

ZUR

<http://revistazur.ufro.cl/>

REVISTA DE LITERATURA



Volumen 3, n° 2

FACULTAD DE EDUCACIÓN, CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
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. Olga Albarran Caselles
University of British Columbia, Canadá.

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.

Dr. Niall Binns
Universidad Complutense de Madrid, España.

Dra. Marina Bettaglio
University of Victoria, Canadá.

Dra. María Carbonetti
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. Cristina Rivera Garza
University of Houston, 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 Chiodini
Australian National University, Australia.

Sr. Sergio Trabucco Zeran
Universidad de Los Lagos, Chile

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, Chile.

Francesca Meckes
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.
Guillermo Navarrete
Webmaster

AUTORIDADES

Dr. Rodrigo Navia Diez
Vicerrector de Investigación y Postgrado,
Universidad de La Frontera, Chile

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

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

<http://revistazur.ufro.cl/>



Síguenos en nuestras RR.SS.



Imagen de Portada: Emily Shih | *Landscape* | Acrílico sobre tela | 60,5 x 72,5 cm. | 2021.

PERIODICIDAD: Bianaual.

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



Título: "Intimidad".
Autora: Violeta Block.

ÍNDICE

EDITORIAL	8
<i>Dra. Carolina Navarrete González</i>	
NARRATIVA	
Agonía	12
<i>Gonzalo Garay</i>	
Imágenes	13
<i>Kalton Harold Bruhl</i>	
Pan de cada día	15
<i>Ailén Cruz</i>	
Micorriza	17
<i>Víctor Parra Avellaneda</i>	
La tradición	19
<i>Joudy Andrea Salinas Osorio</i>	
POESÍA	
Botas viejas	24
Respirar en burbujas	25
<i>María Adelaida Escobar Trujillo</i>	
Oliviones	27
<i>Alberto Bejarano</i>	
Autorretrato	28
<i>Daniela Carrasco Aranda</i>	
Asterión	29
<i>Olger Huamaní Jordán</i>	
Desolación	30
<i>Katherine Rossel Corvalán</i>	
ARTÍCULOS	
El <i>pathos</i> , una cuestión humana en la antigua Grecia. Edipo espejo de la humanidad	34
<i>Yezalei Reyes Ramírez</i>	
La inversión del mito griego en <i>Pedro Páramo</i> . El viaje al inframundo	45
<i>Yosyua Neira-Escalona y Jenifer Jara-Rodríguez</i>	
Algunas notas sobre el tiempo en “Hijos” y <i>Space Invaders</i> de Nona Fernández	55
<i>Alfredo Fredericksen Neira</i>	
La violencia protocaballeresca en “Cartucho el bobo de la cuadra” y “Otra vez en la cancha” de Helí Ramírez	63
<i>Miguel Aguirre Bernal</i>	
El “ <i>retroflaneur</i> ” y la identidad trans del barrio de San Camilo: decolonización y reapropiación del espacio urbano en Pedro Lemebel	74
<i>Héctor Iglesias Pascual</i>	

ÍNDICE

NOTAS

<i>Amphion</i> : transgresión a la tradición literaria chilena de los años 50 <i>Natalia Nahuelmán Esparza</i>	88
Escritoras a la sombra de seudónimos masculinos <i>María Isabel Villada Gil</i>	93
José Emilio Pacheco: la ciclicidad de su obra. Memoria y tiempo en el cuento “Tarde de agosto” y algunos poemas <i>Guillermo Bejarano</i>	97
Más allá del efecto: dos reescrituras argentinas de cuentos de Edgar Allan Poe <i>Carina Noelia Martínez Aguilar</i>	106
<i>Oblómov</i> , una radiografía del sinsentido de la vida en la Rusia zarista <i>Juan Ignacio Incardona</i>	113

RESEÑAS

<i>El púgil</i> de Mike Wilson <i>Javiera Jorquera</i>	122
El tránsito de Paloma Vidal en <i>Más al sur</i> <i>María Carolina Oyarzún Monares</i>	125

OBRAS VISUALES

130



Título: "Animal nocturno (1/10)".
Autor: Víctor Jesús Navarro Céspedes.



EDITORIAL

Título: "Intimidad".
Autora: Maruja Panti.

Maruja
2021

Desde su origen, *Revista ZUR* ha buscado hacerse parte de la agenda creativa, humanista, científica, artística y cultural de la región de La Araucanía, Chile y el mundo, aportando a la discusión y reflexión sobre obras literarias actuales y universales, al mismo tiempo que hemos siempre buscado promover la contemplación y admiración de obras visuales, poéticas y narrativas de autores tanto nacionales como internacionales.

La belleza y la apreciación de la naturaleza son los valores que inspiran el presente número de *Revista ZUR*, principios que se ven reflejados en la imagen de portada escogida para ilustrar esta publicación. Se trata de la hermosa pintura en acrílico sobre tela, titulada *Landscape*, creada en plena pandemia por la renombrada artista taiwanesa Emily Shih; una pieza de arte que evoca la paz, el gozo y la esperanza, estados del ser que son muy necesarios en estos días de transición y transformaciones sociales profundas tanto en Chile como en el resto del mundo.

En este volumen 3,2 –quinto número de la revista– contamos con el honor de publicar los trabajos narrativos y líricos de autores/as provenientes de lugares tan diversos como Canadá, Honduras, Chile, Perú y Colombia, mientras que, en el ámbito de las artes visuales, se hacen parte de nuestra publicación artistas de México, Venezuela, Argentina, Perú, Taiwán, Chile y Filipinas. Desde el ámbito investigativo, finalmente, contamos con excelentes estudios literarios de autores y autoras radicados en Chile, Argentina, Colombia, México y Estados Unidos. Como Universidad de La Frontera estamos muy orgullosos de ser capaces de convocar a escritores/as, investigadores/as y artistas del ámbito regional, nacional e internacional en este volumen, el que hemos llevado a cabo con mucho afecto y dedicación. La presente publicación reafirma nuestra convicción de que la creación y la investigación merecen un espacio relevante dentro de la cultura universitaria, pues contribuyen a ampliar nuestra concepción del mundo y la realidad que nos rodea a través de la exploración de la creatividad, el pensamiento crítico y el desarrollo de nuestras facultades sutiles y de apreciación estética.

También es necesario destacar que este número cuenta con la ilustre presencia de dos autores invitados, ambos de destacada trayectoria. En el ámbito nacional nos complace publicar el trabajo del escritor chileno Gonzalo Garay, autor de múltiples novelas y abogado de profesión, que actualmente reside en la ciudad de Temuco, región de La Araucanía y que ha contribuido gentilmente a este número con su cuento “Agonía”. En el ámbito internacional, por otra parte, tenemos el gusto de publicar el trabajo lírico de la novelista, poeta y académica colombiano-canadiense, Dra. María Adelaida Escobar-Trujillo, quien, desde Vancouver, Canadá ha tenido la generosidad de compartir con nosotros dos poemas inéditos: “Botas viejas” y “Respirar en burbujas”. Por último, en lo que respecta a artes visuales, es necesario también destacar la obra del pintor chileno Jorge Mauricio Mella Sarria, titulada “El tiempo en abandono”, trabajo que fue galardonado con el Premio a la Excelencia en el Salón de Arte Contemporáneo de la Sociedad Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile el año 2021 y que hoy también es parte de estas páginas.



Felicitemos y agradecemos a todos y todas quienes han contribuido a hacer de este número una realidad: miembros del comité científico, equipo editorial, autores/as, artistas, investigadores/as, autoridades, lectores/as y aficionados/as a la lectura, el arte y la cultura en nuestro país y el mundo. Son ustedes quienes hacen posible que este sueño que comenzó el año 2018 siga vigente hoy en día convocando a tantas y tan diferentes personas en torno a un espacio donde la producción literaria, académica y artística conviven y florecen. Muchas gracias a todos y todas por su apoyo y respaldo.

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





Título: "El tiempo en abandono".
Autor: Jorge Mauricio Mella Sarria.

A painting of a cluttered desk. In the foreground, there are several crumpled and scattered papers in shades of brown, tan, and white. A small, dark object, possibly a pen or a stapler, is visible among the papers. In the background, a desk lamp with a circular base and a small light fixture is visible. The wall behind the desk is a mix of teal and dark green. The overall style is painterly and somewhat somber.

NARRATIVA

Agonía

Gonzalo Garay*

La muerte de un hombre atractivo y perverso tiene algo poético, hay que admitirlo. No alcanza la misma profundidad que la muerte de una linda mujer, al éxtasis de su ausencia que conmueve las palabras y sacude la gracia del universo, pero aun así es suficiente para arrimarse al fuego creador del sentimiento estético de la belleza. En la muerte de seres hermosos anida el arte del abandono; se palpita la dualidad entre lo puro y lo profano, un claroscuro que serpentea y escupe matices, trazos ardientes de la pintura más dolorosa y deseada.

Sus ojos abiertos ya no miraban a ningún lado, el foco del dolor concentraba los pocos reflejos vitales en otras zonas de su cuerpo, clausurando la visión, reprimiéndola, instalando una expresión anodina, como si las circunferencias oculares fuesen meros objetos decorativos de un verdor clásico, como dos piezas de esmeralda talladas por un laborioso artesano. La mirada inquieta, expresiva, brillante, se apagaba lentamente, se desconectaba del gran circuito de nervios, vasos sanguíneos y músculos. El mecanismo acusaba una falla múltiple que apagaba los fusibles sector por sector. Sólo la gran bomba situada en el pecho y su golpeteo incesante servían para justificar la existencia de vida en aquel cuerpo adulto que se entregaba a una nueva y final experiencia.

Cada muerte es distinta, cada persona experimenta la llegada del gran apagón con matices diversos. Este hombre no buscaba aferrarse a la vida. No clamaba, con desesperación, una segunda oportunidad, la continuidad de su presencia material entre la fauna de los mortales. Parecía entregarse al viaje como quien se acomoda en la butaca de un avión con destino a un paisaje nuevo, inexplorado, con toda esa expectativa de aventuras inéditas.

Su alejamiento definitivo respondió a un castigo infligido sin juicio previo, que le cayó de súbito por el simple hecho de haber vivido como se le antojó vivir. Siempre caminó por el límite de la cornisa, aferrado a la emoción explosiva, a la belleza de lo censurable, asido a esas compañías clandestinas que le habrían valido reproche.

Pudo salir adelante con un poco de azúcar, pero ya había bebido demasiado del dulzor de la vida. Se acomodó a su destino final con una paz sorprendente, sin esquivar la condena, atento a entrar en el conducto de la oscuridad, en el apartado del olvido. La confusión y el mareo dieron paso a una pérdida parcial de la visión. La glucosa escaseaba, cierta psicosis penetró en sus recuerdos, como un potente influjo de renovada creatividad, desde ahí estallaron imágenes retro del pasado que hubiese deseado vivir, que modificaban el guion de su trayectoria terrestre. Eso explicaba su calma, en ese sueño decidió partir, vivirlo entero, entrar en esa nueva experiencia sin miedo, con la convicción de que se había hecho justicia por todas sus injusticias, una pasada de cuentas que apelaba al equilibrio, con mucha verdad, una verdad hostil que no hubiese podido enfrentar.

*Gonzalo Garay (Concepción, 1973). Es abogado de profesión. Ejerció la judicatura civil y penal en las ciudades de Chillán y Temuco hasta el año 2015. En paralelo, se desempeñó como profesor universitario. Autor de los libros *Conociéndonos y otros cuentos* (2019), *Vicente* (2020), *Cocina de autor* (2021) y *El sueño de los justos* (2021), en la actualidad combina su actividad literaria con su trabajo como Notario y Conservador de Bienes Raíces en Nueva Imperial, además de ser columnista habitual de diarios y revistas de la región de La Araucanía, abordando temáticas políticas y sociales.

Imágenes

Kalton Harold Bruhl

Soy Richard Collier, anuncié desde el umbral de la puerta. El anciano estaba sentado en el borde de la cama. Vestía un traje gris de tres piezas y parecía recién afeitado. Apoyó las palmas en las rodillas y se levantó con dificultad. Dave Anderson, me dijo, extendiendo la mano. Podemos salir cuando usted guste. Yo pensaba entrevistarle en la casa de retiro; sin embargo, no tuve el valor de pedirle que nos quedáramos. Hice un repaso mental del contenido de mi billetera. Con algo de suerte podría pagarle un almuerzo en un restaurante decente.

Llevaba un par de años investigando sobre las desapariciones ocurridas en el condado de Ross durante la década de los setenta. Cincuenta personas desaparecieron sin dejar ningún rastro en un período de tres años. Los diarios desarrollaron infinidad de tesis. Desde secuestros extraterrestres hasta combustiones instantáneas; desde antiguas maldiciones indias hasta portales hacia otras dimensiones. El señor Anderson era entonces el detective a cargo del caso.

El caso todavía sigue abierto, me dijo, dando un gran sorbo a la jarra de cerveza. Rio por la nariz. Las enfermeras sufrirían un infarto si me vieran bebiendo. Entrevisté a todas las personas del condado, comenzó. Todos eran posibles víctimas y, desde luego, posibles sospechosos. Nunca me creí las estupideces que salían en los diarios sensacionalistas. Siempre hay alguien, una persona real. Si quiere conocer los nombres de los demonios no los busque en un viejo libro de magia negra. Es más fácil encontrarlos en el registro civil, allí están los verdaderos monstruos.

Tras devorar un plato de pasta pidió un trozo de pastel. Volvió a reír. Se supone que debo evitar el azúcar, pero qué importa. Que se encarguen esas insoportables enfermeras de normalizar mis niveles. Le pregunté por algún sospechoso en especial. Engulló un bocado de pastel y se limpió bruscamente con una servilleta. Robert Jones, escupió. Desde la primera vez que lo entrevisté dejó de ser para mí un simple sospechoso. Estaba seguro de que tenía algo que ver con las desapariciones. Era fotógrafo y había trabajado para cada una de las personas desaparecidas. ¿Por qué nunca lo arrestaron?, le pregunté. El señor Anderson se pasó la lengua por los dientes. Porque siempre se trató de desapariciones. Nunca encontramos un solo cuerpo o alguna prenda de los desaparecidos. Nunca hubo un crimen por investigar. La gente desaparece todo el tiempo: se cansan de sus esposos, de sus hijos, del trabajo, de su propio reflejo y, cuando han encontrado una excusa que les parece adecuada, simplemente se marchan. Por supuesto, cuando son cincuenta las personas que se largan de un lugar pequeño y en un lapso tan corto, es inevitable que se enciendan las alarmas. No teníamos nada en contra de Jones. Además, el tipo siempre estuvo dispuesto a cooperar. Nos dejó revisar su casa e incluso nos permitió utilizar lámparas ultravioletas para corroborar la ausencia de de sangre. Siempre tenía una desagradable sonrisa mientras hablábamos. Ya lo sabe, detective, me decía, puede contar conmigo para lo que sea. El caso se enfrió y se convirtió en una anécdota más para los libros de misterio. Un par de años después de jubilarme recibí una llamada de parte de Jones. Estaba agonizando en un hospital. Cuando entré a su habitación me recibió con una de sus despreciables sonrisas. Detective, me dijo con una voz áspera y cansada, no tengo mucho tiempo.



Creo que ha llegado el momento de confesarlo todo. Mi corazón dejó de latir por unos segundos. ¿Cómo los mató, Jones?, le pregunté ansioso, debo saberlo. Volvió a sonreír desde su cama. Con su rostro demacrado la mueca se volvía aún más insoportable. Yo nunca he matado a nadie, alegó con un diabólico brillo en la mirada. Me sentí molesto y tuve que reprimir el impulso de sacarle la verdad a golpes. No me haga perder la paciencia, le advertí. Jones se recostó y cerró los ojos. Si se lo dijera ahora no me creería, me previno. Será mejor que lo vea con sus propios ojos. Luego de que me diera algunas instrucciones salí camino a su casa. Bajé al sótano y abrí el armario que me había indicado. En un cofre encontré varios álbumes de fotografías. En las fotografías está la clave de todo, me había revelado. Abrí el primer álbum. El hedor que emanaba de sus páginas me provocó arcadas. Me cubrí la nariz con el dorso de la mano y empecé a examinarlo. Estaba lleno de fotografías de ese mismo sótano. No podía entenderlo. Pasé las páginas. El hedor era más intenso. Había algo extraño en la esquina de una fotografía en particular. La acerqué a la luz. Parecía un cuerpo en descomposición. Debía verla más de cerca. Retiré la cubierta de celofán y la despegué. Debe ser un juego de las sombras, me dije, cuando la acerqué a mis ojos. Algo se agitaba en el fondo de la imagen. Dejé caer la fotografía con un gesto de asco y de terror. Una nube de moscas salió de ella en cuanto tocó el suelo.

Ahora, usted también sabe el secreto de Jones, me dijo el viejo detective. Usted decide si me cree o no. Necesitaría pruebas, respondí con cierta suspicacia. Él pareció ofenderse. Tiene razón, dijo torciendo el gesto, la palabra de un hombre ya no vale nada. ¿Qué hizo con las fotografías?, pregunté. ¡Lo único correcto que podía hacerse!, exclamó: las enterré. Y aunque nunca fui un hombre religioso, continuó, recé. Recé por todas las personas que aparecían en las fotografías. ¿En qué lugar las enterró?, lo interrogué. Algún día se lo diré, respondió, se lo prometo. Me miró con tristeza antes de agregar: y más le vale que, para ese momento, usted también haya aprendido a rezar.



Pan de cada día

Ailén Cruz*

Cuando camino por un restaurante chino y veo a un grupo de tres o cuatro mujeres cuchicheando y riendo mientras rellenan masas de melón y tofu, o de zanahoria y repollo, me urge dejar mi cartera con quien esté, coronarme con una red y unirme a ellas. Reduciría la carga de mi puesto académico a tiempo parcial, y pasaría mis días rellinando masas para que luego los comensales las consuman hervidas, con vinagre y soya, sobre manteles plásticos y entre linternas de papel rojo. Aún mejor: podría abandonar todo y trabajar de aprendiz en una *boulangerie* francesa, en algún pueblo olvidado de Borgoña, hundiendo mis manos, días tras día, en masa enriquecida. O volver a Italia, esta vez para dedicar mi vida a cada una de las doradas, crujientes capas de las *sfogliatelle* de Campania. El sueño siempre se desvanece cuando recuerdo que mirar fijamente a la gente no es educado.

De pequeña cocinaba platos para los cuales no había aún desarrollado el paladar. Arrastraba un libro cuyo peso rivalizaba con el mío, le pedía a quien tuviera más cerca que indicara qué receta le interesaría probar, y me ocupaba de eso. Mi papá una vez eligió una receta del Gato Dumas titulada “Pan de Cristo”. A pesar de que no me gustaban ni las frutas secas ni el glaseado, y que carecía la fuerza que amasar demanda, acepté el pedido. Después de renunciar a la búsqueda de cardamomo, especia particularmente difícil de encontrar en Buenos Aires en los años 90, mezclé los ingredientes y me senté a supervisar a mi papá, sobre quien había caído la responsabilidad de amasar. Nunca probé el pan de Cristo, ni el *lemon pie* que le siguió, pero las semillas de déspota culinario que se plantaron en ese entonces florecen aún.

Ben, mi pareja, ha equiparado lo que yo categorizo como momentos de inspiración con golpes de estado. Las recetas de postres suelen despertar mi ambición, que siempre acecha para arrastrarme, sanguinaria, hacia un nuevo emprendimiento. Él ha sufrido disgustos al encontrar trozos de cáscara de huevo cubriendo el piso, cartones de leche mal abiertos, y harina o azúcar o polvo para hornear espolvoreado sobre los relieves de los cajones. La mera vista de mangas de tela que rebosan con pasta *choux* u ollas superpuestas para el baño María le afloja las rodillas. Él argumenta que, como buen tirano, yo enseguida recluto a quien esté en mi órbita. Como la perra no sirve para mucho más que la limpieza de derramos, y mi hermano solo visita los fines de semana, el subcontrato suele caer sobre Ben. La vez que decidí hacer seis docenas de *éclairs* para mis 75 estudiantes, él tuvo la mala suerte de volver a casa en el punto clímax de la creación: el relleno de la masa horneada. Me encontró desparramada sobre el piso, exhausta por el esfuerzo de hornear cantidades industriales en un horno doméstico. Luego de aceptar una breve lección sobre el uso de una manga y pico tamaño 3, no le quedó remedio alguno que proseguir con los *éclairs*, mientras le daba directivas sobre su hombro.

La altivez me ha acorralado en innumerables ocasiones. En Padua no tuve mejor idea que decirle a Gianni, el paterfamilias de quien mi estadía dependía, que mi tiramisú era mejor que el de él, italiano de imponente estatura, alimentado por los sabores del *bel paese*. Al segundo que pronuncié las palabras, rogué que descartara mi desafío como síntoma de mi mal italiano. No tuve la suerte. Ese mismo día mantuve mi compostura mientras él zumbaba por estrechísimas rotondas hasta llegar al Maxi, donde cada uno compró los ingredientes necesarios para defender su honor. De vuelta en casa, los chistes de

*Ailén Cruz. Universidad Nacional Australiana.



sus dos hijas y las risas nerviosas de Antonella, su esposa, tejían un ambiente denso. Curiosamente, él optó por una base de galletitas Pavesini en lugar de las tradicionales Savoiardi. Mientras combinaba mi pote de queso mascarpone con crema pastelera para generar una pasta voluptuosa de un amarillo pálido. Me pregunté si su elección revelaba un conocimiento que yo no poseía. Debby, la hija menor, corría entre nosotros y la máquina de *espresso* con pasos firmes para suministrarnos con la esencia del tiramisú: el café. Al haber acabado, espolvoreamos cacao sobre la última capa y presentamos nuestros postres para ser juzgados por la familia, que por supuesto incluía abuelos, tíos y primos. Sostuve la bocanada de aire que había logrado inhalar mientras la cuchara subía a la boca de Gianni. Después de haber tragado lo que me pareció ser más que el bocado, dijo que, de ahora en más, me encargaría yo de los postres. Habiendo pasado el peligro, me prometí nunca más desafiar a nadie en su propio país.

Con el tiempo, mi fanatismo me llevó a las puertas de la escuela de cocina de George Brown, donde curso un certificado culinario a tiempo parcial. Los cursos culinarios son una meca para los neuróticos, un lugar en el cual, durante cuatro horas semanales, disfrazamos nuestra manía de descanso o, aún peor, *selfcare*. Vestidos de uniforme completo con gorro, observamos la demostración del plato del día, furiosamente anotando cada último estornudo del chef. Tal es la necesidad colectiva de adherirnos a la receta, que la semana que tocó turrón me encontré utilizando tres termómetros para asegurar el punto de caramelización del azúcar. Mi compañera, a la vez que operaba la batidora, por las dudas decidió apuntar un cuarto, infrarrojo.

Todo tirano tiene su ballena blanca, un ente elusivo que burla y provoca hasta hacer enloquecer. Hace ya años que el macarrón me roba el sueño. Las pequeñas galletas, compuestas de dos discos de merengue y una fina capa de ganache, podrían incrustar las joyas de cualquier corte. Sostenida por claras de huevo, harina de almendra y azúcar molida, la arquitectura de cada domo descansa sobre pies de espuma. La blancura de estos ingredientes tempera los matices vívidos del colorante, y ofrece en su lugar la insinuación de un color pálido, perfecto. Para lograr semejante milagro, cada paso tiene que ser exacto. Las claras tienen que envejecer dos o tres días; la harina de almendra, por más fina que sea, tiene que ser procesada junto al azúcar impalpable y pasada varias veces por el tamiz. Una vez montado el merengue, los ingredientes secos se incorporan de a poco, mezclando cuidadosamente para no dejar grumos, pero tampoco colapsar el aire de las claras. Cualquier inexactitud lleva al cataclismo. En una ocasión no estrellé la bandeja de hornear contra la mesada para desprender burbujas de aire, y mis discos salieron del horno devastados de varicela. Ni quiero recordar la vez que no dejé las galletas descansar antes de entrar al horno, por lo que no llegaron a desarrollar su capa endurecida, y en lugar de presentarse gemas acolchadas de gloria, salieron mamarrachos desinflados y desiguales.

Durante las fiestas que se hacen en las casas de las profesoras, entre cafés y charla forzosa, nunca falta un colega que me pregunta por qué no me dediqué a la cocina. Rodeada de gente con más antigüedad, mido mi sonrisa y respondo que para mí la cocina es un entretenimiento, nada más. Quizás, entre trocitos de repollo y zanahoria, mis colegas en el restaurante chino me preguntarían sobre mi pasión por la literatura.



Micorriza

Víctor Parra Avellaneda

Al despertar ya no soy un hongo, sino un ser humano. Después de años mis pies volvieron a funcionar y me empujaron con la fuerza suficiente para alejarme del suelo.

Pude sentir cómo mis hifas se desprendían dolorosamente de las raíces de mi árbol. Ahora me sentía minúscula, insignificante. Miraba mis manos, temblorosas por el frío que hacía, miré también mis piernas que se arqueaban inestables a cada uno de mis movimientos., y miré hacia arriba y vi el cielo gris por las cenizas del volcán lejano, que hace semanas estalló. El viento las arrastraba y las dejaba caer, formando una gruesa capa que, poco a poco, sepultaba todo el paisaje.

Hace días noté algo raro y terrible en la salud de mi árbol. Su savia se agotó y sus raíces murieron. Seguro tenía que ver con el volcán y toda la muerte trajo desde la lejanía.

Tiempo atrás vi lo mismo con en el resto del bosque. Uno a uno, los árboles se marchitaron y se convirtieron en raquíticos esqueletos de madera. Recuerdo cuando mis amigos, otros hongos humanos como yo, abandonaron su estado sésil de micorrizas y fueron en busca de un lugar mejor.

Me dijeron que la marchitez no terminaría y que los siguiera. Pero me negué. Me convertí en la única persona humana micorrízica de este lugar, con nutrientes limitados y con el final de mis días próximos.

∞

Después de unos días llegué a un desierto. Aquí también caían las cenizas en silencio.

El viento las barría con delicadeza mientras se levantaban pequeños nubarrones y se formaban dunas que más parecían olas de un océano congelado.

Mientras tanto, los líquenes de mi piel se caían, las puntas mis dedos comenzaban a adoptar un color oscuro y de estos salía un pestilente líquido amarillo.

Me estaba pudriendo.

∞

El viento era cruel, me engañaba para ir en una dirección equivocada. No sé cuántas veces, perdida, habré pasado por el mismo trayecto. Imaginaba la terrible posibilidad de que la erupción volcánica hubiera sido lo suficientemente fuerte como para sepultar a todo el mundo y matado a todas las formas de vida.

Quizás era el principio de una nueva época donde emergerían seres hechos de polvo y roca, y la vida desaparecería bajo inmensos kilómetros de ceniza y escoria volcánica. Los océanos, los hielos, los desiertos y los bosques. Todo eso quedaría olvidado y la Tierra se convertiría en una esfera gris flotando en la oscuridad del espacio.



Si esto era cierto, la vida agonizaba, y yo era su último suspiro antes de desaparecer.

∞

Mis piernas colapsaron. Solo podía arrastrarme, entre gemidos de dolor y con la sensación de que me descompondría en cualquier momento.

Moriría, sin duda, lejos de toda raíz, lejos de mi origen y en una forma tan primitiva como la que tenía.

Manos, piernas, cabeza, columna, cabello y ojos. Hace millones de años que los seres humanos no requerimos de esas estructuras vestigiales. Cuando hicimos simbiosis con los hongos, por azares de la evolución, y nos convertimos en seres sésiles viviendo estrechamente con los árboles, nuestra vida se hizo más tranquila.

Bastaba con germinar de una espora humedecida, la cual se multiplicaría en miles de filamentos hasta entretejerse y formar todo el cuerpo humano. Un cuerpo inmóvil y enteramente destinado a la contemplación del mundo a la sombra de los árboles.

Pero los árboles murieron y los humanos ahora debemos regresar a nuestro estado primitivo de tiempos tan lejanos para desplazarnos.

∞

Mi cara, entumecida por el dolor y el frío, miraba hacia una bruma, que se desplazaba con una lentitud apacible sobre unos pequeños corpúsculos verdes dentro de una cordillera a la distancia.

–¡Es un bosque!, ¡Es en verdad un bosque! –me dije a mí misma, con voz débil, mientras apuntaba con mi brazo demacrado. – ¡Encontré un bosque, y tiene humedad!, ¡Seguro hay más como yo, más personas allá!

Pasó por mi mente la idea de que el bosque era una visión más de quien está a punto de morir y encuentra consuelo en quimeras fabricadas por la imaginación para hacer más soportable el sufrimiento.

Si el bosque era real o no, ya no importaba. Lo tenía frente a mí y lo admiraba. Veía sus follajes meciéndose con el aire. Eso me dio paz.

En un instante, mi contemplación se interrumpió. Una fuerte corriente de aire pasó sobre mí y me desvaneció. Todo lo que alguna vez fui se lo llevó el viento.

Mientras me convertía en una nube informe, contemplé la posibilidad de que alguna de mis esporas fuera arrastrada hasta el bosque. Ser llevada por el mismo viento que terminó conmigo.

Germinar.

Renacer.



La tradición

Joudy Andrea Salinas Osorio*

Podía recordar con exactitud el día en que empezó a odiar las cenas familiares. Lamentablemente para ella, desde ese mismo momento, su rostro empezó a gritar su disgusto, lo que la hizo ganadora del rechazo generalizado de sus parientes.

Pasaron los años, las cenas siguieron realizándose -era una tradición que había instaurado la difunta matriarca de la familia- y el malestar solo aumentaba en ella. Al menos, tiempo atrás, con la llegada de su hermana, sus tías ya no podían atribuirle al ser hija única el ceño fruncido en su cara.

Ese día parecía haber más gente que otras veces: que los tíos, que los primos, que la polola del Tatán y el pinche de la Maca; que la señora Berta -que se invitaba sola- y hasta el exmarido de la tía Soledad. Pero mientras más llena estaba la casa, más sola se sentía.

Como intentando evadir, se preocupaba de atender y seguir cada juego que inventaba su hermana. Mas, como esta vez su mamá era la anfitriona de la velada, tuvo que descuidarla para servirle comida a los comensales.

Regresó de la cocina, con un pequeño plato para su hermana, pero no la encontró. Miró por todo el salón, atestado de gente devorando el gran banquete, y su hermana no estaba.

Se preocupó muchísimo. Pero cuando notó que él también estaba ausente, sintió su corazón paralizar.

Su mano.

Su mano callosa.

Su mano acercándose.

Su mano tapando su boca.

Su mano rozando su inocencia.

Su mano junto a la mano de su tía Carmen.

- ¿Dónde está el Gabriel? ¿Dónde mierda está el Gabriel? ¡Ese conchesumadre tiene a mi hermana!

Entre la gran confusión que provocaron sus palabras, de pronto se oyeron tímidas risas infantiles acercarse: ahí estaba su hermana, corriendo con sus primas, volviendo a la sala con su vestido lleno de tierra.

Casi al mismo tiempo, su tío salió enfurecido del baño, preguntando quién chillaba tanto y el porqué de tanto alboroto.

*Joudy Andrea Salinas Osorio. Tiene 26 años y es Profesora de Estado en Castellano, titulada de la Universidad de Santiago de Chile, con cinco años de experiencia docente en instituciones municipales, particulares subvencionadas y particulares pagadas.



- ¡Qué le pasa a esta niñita, por Dios! –interrumpió la tía Carmen.

Las miradas se posaron sobre ella, como reclamando una explicación, pero la vergüenza, tal como cuando tenía trece años, la sentenció a callar.

- Ay, mi amor, no le hagas caso. ¿No te he dicho ya que esta cabra está loca?







Título: "Natural".

Autor: Adriana I. Lettieri.

An oil painting of a forest landscape. In the foreground, there is a body of water reflecting the sky and trees. The middle ground is filled with various types of trees, including tall evergreens and deciduous trees with autumn-colored foliage. The background shows a hazy, mountainous landscape under a sky with soft, pinkish-purple clouds. A semi-transparent rectangular box is centered over the middle ground, containing the word "POESÍA" in white, serif, all-caps font.

POESÍA

Botas viejas

María Adelaida Escobar-Trujillo*

Me gusta el café
negro sin azúcar
a ella el té
con una nube de leche.

En casi todo somos dispares
opuestas
pero
cuando nos ponemos las botas
las diferencias se acortan
no importan las palabras
solo los gestos cuando vemos
esa flor,
cuando descubrimos las dos
el pájaro sobre la rama
y sentimos el frío
en la corriente del agua.

Ni besos ni caricias
sus botas
llenas de pantano junto a las mías
son los picos
los tropiezos
las lluvias y el cansancio
su saliva en mis labios
mi deseo en su nudo.

Esas botas viejas
con horma
de cientos de kilómetros,
son el bosque, el río,
nuestro amor resumido.

*María Adelaida Escobar-Trujillo. Colombiana de origen, reside en Vancouver, Canadá desde hace varios años, en donde se desempeña como escritora y académica de la Universidad de British Columbia en el Departamento de Español. Especialista en cine y literatura latinoamericana y peninsular contemporánea, publicó recientemente la novela *Tiempo de sur* (EAFIT, 2018) la que ha gozado de excelente recepción crítica.



Respirar en burbujas

María Adelaida Escobar-Trujillo

Entrar corriendo al agua,
sumergirse sin importar el frío,
el calor,
los calambres.
Contar el tiempo en burbujas,
nadar al otro extremo:
primero en libre,
luego en pecho,
como delfín en mariposa
con los ojos cerrados
de espalda.

En aquella piscina de infancia
veinticinco metros lo eran todo.
El cuerpo pequeño
era ágil,
era hermoso,
y era mío.
Las manos,
como lagartijas,
entraban suaves,
sin hacer ola en el agua.
La cabeza
giraba
flexible,
certera,
como los pájaros
que vuelan bajo
y se zambullen
para pescar su presa.

Nadar,
resistir,
contener la respiración,
¡no competir!
Danzar en el agua,
sentir cada movimiento,
cada parte del cuerpo:
la espalda ancha
los dedos arrugados de niña
la piel bronceada,
no quemada,



los ojos rojos irritados
el pelo reseco
el olor a cloro
incrustado en cada célula.

Nadar en aquella piscina era
escuchar el eco de un mar
que aún no conocía.
Él tenía niveles,
ella siempre fue la misma;
a mi altura,
a mi ritmo,
dulce y
sin olas.



Obliviones

Alberto Bejarano*

Como aluviones en el destello

PIAZOLLA

En el viejo Almacén

Amantes ocasionales

Se leen cartas

El bandoneón los disuelve

El corrillo crece en barullo

En la barra se discute de la política del día

Se sirven aguardientes y cervezas al clima

Afuera ha dejado de llover

Otro está solo

Escribiendo marejadas descompuestas

El tiempo se suspende

Cerrados los ojos los pasajeros de la noche

No saben

No atinan

Ven entre las sombras

Una pareja arrastrando talones

En el tango desierto

De los olvidos

Es olvido la infamia en estas horas cero

Como Falstaff

Guiñado el ojo por Orson Welles

Se viene el tiempo perdido encima

Se hace todo de olvido

*Alberto Bejarano. Cuentista y poeta de palimpsestos. Su primer libro de cuentos, *Litchis de Madagascar* se publicó en enero de 2011 en la Editorial El Fin de la Noche en Argentina. Su segundo libro de cuentos, *Y la jaula se ha vuelto pájaro* se publicó en noviembre de 2014 en Bogotá en la editorial Orbis. Su primer libro de poesía se publica en 2020 en la editorial Sílabas de Medellín. Ganador del segundo premio de libro de poesía de Bogotá, Idartes 2019. Ganador del concurso de cuento Moleskin, España 2011. Ganador del concurso de cuento boaventuriano de Cali 2011. Finalista en el concurso de ensayo Anagrama 2013 con un libro sobre Bolaño. Finalista en el concurso de novela corta "Oscar Wilde" 2014 en España con su novela *A tientas*. Finalista en el concurso de cuento Villanos, Bogotá, 2019. Investigador en literatura comparada en el Instituto Caro y Cuervo. Profesor de la Maestría de Artes de la Universidad Nacional. Tesis de doctorado en la Universidad París VIII sobre Roberto Bolaño. Es profesor universitario en Colombia y lo ha sido en Brasil.



Autorretrato

Daniela Carrasco Aranda

Soy tierna roja siempre fértil,
de verdes llameantes,
enceguecedores.
De agua cálida,
cristalina.
Mujer éter,
volátil, mutable, imponderable.
Mujer aire que se disuelve
se infiltra, se arremolina.
Soy mujer fuego
que se incendia, irradia.
Algún día seré huracán.
Seré tormenta.
Algún día quemaré todo.
Seré ráfaga.
Torbellino impetuoso y temible.
Golpe de luz.
Proyectil.
Vapor.



Asterión

Olger Huamaní Jordán*

Mi casa, se asemeja una caja de zapato, ubicado a ocho pisos de altura.
Intento acobijarme en sus rincones, perfectamente vacíos.
Me camuflé de los vientos y sobre todo de tus pánicos incesantes.

Algunas veces soy un endemoniado que recorre a extensos trotes el cuarto
vacío de materiales, que evidencien vida humana, vida políticamente sana.
Otras veces me repliego en sus esquinas para no tentar a la muerte,
para no escuchar los taladros que arremeten contra mis paredes, contra esta
caja vacía.

Miro a través de las ventanas y veo diminutas formas,
intento reconocerme en ellos, sin embargo no veo sus rostros,
solo siluetas cubiertas de plásticos en los rostros y bozales que les impide
proferir palabras y mucho menos gritar mi nombre.

En múltiples ocasiones me he observado en los espejos, no he visto a nadie
igual. Sé que no encajo en sus categorías de belleza contemporáneas. Pues tengo
un cuerpo esquelético, con tumores en el cuerpo, con fecha de vencimiento (eso he oído)
No sé en qué momento podre ser libre, y salir a caminar por el mundo, a
descubrir sus espacios secretos, a jugar con la lluvia, a conocer más seres como yo.
Es cierto, no tengo cabello; no siento los sabores agridulces de las comidas.
Solo intento digerir lo poco que me dan.

Intento no gritar, por miedo a los sonidos de las paredes, por miedo a mis
convulsiones o desmayos repentinos.
Cuando eso sucede, finjo que duermo profundamente y me quedo tieso, inerte.
Seguidamente una masa de personas se atropella ante mí, como moscas ante un cadáver en
descomposición. Oigo sus ruegos, sus miedos que se cristalizan en lágrimas.
De reojo veo los pasillos extraños, lúgubres con ventanas cubiertas de diarios.
Y siempre aparece ese mismo cartel en la entrada de la puerta que dice:
[Sala de quimioterapia]

*Olger Huamaní Jordán. Universidad Nacional Federico Villareal. Lima, Perú.



Desolación

Katherine Rossel Corvalán*

Una mañana desperté sin anhelos, sueños ni proyectos
el mundo vuelto al revés y sobre mi cama desconcierto.
Estábamos en guerra con un enemigo sin fronteras
que entre besos y abrazos diezmaba familias enteras.

Pequeña, insignificante polimorfa y dispersa
la peste invadió hogares, se sentó a nuestra mesa.
Actuamos con indolencia, muchas veces premeditada
y descuidamos al vecino que tanto nos necesitaba.

Las aulas quedaron vacías, los pupitres yertos
los maestros en cautiverio y los recreos desiertos.
En las calles circulaban en busca de sustento
rostros desdibujados de fantasmas encubiertos.

Su reinado implacable no respetó día, hora ni lugar
solo buscó manos displicentes y una distancia eficaz.
Como raza humana fuimos egoístas e imprudentes
y administramos con indolencia lo precario de nuestro presente

No recuerdo la sonrisa de mis padres ni el brillo de la luna
el encierro me condena, el miedo me tortura.
¡Donde quedaron los días de gozo y libre albedrío!
que antaño alimentaron el alma de padres, hijos y amigos.

Necesito esperanza, aunque sea un breve destello
para sentir que sigo viva y agradecer por ello.

*Katherine Rossel Corvalán. Médico pediatra. Emplea la escritura de cuentos y poemas como una forma de liberar su espíritu en forma lúdica. Ha publicado trabajos en revistas, convocatorias y congresos de literatura amateur.







Título: "Enlace entre dos mundos".
Autor: Yamile Alfaro Picco.



ARTÍCULOS

El *pathos*, una cuestión humana en la antigua Grecia. Edipo espejo de la humanidad

Pathos, a Human Issue in Ancient Greece. Edipo, Mirror of Humanity

Yezalet Reyes Ramírez*

Resumen: Parafraseando al filósofo español Xavier Zubiri, hay una huella imborrable de la antigua Grecia en la cultura de Occidente que aún está muy arraigada y forma parte de nosotros, por lo que es inherente acercarse al pensamiento griego si se desea comprender la realidad que pisamos. No es que los griegos sean nuestros antepasados, sino que en cierto sentido, los griegos somos nosotros, “nada nuevo camina bajo el sol”. Hemos evolucionado tecnológicamente de una manera exponencial y sin embargo nuestra humanidad o nuestra conciencia acerca de lo humano es aún desconocida. Está sumida en una “ignorancia natural”, como la plantea Sófocles en *Edipo Rey*. No obstante, esta construcción colectiva es lo que da lugar a una comunidad propiamente humana, es una conciencia de que todos los hombres estamos igualados en el dolor, en el sufrimiento, en la muerte angustia: saber que somos finitos, es algo que constituye nuestra existencia, pues entre todas nuestras posibilidades esta es la más propia. La vida del hombre es finita y padeciente, hay fracaso en el mero hecho de existir pues como diría el sabio Sileno en *El Nacimiento de la Tragedia*: “Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti, no haber nacido, no ser, ser nada, y lo mejor, en segundo lugar, para ti es morir pronto”.

Palabras clave: *pathos*; tragedia; condición humana; Grecia; destino.

Abstract: Paraphrasing the Spanish philosopher Xavier Zubiri, there is an indelible trace of ancient Greece in Western culture that is still deeply rooted and is part of us, so it is inherent to approach Greek thought if you want to understand the reality that we tread. It is not that the Greeks are our ancestors, but that, in a sense, the Greeks are us, since “nothing new walks under the sun”. We have evolved technologically in an exponential way, and yet, our humanity or our consciousness about the human is still unknown. It is sunk in a “natural ignorance”, as Sophocles puts it in *Oedipus Rex*. However, this collective construction is what gives rise to a properly human community, it is an awareness that all men are equal in pain, in suffering, in death and anguish: knowing that we are finite is something that constitutes our own existence, because among all our possibilities this is the most proper. The life of man is finite and suffering, there is failure in the mere fact of existing because as the wise Silenus would say in *The Birth of Tragedy*: “The best of all is totally unattainable for you, not to have been born, not to be, to be nothing, and the best, secondly, for you is to die soon”.

Keywords: *pathos*; tragedy; human condition; Greece; destiny.

Fecha de recepción: 26 de octubre, 2021 | Fecha de aceptación: 10 de noviembre, 2021.

*Yezalet Reyes Ramírez. Licenciada en Filosofía, con especialidad en Literatura griega, Filosofía de la religión, Artes y Metafísica. Maestra de Ética, Etimología y Literatura en el Convento Santa Fe de Guanajuato. Conferencista en Coloquio sobre Filosofía de la Religión: *La racionalidad de la fe, el hombre frente a Dios*. Conferencista en Coloquio de Estudiantes de Filosofía del Bajío en la Facultad de Filosofía de León: *La tragedia de vivir sin ética*.



1. Introducción

¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? Son un par de interrogantes que han acosado al ser humano desde tiempos remotos. El ser humano comenzó a cuestionar su existencia cuando tuvo conciencia de sí mismo. Las primeras respuestas, basadas en religiones primitivas y mitos, resultan, pues, de gran importancia, ya que son los primeros intentos del hombre por comprender su realidad.

“Al hombre moderno, acostumbrado a proyectar su vida y su futuro sin contar con Dios no le será fácil llegar a una justa comprensión sobre aquellos tiempos pasados en que lo divino formaba parte íntegramente de la vida el ser humano” (Otto 11), de esta magnífica civilización solo quedan incompletas estatuas y ruinas que, aunque esplendorosas, causan estremecimiento y nos permiten contemplar detenidamente la importancia religiosa que conllevaron hace más de dos mil años. Admiramos su belleza, pero no hace eco en nuestra alma, no retumba en nuestro ser, ese sentimiento que impulsó a los antiguos helenos a consolidar en su cultura esta creencia que sustentaba su existencia.

Los antiguos griegos consideraban estas experiencias míticas como parte inherente de su historia, su legado. Los mitos estaban adheridos al corazón de la vida cotidiana de Grecia, convirtiéndose en el primer intento de filosofía, pues el objeto detrás de todo esto no era entretener sino indagar la verdad íntima del hombre. Estos mitos se encontraban en la *paideia*, en el teatro, en los tribunales y asambleas, en los hogares e, incluso, en la forma de gobierno.

Uno de los sabios que intentó responder estas interrogantes fue Hesíodo, quien, al contrario de los poetas Homero o Esquilo, se comprometió a ir en busca de la verdad y darle sentido a la vida. Para ello recurre a lo sagrado, a las musas que “me infundieron una voz divina para que celebrara lo venidero y lo pasado” (Hesíodo 39); de esta manera, sustentaría sus palabras en las revelaciones divinas, como harán Parménides y Empédocles.

Cuenta Hesíodo que la raza de los mortales nace de la tierra, Gea, la divinidad primordial, la diosa madre por excelencia. Ya había creado al cielo y a los dioses y, obviamente, crearía, también, a los hombres. Las generaciones de la Edad de Oro salieron de su seno sin ninguna intervención divina o natural, puesto que la mujer aún no había visto la luz, la humanidad de la Edad de Oro era exclusivamente masculina. Estos hombres primitivos residían junto a los dioses y hasta vivían como dioses. Los dioses eran considerados como hermanos más poderosos. El suelo fecundo les daba todo lo necesario para subsistir, no conocían la vejez ni la enfermedad y al morir caían en un sueño definitivo. Según Hesíodo, empezaron los conflictos y dioses y hombres se separaron amistosamente. Durante la separación solemne que se sellaba con un sacrificio, Prometeo hace su primer engaño:

[...] había hecho dos partes de un buey, en un lado, puso la carne y las entrañas, recubriéndolas con el vientre del animal; en otro, puso los huesos mondos, cubriéndolos con grasa blanca. Luego dijo a Zeus que eligiese su parte; el resto quedaría para los hombres. Zeus escogió la grasa blanca y, al descubrir que solo contenía huesos, sintió un profundo rencor hacia Prometeo y hacia los mortales, favorecidos por aquella astucia. (Hesíodo 455)

El dios se enoja y decide el exterminio de los hombres, quitándoles el fuego. Pero Prometeo se los devuelve mediante la utilización de un nuevo engaño al sacar el fuego del reino de los dioses en el hueco de una férula. Zeus, furioso por esta nueva afrenta, decide enviar un nuevo castigo a los hombres: una plaga. Con esto, el dios crea a la mujer, esa “bella calamidad”.



La figura de Prometeo es análoga, pues se puede interpretar como un héroe defensor de la humanidad, aunque también puede representar la separación, el quiebre entre lo humano y lo divino. Prometeo percibía en la humanidad a las criaturas más frágiles de mundo de los mortales, a quienes quiso dotar de sabiduría –fuego–, para que se volvieran racionales.

Hesíodo se cuestiona por lo primero que existió, es decir; remite hacia el (su) presente. “¿De dónde venimos?”, es la pregunta acerca de un comienzo que desemboca en el presente desde donde se plantea esta interrogante. El plantear esta cuestión es formular una pregunta por la historia en el sentido de un relato ontológico. ¿Quién le dio *ser* al hombre? El salto hacia “¿de dónde venimos?” y “¿quién me ha dado el *ser*?” representa la incertidumbre que el hombre atraviesa al saberse contingente, al sentirse ajeno y distante del mundo que lo alberga, y así, penosamente el hombre se abre a su mundo.

2. Angustia y delirio, el nacimiento de la veneración

El hombre es algo más que *logos*, se caracteriza por algo más que por el dote intelectual de la razón. El hombre es un “padecer” –*pathos*–, interpretándolo como experiencia. En lo profundo de su ser, el hombre es lo inefable, lo inexpresable ante el *logos*, es de ahí donde proceden sentimientos como la exaltación o la angustia, que escapan a los juicios de la razón. En realidad, tanto *logos* como *pathos* son dimensiones que conforman al hombre durante toda su vida.

De lo más profundo de la relación entre el hombre con lo divino, emerge un sentimiento de persecución. La relación inicial del hombre con los dioses no se da a través de la razón sino mediante el padecimiento; ese sentimiento de persecución que, como instinto, es lo que propicia su conciencia de finitud, la que solo posteriormente es encausada a través del uso de la razón mediante la vía de la veneración.

María Zambrano, en su obra *El hombre y lo divino*, estudia la relación entre el *antrophos* y las deidades, teniendo como objeto, precisamente, el ser del hombre a la luz de la ontología, reflexión a partir de la cual el ser puede fundar temáticas como la religiosidad. No obstante, para Zambrano el hombre es el ser de la insuficiencia ontológica, es ausencia, vacío, es ser y no ser al mismo tiempo. Somos seres arrojados de la nada hacia una dimensión que no nos pertenece; el hombre es un ser bastardo, incompleto. Esto le provoca angustia, por lo tanto, el hombre desea completarse, encontrar su ser. Sin embargo, el ser humano nace, es decir, no se da a sí mismo el ser: “el hombre no está dado, sino que se da, acontece, sucede, deviene” (Zambrano 35). De modo que, es el hombre el que debe tomar posesión de su ser en tanto es.

En suma, el hombre no es dado en la razón o el conocimiento, pues no es un sujeto o conciencia. Es arrojado no hacia un objeto cualquiera, sino hacia un vasto e inmenso mundo que, asimismo, tampoco le es dado. Por ende, antes de establecer una relación racional con el mundo, padece al ser, a su propio ser. Miedo, terror, es lo que Zambrano denomina como delirio, el cual es un saber vivencial, una experiencia que enfatiza y realza nuestra diferencia ontológica con respecto a otros entes.

Lo sagrado se origina en el delirio y no en la razón, se traduce como una persecución, pues la adversa realidad que se presenta ante el hombre es que, ante lo desconocido, el hombre se siente mirado –sin ver–, y lo primero que se necesita es ver; tomar distancia frente a esa presencia de la realidad –dioses– que asimismo oculta.



Este sentirse *mirado sin ver*, es el fondo de la realidad, lo sagrado, que antes de toda conciencia es un refulgir de vida que emana de un abismo desconocido. Esa es la realidad oculta. Este sentir humano no será *el haber sido arrojado*, sino, *el sentirse observado*, pues: “Los dioses han sido o pueden haber sido inventados, pero no la matriz de donde han surgido” (Zambrano 35). Partiendo de este padecer, Zambrano sostiene que es desde el cuerpo, el delirio y la angustia que el hombre piensa, construye y se hace humano, relacionándose con el mundo no desde un ámbito racional, “pues en el principio era el delirio [...] visionario del Caos y de la ciega noche. La realidad agobia y no se sabe su nombre” (49). Serán entonces lo sagrado y la religiosidad aspectos fundantes de lo humano, pues el hombre inaugura lo sagrado y este, a su vez, le desobstruye el mundo, permitiéndole conocerlo no de forma racional, sino como “una muestra de la oscura entraña de incomprensible realidad como desocultamiento” (34).

La religiosidad se funda en el ser humano, pues es el hombre un ente en cuyo ser es posible la religiosidad como experiencia. El hombre, sin embargo, ha sido arrojado, abandonado; se encuentra absolutamente solo. No yace en algún sitio confortante que le configure el sentido de su existir. El hombre se encuentra en un mundo desconocido que le inspira miedo, le provoca angustia y esta angustia le carcome. La realidad le cohibe, le supera, el hombre habita en el mundo, pero no se siente parte de él. El hombre no posee el mundo, por lo que debe dominarlo, edificar el suyo propio para habitarlo. En primer lugar, sin embargo, deberá desterrar y exiliar el temor de saberse sin un lugar de pertenencia, de saberse distinto.

Este acto de adoptar el mundo, construirlo y otorgarle significado constituye, para Zambrano, la acción de dar apertura al espacio donde el hombre ha de vivir. Es aquí donde se devela el espacio de lo sagrado que el ser humano funda desde el delirio de su insuficiencia originaria, desde su angustia de saberse finito, carente y frágil. Es precisamente la conciencia de su finitud la que impulsa al hombre a arrojarse y hacer del mundo su morada. Es lo que lo motiva a desnudar y transformar lo sagrado en divino, es decir, a anteponer la realidad para que esta se manifieste y se revele ante sí.

Por ende, Zambrano afirma que después de un extenso y arduo trabajo, el hombre se encuentra con los dioses. La aparición de lo divino requiere de una condición previa, que es lo que posibilita lo sagrado. Lo divino solo hace acto de presencia una vez que ha sido preparado el espacio, manifestándose de manera humanizada a través de las deidades en el delirio acechante de la experiencia de lo sagrado. “Cuando no hay todavía dioses ¿a qué crearlos? Si se les ha creado debe ser por algo *ineludible* [...]. Pues antes de entrar en lucha con otro hombre, y más allá de esta lucha con ese algo que más tarde, después de un largo y fatigoso trabajo, se llaman dioses” (33, énfasis mío). ¿Qué es eso ineludible que menciona Zambrano? Es el ser. Hacerse humano, lo que existe como humano, implica abrir un mundo hacia lo humano.

Eso que Zambrano denomina sagrado manifiesta la experiencia de lo divino en su develación. Es por ende que se interpreta la realidad en la medida en que esta se ha mostrado como tal. Las deidades representan una manera primaria de trato con la realidad desnuda. Lo real se revela desde la necesidad que se manifiesta como experiencia primigenia del ser que se abre paso en el hombre. *Ergo*, emerge lo divino.



Lanza el hombre, pues, su palabra hacia los dioses. Mas, si (*y sólo si*), cuando pregunte por su propio ser, logrará conminar a los dioses a través de un diálogo. Lo divino es posible en tanto haya diálogo, pues la experiencia de lo sagrado ha sido fundada desde la condición misma del hombre en su delirio, en el escondite de la realidad misma. El hombre no ha inventado a los dioses, sino que ellos son parte de la experiencia de vivir humanamente. Zambrano señala que al hombre no le ha faltado espacio, sino que, más bien, lo sagrado invadía la totalidad, por eso, el hombre desea habilitar dicho espacio, crear para sí y, una vez dado lo divino, mostrarse y ser para el hombre un trato con la realidad:

En su situación inicial el hombre no se siente solo. A su alrededor no hay un “espacio vital” libre, en cuyo vacío pueda moverse, sino lo contrario. Lo que le rodea está lleno [...], y no se sabe de qué. Más podría no necesitar saber de qué está lleno eso que le rodea. Y si lo necesita es porque se siente diferente, extraño [...] la realidad le desborda, le sobrepasa y no le basta [...] la realidad le agobia y no sabe su nombre [...] no es realidad, es visión lo que le falta. Su necesidad inmediata es ver. Que esa realidad desigual dibuje en entidades, que lo continuo se dibuje en formas separadas, identificables. (Zambrano 28-29)

La primera manifestación de lo divino será, pues, el terror ante la inmensidad de lo sagrado que se ha desocultado y, posteriormente, la presencia que se esconde en la penumbra de la realidad que observa acechante, mas no permite ser vista. Es así que el hombre se siente perseguido frente a la realidad sagrada e incomprensible y, después, por los imponentes dioses que han posibilitado ya el aparecer de la realidad.

3. De la concepción de la naturaleza y el ritual sagrado al teatro griego

Es el hombre un ente metafísico que se encuentra en constante búsqueda de su propia sustancia, se sabe incompleto y emprende un viaje hacia sí mismo desde el exterior, como si buscara señales en la realidad, tratando de interpretarla para encontrar algún indicio sobre sí mismo. Es entonces que le otorga un nombre al entorno primario que le rodea, denominándolo “naturaleza”, espacio en donde el hombre se intuye perseguido por una realidad oculta. El hombre encara a la naturaleza y en ella percibe la grandeza y esplendor de una fuerza más imponente que él mismo, algo que no podrá dominar: los dioses.

Naturalmente, es el hombre quien encabeza la jerarquía de superioridad sobre los entes que carecen de conciencia, pues, a pesar de su vulnerabilidad biológica, el hombre consiguió enfrentar a la naturaleza. A pesar de que su raciocinio lo ubica por encima de dichos entes, el hombre se descubre aún más frágil; sobre todo al compararse con las deidades la existencia del ser humano pareciera insignificante. Los dioses conocen al hombre, están al tanto de sus vicios, miedos, virtudes, pasiones, debilidades y, sobre todo, no les es indiferente el insistente deseo del hombre por escapar de su corporeidad y retornar al mundo inmaterial al que pertenecía. Esta experiencia solo se da a través de la naturaleza, siendo en ella donde el hombre y la deidad se enfrentan cara a cara y en donde el ser humano comprende su finitud desde otra perspectiva, pues percibe que su existencia pende delicadamente en un abismo oscuro que está a merced de la voluntad de las deidades.

El territorio donde el hombre alcanza una comprensión esclarecedora de esta realidad es en el mito. Un auténtico mito cosmogónico remite a la necesidad de superar la angustia por esta ausencia de certeza al responder las cuestiones que tanto inquietan al hombre:



La tarea esencial del ser humano es dar sentido a la vida, desarrollar su cualidad suprema de espiritualización. Y como las tentaciones de la afectividad ciega pueden desviar al hombre del esfuerzo esencial, es precisa una simbolización sobre las aventuras del combate heroico del hombre: debe combatir la tendencia a la exaltación afectiva de los deseos. La evolución es el tema de los mitos, y de la existencia humana. (Vernant 82)

En la cultura helena, *mythos* “lo que se ha dicho”, remite a la historia, mas no a cualquier narración, sino a la verdad sagrada que da cimiento al ser. El mito apela al deseo de completar el ser del hombre, a saciar su sed de curiosidad. En el mito el hombre se enlaza con los dioses, se reúne con su origen, su aspiración personal. Mediante el mito construye el significado de la realidad y emperifolla su existencia. La antigua religión griega concibió todo cuanto le rodeaba *con el más poderoso sentido de la realidad* y, en ello, se ha reconocido la maravillosa descripción de lo divino. Su templo de veneración, respecto a la naturaleza, es el mundo. Los dioses, en su conjunto, representan a la naturaleza en todos sus aspectos, pues cada deidad personifica algún fenómeno de la realidad, además de asumir el rol de guardián encargado del equilibrio, orden y armonía del fenómeno que le corresponde.

El sentimiento existencial del pueblo griego yace sembrado en la fe inspirada en la naturaleza, pues es a través de esta que es posible tener acceso a las deidades. Esta fe se arraiga en la tierra, en los elementos, así como en la misma existencia. Síntoma de esta hipótesis es la siguiente premisa: el fondo de todo cuanto existe y acontece se encuentra en lo divino. Ninguna imagen de lo divino está completa sin lo viviente.

Se aduce, pues, que las deidades olímpicas poseen una misma naturaleza, dado que, a pesar de sus diferencias evidentes, como el carácter o temperamento, ¿dónde se halla la esencia inherente de los dioses? ¿Son sus atributos dicha esencia? Ciertamente las deidades están separadas del mundo terrenal; no obstante, continúan presentes, pues es en determinados fenómenos que se manifiesta su modo de ser. Este modo de ser no debe entenderse como deber, sino, más bien, como parte de una unidad vital. No se trata precisamente de un alma universal, si no que cada dios es una entidad con carácter singular, siendo este carácter donde se acuña algo inmenso y perfecto en sí mismo:

Ser un dios quiere decir: llevar en sí todo el sentido de la existencia, estar como resplandor y grandeza en cada una de sus formaciones, manifestar en su lugar más notable toda la magnificencia y el rostro verdadero. El dios al mostrar rasgos humanos, señala el lado ingenioso del imperio cuyas formas se reflejan en él, de lo inanimado hasta lo animal y humano. Así su imagen queda en la línea de la naturaleza, pero en el punto más elevado de esta línea. (Vernant 141)

En cada deidad se distingue una conexión íntima con fenómenos o actos de esta realidad que ellos mismos personifican, ya que es para los dioses “una eterna forma de ser en el círculo de la creación” (141). Las deidades forman y manifiestan un fenómeno que es perfecto en sí mismo y es este fenómeno, esta creación que inspira entusiasmo, encanto ante el entorno, el que anima a todo ente material –sobre todo al ente racional–, es decir, inspira vida: “La deidad es la figura en todas las formaciones, es el sentido que las une a todas manifestando su espiritualidad en la humana como la más sublime” (141). Así, la especie humana dotada de ingenio y raciocinio, es consciente de reconocer a los dioses no de manera empírica, sino a través de formas primordiales de la realidad, a modo de conducto.



Cada vez que los hombres reconocen en la contemplación de la naturaleza el acto o el fenómeno, aprecian parte del espíritu de la deidad que irradia en el fenómeno contemplado. Es por eso que los dioses eligen representarse a sí mismos bajo la forma humana, el más bello y noble de los entes, pues bajo esta figura se anuncia una naturaleza divina que se perfecciona en el espíritu y se consagra con lo natural en una genuina manifestación divina.

En el caso particular de Dionisos, el cual es un dios trágico y hasta extraño incluso para la cultura griega, esto es tan prevalente que en la actualidad el significado de su nombre es motivo de discrepancias entre etimólogos e historiadores, quienes generalmente han aducido que este puede significar “nacido en Niza” o “el hijo de Dios (Zeus)”. Su concepción religiosa –mitológica– es por supuesto un caso anómalo y exaltado; un niño que es hijo de una mortal y del padre de los dioses, cuya madre simboliza la tierra que es fecundada por el relámpago del dios del cielo. Dionisos representa el milagro de la vida en estado puro, es la fuerza vital que recorre el estadio terrenal por su doble esencia, mas, al mismo tiempo es la fuerza que traspasa los parámetros racionales. Al dios dos veces nacido se le atribuyó un origen no griego, debido a que su furor báquico producía transgresiones que conducía excesos vituperables e impropios de la cultura griega. Es decir, personifica la semilla de lo divino, la semilla de Zeus que, encarnada en el hombre, produce la locura, lo contrario a la racionalidad.

El origen del teatro griego nace de las actividades inspiradas en culto dionisiaco, celebrando primeramente en el campo, cerca de viñedos y en los bosques, escapando de la normatividad de la *polis* con una mezcla de embriaguez y orgías en donde la exaltación divina poseía a los hombres que sentían una comunión cercana a este dios a través del placer infinito. Este culto se arraigó profundamente en el suelo griego, pues fue cantándole glorias a Dionisos como surgió el *ditirambo*, aunque estas celebraciones estaban aunadas al desastre y a la consecución violenta de la embriaguez. El ejemplo literario de esta premisa se encuentra en *Las Bacantes* de Eurípides, en donde se subraya la irracionalidad que es producto de la embriaguez. La práctica puede remontarse al círculo de rituales, donde la *orchestra* o lugar para la danza, se emplazaba en la base de una colina, sitio en donde se celebraban las fiestas dionisiacas al dios griego del vino y la fertilidad, es decir, representante de la productividad tanto humana como de la tierra.

El culto a Dionisio era estático por naturaleza, hasta el siglo VI a.C. en que la celebración adquiere formalidad y se ritualiza. Cerca de la *orchestra* se construye un templo para el culto de Dionisio y en el medio se erige un altar en su honor, pues estas celebraciones comenzaban con el sacrificio de una cabra. Después del acto ritual, un *coro* conformado con la participación de hasta cincuenta hombres caracterizados, cantaba un himno en honor a Dionisio, conocido ya como el *ditirambo*, a medida que ejecutaban danzas cuyos gestos simbólicos estarían vinculados al significado de las palabras cantadas. Existe un debate entre eruditos historiadores acerca de si el poeta Arión (s. VI a.C.) habría sido el primero en transformar el *ditirambo* en una estructura literaria a partir de la transmutación del ritual, logrando mediante la belleza del lenguaje componer planteamientos complejos e historias con ideas existenciales.

En la Atenas del siglo V surge el discurso democrático, otorgando derechos civiles y políticos a hombres de clase media y baja. En este período la tragedia alcanza su florecimiento culminante en la sociedad ateniense. Thespis, conocido cantante de *ditirambos*, innovó en una forma distinta de representar este ritual sagrado, proponiendo que fuera solo un actor quien realizara la personificación de los cánticos, utilizando máscaras para distinguir a los distintos personajes. Se convirtió en *hipócritos*, una persona que haciendo uso de máscaras transitaba de un estado normal al



éxtasis divino, permitiéndole mayor dinamismo dentro del acto al encarnar lo divino e interactuar con el *coro*. Este nuevo estilo de representación teatral, basado en un texto y en la presencia del público es, muy posiblemente, el origen del teatro tal y como lo conocemos en la actualidad.

A Sófocles, por otro lado, se le atribuye la adición de un tercer actor. Este cambio favoreció la interacción entre los actores y acercó la tragedia a la concepción moderna de la trama dramática. Asimismo, también se le atribuye la creación de la escenografía al usar paneles pintados simulando paisajes diferentes, muy similares a los lienzos que se usan en la actualidad. Sófocles es recordado como un dramaturgo de notable talento, a tal punto que su obra más célebre, *Edipo Rey*, fue calificada por Aristóteles como la más perfecta de las tragedias griegas. Comparado con Esquilo, Sófocles creó personajes más complejos, con perfiles narrativos, motivaciones, secretos, historias con giro dramático y, más importante, un destino definido.

Eurípides, el último dramaturgo del siglo V de quien han sobrevivido dieciocho tragedias completas, adelanta de forma definitiva la noción de drama tal y como lo conocemos actualmente, empleando un acercamiento natural y humanista en contraste con la escala remota y las convenciones formales empleadas por sus antecesores. Aún con esto, sus obras no fueron muy apreciadas en su época debido al cuestionamiento de sus personajes respecto al sentido de la justicia de los dioses, además de representar personajes femeninos audaces y de gran inteligencia, marcando un hito histórico en su propia cultura y en la historia del teatro griego.

4. Destino y tragedia, Edipo como espejo de la humanidad

¿Qué es la tragedia? Es la eternidad de los dioses que se entreteje con la temporalidad de los humanos, es el grito de réplica y los sollozos de injusticia, pues es en la tragedia en donde se exhibe la maldad del hombre, el designio de los dioses y el dolor que este conlleva. La tragedia y el teatro en la antigua cultura helena cumplían una función esencial en la *polis* griega no como opción de entretenimiento, sino como ritual sagrado en donde se personificaban las tragedias y se buscaba transmitir a los ciudadanos el mensaje de que los dioses –a través de los oráculos y las pitonisas– deseaban que estos tuviesen presente su devenir.

Esta representación generaba en los espectadores una *catarsis*, momento en el cual el alma se purificaba a través de la contemplación del sufrimiento y se gozaba del contacto con las deidades que, mediante los actores, representaban lo sagrado. Al igual que con Hesíodo, la inspiración en las divinidades hizo del teatro un espacio donde no solo se conmovía al público, sino que también se experimentaba la revelación: actores y público centraban su atención en las miserias y desdichas humanas, el conflicto entre las pasiones y el poder tiránico, todo predeterminado por las deidades olímpicas. Los actores materializaban el padecimiento de la humanidad a través del fondo trágico del destino ineludible del hombre.

Sin embargo ¿qué connotación tiene el destino en la religión griega? El espíritu griego ha concebido al destino como “el lado nocturno de la existencia” (Otto 219), aquello sobre lo que los dioses no tienen poder. Esto es la muerte y todo lo que necesariamente encamina al ser humano hacia el ocaso de la vida:



Pareciera que los dioses todo lo pueden, pero una mirada retrospectiva nos enseña lo contrario. La posibilidad de lo omnipotente contradice su unidad con la naturaleza. Y los hombres no se asustan de hallarse a menudo en situaciones en que los dioses tampoco pueden ayudar. (Otto 219)

Los dioses tienen un gran límite a su poder: la muerte. Ninguna deidad puede devolver la vida a quien ya ha muerto, ni siquiera su voluntad alcanza el reino de lo acontecido para evitarlo. En suma, las deidades olímpicas no tienen poder sobre los muertos o para resguardar a los vivos de su muerte predestinada. Por consiguiente, al hablar de destinación y muerte en la cultura helena, se remite la figura de la Moira, la responsable de designar los límites a la duración, plenitud y catástrofe de la vida y la muerte: “Donde es pronunciado el nombre de Moira, se piensa inmediatamente en la necesidad de muerte; y en esta necesidad radica sin duda la idea de una Moira” (Otto 221).

La Moira era quien dominaba sobre el nacimiento y la muerte y vigilaba en las sombras, atenta a la conducta tanto de hombres como de dioses. Algunos autores conciben tres Moiras que poseen un carácter neutral e inflexible, como el destino mismo, nombradas Atropo, Cloto y Laquesis, las hilanderas cósmicas. En la religión griega eran muy veneradas –hasta los dioses tenían respeto por ellas– les hacían ofrendas y sacrificios, pues de sus manos provenía la bendición a la tierra, salud, fertilidad y riqueza. Aunque también podían atraer la guerra, peste y sufrimiento.

Si se trata de una deidad tan poderosa que el mismo rey de los dioses le guarda respeto ¿cómo es que opera? Son los mismos dioses los que realizan la voluntad de la Moira, lo que se ve reflejado a lo largo de *La Ilíada*, en donde “todo fluye de la mano de la deidad, y también lo trágico de la vida humana” (Otto 235). La Moira es la determinación, la ley que impera sobre todo hombre e imparte orden en la naturaleza. Metafóricamente, se puede considerar a la Moira como un invencible vendaval al que nadie puede hacerle frente, ni siquiera los dioses. El vendaval implica movimiento, acontecer, el proceso del ser. Aquello a lo que nadie – en los mitos– desearía enfrentarse.

La excepción sería Edipo, el joven que conoció su destino e intentó evitarlo. “Matarás a tu padre y te desposarás con tu madre”, fue lo que le indico el oráculo de Delfos a través de la profecía que lo impulsó a alejarse del seno familiar, tratando de evitar ese destino fatal sin darse cuenta que encaminaba sus pasos hacia su trágico destino. Es así que emprende una peregrinación hacia sí mismo y en el camino se encuentra con Layo, quien, al obstruirle el paso a sus caballos, le asesta un latigazo que actúa como recordatorio de la implacable profecía. Se cumple entonces la primera parte del vaticinio del oráculo. Más tarde, Edipo vence a la Esfinge, un monstruo despiadado que formulaba enigmas complejos a los que este supo responder acertadamente. Se puede interpretar este pasaje como la victoria de la lógica o la verdad por sobre la ignorancia, el paso que Edipo debe dar en el camino hacia la introspección de su persona.

Al vencer a la Esfinge el reino de Tebas le agradece, otorgándole el trono, se desposa con Yocasta y cumple, sin saberlo, la profecía. Edipo gobierna sin ningún problema, gozando de su nueva familia, no obstante, una terrible plaga no tarda en azotar a Tebas. Es así que recurre nuevamente al oráculo y este le indica que el asesino del rey que le antecedió debe ser castigado por sus actos impíos, lo que desata el momento de la confrontación. Este designio divino es el presente de los dioses para Edipo; la *aletheia*, lo evidente y, al mismo tiempo, lo que nadie, ni siquiera él mismo puede descubrir. Edipo, al igual que todos, está ciego, pero tiene ansias de ver, no desiste en su misión de descubrir al asesino del rey, hasta que descubre que él mismo es hijo de Layo, lo que lo convierte en el asesino de su padre y el esposo de la mujer que lo trajo al mundo.



Esta verdad atroz a la que Edipo hace frente es la transmutación de lo estático hacia lo dinámico, un paradigma en la tragedia griega que representa al hombre que decide no esperar su destino, sino que va en su busca y lo encara, pues, aunque su intención era evitar el vaticinio, finalmente lo desafía y se descubre a sí mismo, desvelando la verdad de su estirpe. Con esto, logra responder la interrogante existencial: “¿de dónde vengo?”.

Te advierto, quienquiera que fueres tú, que desees sondear los arcanos de la naturaleza, que, si no hallas dentro de ti mismo aquello que buscas, tampoco podrías hallarlo fuera. Si tú ignoras las excelencias de tu propia casa, ¿cómo pretendes encontrar otras excelencias? En ti se halla oculto el tesoro de tesoros. Hombre, concóctete a ti mismo y conocerás el universo y a los dioses. (Vernant 97)

Edipo conquistó la verdad a través del dolor, de saberse hijo de nadie y completar su ser por medio de la búsqueda que los dioses le encomendaron. Edipo representa a los hombres tanto del pasado como del porvenir, pues esta tragedia yace grabada en la intuición y mente de cada persona: “Es el ser humano que se encuentra dividido entre el mundo de la materia y del espíritu” (Vernant 57). Hay, pues, un destino, pero también hay libertad; el hombre no está absolutamente determinado, solo es humanamente libre de acuerdo a las posibilidades que le entreguen los dioses. Estos ámbitos forman un diálogo, o, en el caso de Edipo, una lucha o una búsqueda que a veces puede desembocar en un destino armonioso, mientras que, en otras ocasiones, puede terminar con un desenlace atroz y trágico.

El destino, sin embargo, implica miedo, lo que nos devuelve al delirio y a la angustia, al miedo humano hacia lo desconocido, donde nos sabremos vistos, donde se sabe que algo al final del túnel aguarda. El hombre trata de explicarlo a través de los mitos y la religiosidad para así acallar un poco ese miedo, pero ahí está, aparece de vez en cuando, sobre todo cuando hay duda e incertidumbre. El destino fue para los helenos un elemento central de su espíritu y, con el paso del tiempo, fue marcando el devenir de las historias sagradas que constituían su realidad. Es en los mitos y las tragedias que se percibe el concepto de lo ineludible y lo inevitable a través de los designios establecidos por los dioses.

¿Qué es el *pathos*, pues, y qué papel juega en esta trayectoria? El *pathos* es parte de nuestra condición humana, como se señaló al principio, es una conciencia que está presente mucho antes de que la razón comience a maquinar siquiera sus primeros fundamentos sobre la realidad en la que se encuentra. El *pathos* es la conciencia de finitud, originalmente manifestada en el delirio de persecución, en la necesidad humana por venerar a la naturaleza para crear sentido y de enmascararla con lo divino. El *pathos* es la locura que lo divino siembra en la humanidad, aquella que no hace más que reflejar el impulso del hombre por experimentar la revelación mística para, en su lugar, padecer el furor báquico del placer. El *pathos* es esa ceguera que nos impide alcanzar el estadio de la revelación, la aceptación de nuestra esencia humana. Estamos condenados a la finitud y es por eso que padecemos y somos seres padecientes.

5. Conclusiones

“La antigua tragedia, la antigua tragedia / es sagrada e infinita como el corazón del universo. / Un pueblo la alumbró, una ciudad griega, / pero pronto se elevó y en los cielos situó / a la escena” (Cavafis 297). Esto es lo que Constantino Cavafis sentenciaba en sus versos acerca de la tragedia, en donde señala que no solo es un género literario, sino que se trata de un espejo ontológico que refleja con detalle lo más profundo del hombre y cuyas implicaciones políticas, sociales y religiosas han trascendido hasta nuestros días.



Filosofar alrededor de la tragedia o hacer hermenéutica desde el fenómeno trágico nos hace humildemente conscientes del lugar que ocupamos en este vasto mundo, no somos todopoderosos. Asimismo, carece de sentido la vida que se banaliza sin la asunción del dolor, de la muerte y de la purificación de las pasiones que emanan del hombre, pues todo esto hecho en común es lo que propicia una comunidad humana. “Muchas cosas asombrosas existen, y, con todo, nada más asombroso que el hombre. [...] Se enseñó a sí mismo el lenguaje y el alado pensamiento” (Sófocles *Antígona* 89-90) con estas palabras definía Sófocles a los griegos y, con ello, a la humanidad. De este modo, lo que entendieron por el hombre, la conciencia, el sentido de la justicia, así como también el miedo y la piedad siguen vigentes, aunque en cada época estos conceptos se adaptan a las necesidades específicas del hombre.

Obras citadas

- Hesíodo. *Los trabajos y los días*. Trad. Aurelio Pérez Jiménez. Barcelona: Gredos, 1978.
- Otto, Frederick Walter. *Los dioses de Grecia: La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego*. Buenos Aires: EUDEBA Editorial Universitaria, 1973.
- Cavafis, Constantino. *Poesía completa*. Trad. Pedro Bádenas de la Peña. Madrid: Alianza, 1991.
- Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. (vol. II). Trad. Ana Iriarte. Barcelona: Paidós, 1989.
- Zambrano, María. *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Sófocles. *Edipo Rey*. Trad. Assela Alamillo Sanz. Barcelona: Gredos, 1995.
- Sófocles. *Tragedias*. “Antígona”. Barcelona: Gredos, 2000.



La inversión del mito griego en *Pedro Páramo*. El viaje al inframundo

The Reversal of the Greek Myth in *Pedro Páramo*. Descent into the Underworld

Yosyua Neira-Escalona*  & Jenifer Jara-Rodríguez**

Resumen: Este artículo aborda la inversión del mito griego del descenso al inframundo en la novela *Pedro Páramo* del mexicano Juan Rulfo. En la obra, Juan Preciado es una especie de héroe que desciende al inframundo en busca de su padre, guiado por un mulero; pero, a diferencia, de los héroes griegos, este no logra salir de allí y fracasa, pagando su osadía con la muerte. A partir de este desenlace se observa un relato desde la otredad, desde la visión de los vencidos por Occidente: el pueblo latinoamericano. En las siguientes páginas se abordará la concepción de mito, su rol como influencia literaria a través de la intertextualidad y su proceso de deconstrucción, para luego analizar en detalle cómo se evidencia esta inversión a través de elementos narrativos tales como el espacio físico en que se desarrolla la historia, el personaje del padre Rentería y, esencialmente, en la figura del héroe: Juan Preciado.

Palabras clave: *Pedro Páramo*; inversión mito griego; viaje al inframundo; héroe.

Abstract: This article deals with the reversal of the Greek myth of the descent into the underworld in the novel *Pedro Páramo* by Mexican writer Juan Rulfo. In the novel, Juan Preciado is a kind of hero who descends to the underworld in search of his father, guided by a “mulero”; but, unlike the Greek heroes, this one cannot leave and fails, paying for his transgression with death. This outcome observes the story from the point of view of otherness, from the vision of those defeated by the West: the Latin American people. The following pages will address the conception of the myth, its role as a literary influence through intertextuality and its deconstruction process, to then analyze in detail how this reversal is evidenced through narrative elements such as the physical space in which the story takes place, the character of father Renteria and the figure of the hero: Juan Preciado.

Keywords: *Pedro Páramo*; Greek myth reversal; journey to the underworld; hero.

Fecha de recepción: 12 de marzo, 2021 | Fecha de aceptación: 02 de agosto, 2021.

*Yosyua Neira-Escalona, Universidad de La Frontera. Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades - Magíster (c) en Psicología. Universidad de Chile. Especialización en Teatro y Educación, Metodología y Didáctica de la Enseñanza del Teatro. Universidad de La Frontera. Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades - Licenciada en Educación y Profesora de Estado en Castellano y Comunicación.

**Jenifer Jara-Rodríguez. Colegio América de Vilcún – Profesora de Lenguaje y Comunicación. Universidad de La Frontera. Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades, Licenciada en Educación y Profesora de Estado en Castellano y Comunicación.



1. Introducción

“Allá en el fondo está la muerte”
– Julio Cortázar

Pedro Páramo, novela publicada en 1955, al ser considerada una obra de influencia significativa en el desarrollo de la narrativa mexicana, con rasgos modernistas y experimentales, inscribe a Juan Rulfo como uno de los escritores más destacados del siglo XX (Almond 223; Kenny 73). Primeramente, esta novela sitúa al lector en un viaje (Jong-Deuk), ya que es la historia de una exploración que se inicia cuando Juan Preciado promete a su madre, en el lecho de muerte, ir en busca de su padre Pedro Páramo, a quien nunca conoció, emprendiendo así su camino “hacia Comala, un pueblo mítico, que está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno” (Rulfo 8), lugar en el que solo encontrará almas en pena y, finalmente, la muerte (Subercaseaux 139).

Una segunda característica que posee la obra es la ruptura del tiempo de la historia, confundiendo la realidad por medio de alucinaciones. Es así como en sus páginas aparecen de pronto narradores fantasmales, a veces desconocidos, que a través de sus narraciones nos sitúan en el pasado del pueblo, cuando este aún tenía vida. Estas particularidades en su narrativa la han inscrito dentro de los inicios del denominado “realismo mágico”, pues lo mágico-realista considera dimensiones de la realidad concreta fusionadas con aspectos inexistentes que resultan irreales e inexplicables (Quezada y Villalpando 297). Esta clasificación es fundamental en lo que se plantea en este artículo respecto a la reescritura del mito, ya que este movimiento se caracteriza por fundir lo mítico propio de las culturas latinoamericanas con lo real.

Es posible distinguir que en esta novela los *leitmotivs* apuntan no solo al viaje, como ya se mencionó con anterioridad, sino también al mito y a la muerte. Si bien el mito se concibe como un texto que tiene por función “revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas” (Bartra 14), en este estudio se considera que en *Pedro Páramo* “lo que se presenta en la novela no es la mitificación de las situaciones, es la deconstrucción del mito” (Castañeda). Por su parte, respecto al tópico transversal de la muerte, Finol señala que esta “estructura de manera decisiva toda la novela” (242). Es por eso que, a partir de estas nociones, en este estudio se analizará la visión del viaje al inframundo que se ofrece en la obra en contraste con la versión que corresponde a la mitología griega.

Para ello, primero se abordará brevemente el concepto de mito, su rol como influencia literaria a través de la intertextualidad y su proceso de deconstrucción mediante la propuesta de Kristeva, para luego analizar en detalle cómo se evidencia esta inversión a través de elementos narrativos tales como el espacio físico en que se desarrolla la historia, el personaje del padre Rentería y, esencialmente, en la figura del protagonista: Juan Preciado.

2. La deconstrucción del mito universal

El ser humano desde sus orígenes se valió de los mitos para encontrar una respuesta a sus cuestionamientos esenciales. Para Eliade, el mito es una construcción cultural excesivamente compleja, ya que, si bien es posible determinar un conjunto variado de rasgos entorno a la noción, lo que genera múltiples acepciones en relación al término, existe un acuerdo respecto a que este tipo de relato se concibe como una narración fundacional que busca la comprensión del mundo mediante



la explicación de sucesos desde un punto de vista sobrenatural (12). Desde una perspectiva puramente literaria, existe “una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto varios enunciados, tomados a otros textos, se cruzan y se neutralizan.” (Kristeva 147). Existe, por tanto, una estructura hipotextual que da origen a subtextos o intertextualidades, es decir, versiones secundarias de las obras narrativas (Uribe 20).

En *Pedro Páramo* se evidencia una analogía entre Comala y América, y es que en el continente americano se cuenta con una gran variedad de mitos, heredados principalmente de la civilización occidental (Herrero y Morales 15), junto a relatos propios de las culturas precolombinas. Es así como en esta obra se entremezclan en sus páginas “la mexicanidad y la universalidad” (Martínez 19), pues coexisten las creencias del pueblo mexicano junto a tópicos recurrentes de la literatura universal, como los relatos míticos (Gacinska 94). En relación a lo anterior, Roldán plantea que, tanto los relatos occidentales como los latinoamericanos, se apartan de la tragedia griega original, parodiándola (Roldán 244; Bartra 34; Subercaseaux 139; Kenny 81). De esta manera, Rulfo no realiza una imitación, sino que invierte el relato original, lo trasgrede, lo resignifica y deconstruye.

3. Comala: el inframundo

En *Pedro Páramo*, el descenso al inframundo es uno de los tópicos principales. La cultura mexicana se caracteriza por el culto a la muerte y por la creencia de que “la oposición entre muerte y vida no era tan absoluta” (Paz 25). Al igual que los griegos, se creía en la existencia de un submundo donde iban a parar las almas de los muertos (Martín 160). No obstante, cabe señalar que esta narración, a pesar de poseer las características propias de sus raíces mexicas, también posee elementos que se alejan de esta visión y convergen más bien con los de la Grecia Antigua y sus ritos.

Lo primero que es necesario esclarecer es la situación del espacio narrativo: ¿es Comala un pueblo abandonado? ¿Será acaso una alusión al Averno? Comala es comprendida como “una ciudad fantasmal, los personajes vagan por ella convertidos en fantasmas asediados por los recuerdos de Pedro Páramo” (Osorio 68). González-Allende, sostiene que en la obra de Rulfo la localización del pueblo se encuentra en una zona hondonada y subyugada por el calor, que apunta directamente al infierno (7); sin embargo, resulta más certero establecer que Comala es la alegoría de una región del inframundo de los griegos, parte del Hades, lugar por donde los muertos tenían que pasar inmediatamente después de fallecer. Según los griegos, el inframundo se dividía en tres regiones:

[...] Érebo, Tártaro y Campos Elíseos. El Érebo o Anteinfierno se extendía desde la Estigia hasta el reino de Dis, y allí se encontraban el feroz Cerbero como guardián y Minos como juez. Las almas eran acompañadas hasta las puertas del Érebo, de donde no se podía salir, por Hermes o por Thanatos, el genio de la muerte. Si los cuerpos habían recibido sepultura, las pálidas sombras podían avanzar a través del Aqueronte, de las llamas y los maléficos vapores del Flegemonte... hasta las llanuras cubiertas de Asfódelos... En presencia de los otros jueces infernales... eran minuciosamente juzgadas y, según el juicio que merecían, se dirigían a los Campos Elíseos, el reino de los bienaventurados, o se hundían en el Tártaro, donde eran castigadas las almas malvadas. (Escobedo “Hades”)¹

Para poner en paralelo los dos espacios, Comala y el inframundo griego, es necesario comparar inicialmente la figura de los guías/mensajeros que se encargan de llevar a los muertos a su destino

¹La publicación de Escobedo no posee numeración, sin embargo se incluye el título de la entrada.



La similitud entre Abundio, el mulero que guía a Juan Preciado a Comala, y el Hermes griego, mensajero de los dioses que también dirige a los muertos al inframundo, está implícita en las acciones que el primero realiza y su rol en la historia. En la novela, Edvigés Dyada, al platicar a Preciado sobre el mulero, menciona que: “Era quien nos acarreaba el correo, y lo siguió haciendo todavía después que se quedó sordo [...] Nos llevaba y traía cartas. Nos contaba cómo andaban las cosas allá del otro lado del mundo, y seguramente a ellos les contaba cómo andábamos nosotros” (Rulfo 18–9); “El rol de Abundio es fundamental en la narración, ya que, ayuda a Preciado, desde su encuentro en el cruce de los caminos para bajar al pueblo, la antesala del Infierno” (Gacinska 103); “Es un mensajero, el mismo que le da a conocer la situación del lugar en el que se encuentra, agregando: ‘Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno’” (Rulfo 8).

Por otra parte, respecto a la descripción de las regiones del inframundo antes mencionadas, es pertinente señalar que estas poseían infinitudes de ríos que desembocaban en lagunas y ciénagas. Platón, en sus *Diálogos*, describe que: “[...] los hay que corren en círculo, y que después de haber dado vuelta a la tierra, una y muchas veces [...] bajándose lo más que pueden, marchan hasta la mitad del abismo [...]” (Platón 136). De igual manera, en *Fedón* se detalla la presencia de ríos en el submundo, describiendo cavidades bajo tierra por las que conducen grandes ríos de agua y otros de fuego, incluso se señala que la cima más enorme cruza la tierra en ambos extremos, denominándolo Tártaro (Platón 107–8).

En la obra de Rulfo, también es posible hallar la existencia de dichos ríos mediante los caminos que se mencionan. Por ejemplo, cuando Juan Preciado relata su encuentro con Abundio señala: “Me había topado con él en Los Encuentros, donde se cruzaban varios caminos. Me estuve allí esperando, hasta que al fin apareció este hombre” (Rulfo 7). Otro personaje que habla sobre ellos es Donis, el hermano incestuoso, quien al describir el pueblo señala que: “Hay multitud de caminos. Hay uno que va para Contla; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra. Ese que se mira desde aquí, que no sé para dónde irá –y me señaló con sus dedos el hueco del tejado, allí donde el techo estaba roto– [...] Y hay otro más, que atraviesa toda la tierra y es el que va más lejos” (Rulfo 54–5).

Tanto en la imagen revelada por Rulfo a través de Donis, como en la que nos ofrece Platón existen varios senderos en el inframundo y uno de ellos es tan extenso que cruza toda la tierra. Los caminos que aparecen en Comala son metáforas o el equivalente a los ríos que cruzan el inframundo, y al igual que estos, tienen la función de acercar a los muertos hacia algún destino, ya sea a la felicidad del cielo o a la condena del Averno.

Ante estos hallazgos, es posible afirmar que *Pedro Páramo* corresponde a una reescritura del mito griego del descenso al inframundo. Incluso, es posible advertir la existencia de los distintos estadios o regiones que estructuran el inframundo griego. Las intervenciones de diversos personajes de la obra de Rulfo dan cuenta que Comala es una especie de Érebo, tal como lo plantea Dorotea, quien dice a Juan Preciado “[...] cuando a una le cierran una puerta y la que queda abierta es nomás la del Infierno, más vale no haber nacido... El cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora” (Rulfo 71). Otro personaje, la hermana incestuosa de Donis, también hace una mención al respecto: “Si usted viera el gentío de ánimas que andan sueltas por la calle. En cuanto oscurece comienzan a salir. Y a nadie le gusta verlas. Son tantas, y nosotros tan poquitos, que ya ni la lucha le hacemos para rezar porque salgan de sus penas” (Rulfo 56).



Ni Dorotea ni las ánimas a las cuales se refiere la hermana de Donis se encuentran en el infierno. Sus almas están en un lugar próximo, pero no en él, destinadas a vagar constantemente, en espera de Caronte, para que las cruce hacia el otro extremo.

4. Después de la muerte, el balsero

Pero ¿por qué las almas no pueden superar este estado de extravío en el que se encuentran? Al considerar el análisis comparativo entre el mito griego del viaje al inframundo y la novela de Rulfo, se presencia el rito de los muertos, que en la cultura griega consistía en colocar un óbolo al difunto bajo la lengua, acción comprendida como el pago para el balsero Caronte, quien tiene la función de trasladarlos hasta el Palacio del Hades donde sería juzgado; por el contrario, si esto no ocurría, el alma era castigada y quedaba vagando en la orilla del río (Martín 251).

En Comala, por su parte, ocurre algo similar; sin embargo, el óbolo que sirve para pagar el paso hacia el lugar donde el alma será juzgada y luego enviada –dependiendo de cuáles hayan sido sus acciones terrenales–, está simbolizado en los sacramentos católicos. Este antecedente es relevante, puesto que estos ritos son sumamente necesarios para la purificación de las almas creyentes, ya que su realización otorga, metafóricamente, el pase en la balsa de Caronte. En este sentido, es imposible obviar el hecho de que el padre Rentería, quien tiene en sus manos la potestad espiritual para dar la salvación a los habitantes de Comala, niega este privilegio a un gran número de ellos, determinando su pasar:

El padre Rentería dio vuelta al cuerpo y entregó la misa al pasado. Se dio prisa por terminar pronto y salió sin dar la bendición final a aquella gente que llenaba la iglesia.
–¡Padre, queremos que nos lo bendiga!
–¡No!– dijo moviendo negativamente la cabeza–. No lo haré. Fue un mal hombre y no entrará al Reino de los Cielos. (Rulfo 28)

En la cita anterior es posible evidenciar que el padre Rentería es consciente de su jerarquía espiritual, ya que la misma gente lo corrobora con sus súplicas. Por tanto, “la muestra religiosa que Rulfo ofrece, dominada por la superstición y la subordinación al poder, desampara a los fieles y vacía el ritual privándolo del componente esencial de la misericordia” (Calabrese y Junco 80). Las personas del pueblo creen ciegamente en los ritos de perdón y sin ellos están seguros de que sus almas no tendrán descanso al morir: “Me dan ganas de regresar y decirle al padre Rentería que se dé una vuelta por allá, no vaya a resultar que esa infeliz muera sin confesión. –Ni lo piense, Ángeles. Ni lo quiera Dios. Después de todo lo que ha sufrido en este mundo, nadie desearía que se fuera sin los auxilios espirituales, y que siguiera penando en la otra vida” (Rulfo 120).

Si bien se evidencia el desamparo a todo el pueblo, el momento clave en que se constata esta situación reside en el rencor que Rentería siente hacia Miguel Páramo y el pecado de omisión que carga al no hacer nada para evitar o denunciar los abusos de los Páramo contra los habitantes de Comala. Esto lo transforma, simbólicamente, en un ser sin capacidad de ejercer su rol de redentor. Hecho expresado de modo explícito cuando el cura de Contla lo inhabilita de sus funciones parroquiales:



- No padre, mis manos no son lo suficientemente limpias para darte la absolución. Tendrás que buscarla en otro lugar.
- ¿Quiere usted decir, señor cura, que tengo que ir a buscar la confesión a otra parte?
- Tienes que ir. No puedes seguir consagrando a los demás si tú mismo estás en pecado [...].
- ¿No podría usted...? Provisionalmente, digamos... Necesito dar los santos óleos... la comunión. Mueren tantos en mi pueblo, señor cura.
- Padre, deja que a los muertos los juzgue Dios.
- ¿Entonces, no? Y el señor cura de Contla había dicho que no. (Rulfo 77)

Desde este momento los sacramentos no tendrán ningún valor dentro de la fe católica que prepondera en el pueblo, por no ser realizados por una persona habilitada para ejecutarlos, y en consecuencia, todos los habitantes estarían viviendo en pecado (Jong-Deuk), es decir, no poseen el óbolo bajo la lengua o sobre sus ojos para pagar a Caronte. Los habitantes del pueblo viven en un constante vaivén entre las costumbres y creencias de su cultura primigenia y la doctrina de la religión católica, producto del sincretismo, por lo tanto, prima –y les martiriza– la idea de que, al no obtener el perdón de sus pecados, serán condenados, como es posible observar en las palabras de la hermana de Donis, al referirse al encuentro que tuvo con el Obispo que vino al pueblo: “Y se fue, montado en su macho, la cara dura, sin mirar hacia atrás, como si hubiera dejado aquí la imagen de la perdición. Nunca ha vuelto. Y ésa es la cosa por la que esto está lleno de ánimas; un puro vagabundear de gente que murió sin perdón y que no lo conseguirá de ningún modo, mucho menos valiéndose de nosotros” (Rulfo 57).

Esta realidad genera más sugestión aun en las mentes y almas de los habitantes, puesto que permanece en ellos la idea de que al no obtener el perdón de sus pecados, serán castigados, pues el padre Rentería los condena espiritualmente.

En definitiva, si bien se han establecido similitudes entre la obra de Rulfo y el mito griego sobre el descenso al inframundo, ambas concepciones son de origen occidental –visión griega y creencia católica–, ninguna de ellas originaria de la identidad amerindia. Por tanto ¿dónde se produce el quiebre, el punto exacto donde se hace evidente la inversión de este mito? Para dar respuesta a esta problemática, es preciso analizar la figura del héroe.

5. El héroe griego versus el héroe latinoamericano

La literatura, desde su creación, posee una relación entrañable con las historias que se tejen en las diversas culturas. Así, podemos encontrar diferentes concepciones de la figura del héroe, nociones que se han ido formando según los períodos sociohistóricos que trascienden épocas y fronteras. Pero ¿cómo es posible caracterizar la figura del héroe? Tanto en el mundo clásico como en el medieval, por ejemplo, es esbozado como un arquetipo de excelencia, el cual encarna los ideales de una sociedad:

[...] es un modelo de los valores que la sociedad entiende como positivos. En el héroe se encarnan las virtudes a las que los hombres aspiramos en cada momento de la historia... es siempre una propuesta, una encarnación de ideales. La condición de héroe, por tanto, proviene tanto de sus acciones como del valor que los demás le otorgan. Esto permite que la dimensión heroica varíe en cada situación histórica dependiendo de los valores imperantes. La sociedad engendra sus héroes a su imagen y semejanza o, para ser más exactos, conforme a la imagen idealizada que tiene de sí misma. (Aguirre parr. 2-3)



En el caso de los héroes de la mitología griega, muchos de ellos eran hijos de los dioses con un mortal, por tanto poseían características y habilidades que los diferenciaban del resto de los humanos, como la fuerza sobrenatural de Hércules, hijo de Zeus y Alcmena. Otro punto que los singularizaba es que siempre debían superar grandes retos que eran impuestos por el destino o los dioses. Es así como muchas veces debían realizar largos viajes, pelear con seres monstruosos o incluso bajar a las profundidades del inframundo: Teseo y Pirítoos, Ulises, o el ya citado Hércules, son algunas referencias.

Otro héroe mítico que baja a las profundidades y del cual se pueden analizar más puntos comparativos en torno a la figura de Preciado, es Orfeo, semidios que poseía la cualidad de ser el mejor músico de la tierra, lo cual lo posicionaba en un nivel terrenalmente envidiable. Sin embargo, sus desventuras comienzan cuando se enamora de la ninfa Eurídice, quien el día en que contraen nupcias muere envenenada, hecho ante el que el héroe reacciona de manera desesperada descendiendo al Averno en su búsqueda. Así, luego de ser transportado por un barquero y de recorrer regiones profundamente oscuras, victoriosamente llega al salón del trono, donde se encuentran el rey y la reina de los muertos: Hades y Perséfone. Orfeo, al estar en su presencia, toca un canto dulce donde pide que se le devuelva a su amada, logrando así emocionar a los reyes a tal punto que su petición es concedida, pero con una condición: que al marcharse, él iría delante de su esposa y no voltearía a mirarla por ningún motivo mientras se encontrasen en la región infernal. Pero, finalmente Orfeo cede al imperioso deseo de verla y esta se esfuma en las tinieblas (Civita 513–28).

Resumido el mito, no es difícil evidenciar que Juan Preciado tiene “en común un parecido con los héroes grecorromanos –Teseo, Hércules y Orfeo– quienes bajan a los infiernos para afrontar su destino” (Gacinska 94). Sin embargo, el héroe mitológico griego es capaz de viajar al Averno y volver a la tierra intacto –independiente de que logre o no su propósito–; pero ¿qué sucede en la literatura latinoamericana con el héroe Juan Preciado? Preciado, hijo reconocido de Pedro Páramo y Dolores Preciado, viaja a Comala para consumar la promesa que le hizo a su madre en el lecho de muerte: ir en busca de su padre para conocerlo y exigirle lo que le correspondía. Y aunque en un principio no pretendía cumplir su promesa, luego cambia de parecer repentinamente: “comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala” (Rulfo 5).

La esperanza que nace de la influencia de las memorias de su madre lo mueve a la búsqueda, tanto de su progenitor como del lugar maravilloso que le describía esta al recordar a Comala, un lugar con parajes supuestamente edénicos:

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. (Rulfo 6)

Sin embargo, esta visión del pueblo no es la que conocería. Nunca concibió que cumplir la promesa hecha a su madre le significaría un viaje al fracaso de su ilusión y la pérdida de su vida, siendo condenado, como todos los habitantes de Comala, a un nefasto cautiverio.



En contraste con el héroe griego Orfeo, que posee una decisión inquebrantable al efectuar el descenso al inframundo, aquí se nos presenta un héroe latinoamericano indeciso y sumiso (Castañeda), que es influenciado por una fuerza externa –su madre–, siendo esta característica un punto de quiebre del mito griego en la versión narrativa latinoamericana y un dato relevante a considerar, pues, desde ya, augura un destino trágico. Cuando Preciado desciende al inframundo no logra llegar al Tártaro ni a los Campos Elíseos; por el contrario, muere en alguna región próxima, que según la mitología griega, sería el primer nivel o región del Hades: los Campos Asfódelos, lugar donde habitan seres descarnados que necesitan realizar sacrificios a los dioses del Averno para entrar en él, atraídos por la sangre y las libaciones (Elvira Barba 141).

Esta situación se ve igualmente reflejada en la descripción que hace la hermana de Donis a Preciado sobre cómo es el pueblo de noche. Desde el momento en que Preciado entra al pueblo, los espíritus gorjean a su alrededor y “escapando a manera de sueños, revolotean por aquí y por allá” (Elvira Barba 141), en busca de su aliento vital, porque son almas que aún no reconocen su estado incorpóreo y tienen la necesidad de sentirse vivas. Como resultado, la muerte de Juan Preciado es un sacrificio.

La figura del héroe evidencia la transgresión, la inversión, el mito narrado desde la visión latinoamericana, y esto, según Bartolomé, se produce porque: “en la construcción del discurso se tiene siempre en cuenta el lugar desde el que se habla, el ‘locus’ de la enunciación [...] un latinoamericano tendrá siempre una manera de afrontar los problemas, de buscar soluciones que le será propia y que lo distinguirá de la perspectiva desde la que observa el mundo un crítico de otro lugar” (Bartolomé 30).

Por tanto, Juan Preciado actúa de acuerdo al patrón cultural de su sociedad, una cultura marcada por la violencia y la crisis que tuvo sus inicios en la colonización. El protagonista pudo haber redimido y rescatado a todas esas almas que yacían en la desolación y el cautiverio de Comala, pero su destino era morir al igual que todos los habitantes del pueblo, víctimas de Pedro Páramo, el hacendado sin escrúpulos, su padre.

Juan Rulfo es capaz de engendrar a un nuevo tipo de héroe: el héroe latinoamericano. De esta forma, la figura del “héroe de esta epopeya imaginaria es un personaje singular, pues pertenece a una estirpe de seres dolientes y agraviados. Es un ser extremadamente sensible, temeroso, receloso y susceptible” (Bartra 34).

5. Conclusión

Para finalizar, es posible destacar que mediante el análisis comparativo realizado entre las ideas esenciales de las dos culturas respecto al inframundo, la figura heroica de sus protagonistas y la muerte, se puede observar cómo la tradición grecolatina permanece en la glorificación y la vida, mientras que la latinoamericana está sujeta a la muerte desde sus raíces más profundas, ansiando la recuperación de una memoria fragmentada (Eudave 174): “Como ecos, las memorias se fragmentan y, aunque parecen inteligibles, no significan nada para quienes rememoran” (García 111). La novela *Pedro Páramo* es la historia de los vencidos, del pueblo latinoamericano: “está constituida por ausencias y vacíos, hecha de silencios” (Vázquez-Medina 191). Se percibe que “a través de Comala, Rulfo presenta un mundo dominado por la culpa, el odio y la venganza, que puede situarse en cualquier lugar precisamente porque no está en ninguna parte, y porque puede estar en cualquier parte” (Martínez 19).



cualquier lugar precisamente porque no está en ninguna parte, y porque puede estar en cualquier parte” (Martínez 19).

Si bien esta obra es un objeto de estudio susceptible a diversos análisis, resulta relevante destacar de qué manera se deconstruye el mito clásico. Al respecto, cabe mencionar que:

Rulfo utiliza los patrones míticos para poder manifestar sus ideas de forma universal y llegar con más fuerza a sus lectores. Una vez hecho esto, devela su verdadera intención: deconstruye el mito para utilizarlo como herramienta para provocar una reflexión y una reacción. La intención de Rulfo es, pues, cambiar el “status quo”, transformar y transgredir la realidad. (Castañeda parr. 51)

Es así como, a pesar de que Juan Preciado es vencido, quedándose atrapado para siempre en las profundidades de la tierra, se atisba una luz de redención en las letras de Rulfo. Y es que al recrear en su obra un mito desde la cultura dominante para luego transformarlo, da como resultado una literatura propia, grito de denuncia y de lucha de un pueblo que emerge de la violencia y la tortura. El autor ofrece en un ritual de sacrificio a Juan Preciado, lo transporta a los murmullos de Comala desde la visión nostálgica de su madre para llevar a cabo la ruptura e inversión del mito original propio de la cultura grecolatina.

En Comala predomina una vaga esperanza asociada a la muerte, que no es comprendida como un anhelo de liberación total, sino como un avance a un estadio distinto, que puede ser mucho mejor que la realidad que se vive allí: “Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra” (García Márquez 170).

Obras citadas

- Aguirre, Joaquín. “Héroe y sociedad: El tema del individuo superior en la literatura decimonónica”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 3 (1996). <https://cutt.ly/LY4fwcn>. Consultado el 20 de enero de 2021.
- Almond, Ian. “The Ghost Story in Mexican, Turkish and Bengali Fiction: Bhut, Fantasma, Hayalet”. *The Comparatist* 41 (2017): 214-36.
- Bartolomé, Cristina. “El largo viaje de Juan Preciado: propuesta de lectura de la novela *Pedro Páramo* desde la mitología nahua.” Trabajo de investigación. Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Universidad Autónoma de Barcelona, 2008. <https://cutt.ly/BY4fnvQ>. Consultado el 28 de enero de 2021.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo, 2003.
- Calabrese, Claudio César, y Ethel Junco. “Juan Rulfo: el estatuto ontológico de la violencia”. *Universum* 33,1 (2018): 64-83. <https://doi.org/g9mt>
- Castañeda, Ma. del Carmen. “Pedro Páramo: ¿ficción o deconstrucción del mito?” *Espéculo. Revista de estudios literarios* 42 (2009). <https://cutt.ly/sY4gUZj>. Consultado el 3 de febrero de 2021.
- Civita, Víctor, ed. “Orfeo y Eurídice”. *Mitología*. Trad. José Vázquez, Raúl Carman, y Beatriz Hagström. Sao Paulo, Brasil: Abril, 1974.



- Eliade, Mircea. *Mito y Realidad*. Trad. Luis Gil. Barcelona, España: Labor, 1992.
- Elvira Barba, Miguel. *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Madrid, España: Silex, 2008.
- Escobedo, Juan. *Enciclopedia de la mitología*. México: De Vecchi, 2011.
- Eudave, Cecilia. "La construcción de la memoria, desde la perspectiva de «tiempo roto», en tres novelas cortas mexicanas del siglo XX". *América Sin Nombre* 23 (2018): 171-78.
- Finol, José Enrique. "Imaginarios de la corporeidad: cuerpo, silencios y tiempos en Pedro Páramo, de Juan Rulfo". *Revista Chilena de Literatura* 101 (2020): 223-44.
- Gacinska, Weselina. "The movement in Pedro Páramo: indigenous beliefs and motives". *Revista de Letras* 58,1 (2018): 93-106.
- García Márquez, Gabriel. "La soledad de América Latina. Discurso de aceptación del Premio Nobel 1982". *EDUCERE* 59 (2014): 167-70.
- García, Pablo. "Dasein y desengaño en El Zarco, Los de abajo y Pedro Páramo". *Literatura Mexicana* 32,1 (2021): 97-119.
- González-Allende, Iker. "Rulfo en Donoso: Comala y el Olivo como Espacios Infernales". *Hispanófila* 148 (2006): 13-30.
- Herrero, Juan, y Montserrat Morales. *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. (coords.). Cuenca, España: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.
- Jong-Deuk, Lee. "El mito en Pedro Páramo". *Asian Journal of Latin American Studies* 13,2 (2000). <https://cutt.ly/FY4gJsc>. Consultado el 15 de abril de 2021.
- Kenny, Ivan. "Heterotopic Enclosures: Mexican National Spaces in Luis Buñuel's El ángel exterminador and Juan Rulfo's Pedro Páramo". *Hispanic Research Journal* 19,1 (2018): 72-88.
- Kristeva, Julia. "La palabra, el diálogo y la novela". *Semitótica* 1. Trad. José Arancibia. España: Fundamentos, 2001. 187-225.
- Martín, René. *Diccionario cultural de la mitología griega y romana*. Ed. Carolina Reoyo. Trad. Alegría Gallardo. Madrid, España: Espasa Calpe, 2005.
- Martínez, Eshter. "Estructura, ambiente y significación de 'Pedro Páramo'". <https://cutt.ly/4Y4gMVK>. Consultado el 8 de enero de 2021.
- Osorio, José Jesús. "La frontera en la visión literaria de Roberto Bolaño". *Poligramas* 49 (2019): 63-81.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Platón. *Diálogos: Critón, Fedón, El banquete, Parménides*. Madrid, España: EDAF, 1984.
- Quezada, Silvia, y Akira Villalpando. "Lo fantástico-maravilloso en Pedro Páramo". *Sincronía (Guadalajara)* 76 (2019): 296-312.
- Roldán, Alberto F. "Influencia de William Faulkner en Juan Carlos Onetti con referencia a la fe, Dios y la carne. Una perspectiva hermenéutica". *Franciscanum* 58,166 (2016): 237-270.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Barcelona, España: RM Verlag, 2015.
- Subercaseaux, Bernardo. "Los de abajo: Revolución mexicana, desajuste y modernidad esquivada". *Literatura: teoría, historia, crítica* 18,2 (2016): 127-56.
- Uribe, Christopher A. "Fronteras de la violencia en la narrativa de Yuri Herrera". *Confluencia (Greeley, Colo.)* 31,2 (2016): 17-30.
- Vázquez-Medina, Olivia. "Estéticas de la ausencia: Amparo Dávila y Juan Rulfo en la escritura de Cristina Rivera Garza". *Bulletin of Hispanic studies* 97,2 (2020): 187-202.



Algunas notas sobre el tiempo en “Hijos” y *Space Invaders* de Nona Fernández

Some Remarks about Time in “Hijos” and *Space Invaders* by Nona Fernández

Alfredo Fredericksen Neira* 

Resumen: El propósito de este artículo será realizar algunas notas sobre el tiempo en el relato “Hijos” y la novela *Space Invaders* de Nona Fernández. Para ello, utilizaremos una metodología cualitativa con orientación variable de fuentes. En primer lugar, realizamos un análisis del contexto en que podemos enmarcar a la autora: realismo sucio y posmodernidad. Luego, enunciamos —y trataremos de defender— la siguiente tesis: ambas obras anudan su potencia testimonial en un hecho decisivo en la historia de nuestro país, a saber, la dictadura militar en Chile. Luego, desarrollaremos y concluiremos esbozando una breve síntesis, donde daremos cuenta que las obras reavivan la memoria a través del tiempo, lo que asienta su potencia desde una situación límite que está lejos de cauterizarse en Chile: la dictadura militar

Palabras clave: Nona Fernández; hijos; tiempo; dictadura militar.

Abstract: The purpose of this article is to propose some remarks about time in the short story “Hijos” and the novel *Space Invaders*, by Nona Fernández. To do this, we employ a qualitative methodology with variable orientation of sources. First, we conduct an analysis of the context in which we can frame the author: “dirty realism” and postmodernism. Then, we enunciate —and try to defend— the following thesis: both works draw their testimonial power from a decisive fact in Chilean history, namely, the military dictatorship by Augusto Pinochet. From this standpoint, we develop and conclude by sketching a brief synthesis in which we posit that both the novel, as well as the short story, revive memory through their use of time and reinforce their representative power from a borderline situation that is far from cauterized in Chile: the military dictatorship.

Keywords: Nona Fernández; children; time; military dictatorship.

Fecha de recepción: 06 de septiembre, 2021 | Fecha de aceptación: 08 de octubre, 2021.

*Alfredo Fredericksen Neira. Investigador independiente chileno. Diplomado en Literatura en Lengua Inglesa (Centro de Estudios Avanzados PUCV, 2019), Diplomado en Poesía Universal (Centro de Estudios Avanzados PUCV, 2018), Diplomado en Historia del Arte (Centro de Estudios Avanzados PUCV, 2017), Diplomado en Estudios de la Religión (PUC 2016), Diplomado en Arte y Estética Árabe-Islámica: clásica y contemporánea por la Universidad de Chile (CEA-2015), Diplomado en Teologías Políticas y Sociedad por la Universidad de Chile (CEA, 2014), Diplomado en Psicología Jungiana (PUC, 2014) y Diplomado en Cultura Árabe e Islámica por la Universidad de Chile (CEA, 2014).



1. Introducción

Antes de abordar el análisis que atañe a este artículo, es necesario referirnos a la novela postmoderna. El crítico norteamericano Ihab Hassan (1991) entiende el pensamiento posmoderno como un momento antinómico (de contradicción) de la mentalidad occidental. Sostiene que el objetivo del posmodernismo se podría resumir en la palabra "*unmaking*" (deshacer). Para Hassan, lo post-moderno no supone solo una ruptura, sino que constituye un verdadero desmontaje de la cultura moderna. Hassan acepta la existencia de otros términos más o menos afines al de *unmaking* como "deconstrucción", "descentramiento", "desaparición", "discontinuidad", "*différance*", "dispersión", etc., a los de los cuales no es difícil añadir muchos otros que también comienzan con "des", y son prodigados por escritores posmodernos. Por ejemplo, "desacralización", "desencanto", "desfondamiento", "deshumanización", "desidentificación", "deslegitimación", "desrealización" y tantos otros.

Hassan declara que, de acuerdo con esta metodología deconstructiva, pensar bien y leer bien consiste en rehusar la tiranía de las totalidades. Esta perspectiva se asocia a una obsesión con los fragmentos o las fracturas, y al correspondiente compromiso ideológico con las minorías. De hecho, podríamos establecer relaciones entre las vanguardias y la postmodernidad, pues ambas plantean una lógica de renovación, pero la primera postula la destrucción anarquista de la tradición, mientras que la segunda reconoce que el pasado no puede destruirse, sino que debe ser revisitado con ironía para permitir la reconstrucción con un nuevo punto de vista. O sea, las vanguardias proponen que todo lo nuevo es válido (destruye e inventa), una lógica de innovación radical y lo antitradicional, mientras que la postmodernidad plantea que lo nuevo tiene valor relativo, una lógica de la renovación y un diálogo reconstructivo con el pasado. Además, un pensador como Umberto Eco entiende la postmodernidad como una reacción ante la esterilidad inevitable de la vanguardia por lo que una relectura exenta de ingenuidad debe manifestarse, entre otras formas, en la ironía, la travesura, la parodia y la autoparodia. Sin mencionar que "la respuesta postmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio— lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad" (Calinescu 269) y "el posmodernismo, tal como lo veo yo, no es un nombre nuevo para una nueva 'realidad' o 'estructura mental' o 'descripción del mundo', sino una perspectiva desde la cual uno puede preguntarse ciertas cuestiones acerca de la Modernidad y sus distintas encarnaciones" (Canilesu 271).

Ahora bien, para comprender el entramado teórico de la postmodernidad, lo primero que se debe hacer es examinar la relación entre arte y ciencia durante la segunda mitad del siglo XX. El nuevo interés del crítico viene de la sensación de que han ocurrido cambios importantes en la ciencia que deben ser reflejados por el arte; cambios que deben redundar en cambios en la conciencia artística. Hay cambios epistemológicos: la crisis del determinismo, la concepción de un lugar para el azar y el desorden en los procesos naturales y la aparición de nuevos cuestionamientos, por ejemplo, ¿cómo surge el orden en el desorden? De hecho, podemos rescatar a algunos pensadores del posmodernismo como Gianni Vattimo, quien afirma que estaría representado por la aparición de un pensamiento "débil" que se opone directamente al pensamiento "fuerte" (dominante, impositivo, universalista, atemporal, intolerante) de la modernidad, y Jean-Francois Lyotard, quien argumenta sobre la carencia de credibilidad de las concepciones universalistas de las que derivaba el proyecto moderno. Estas concepciones pueden dividirse en mitos y metanarrativas, considerando que los



mitos tradicionales legitimaban el conocimiento en términos de pasado (“este es el origen de”) y las metanarrativas lo hacían en términos de futuro, proyectadas hacia un fin universalista (“esto nos va a llevar a tal cosa”, como la Ilustración o el cristianismo), planteando un desplazamiento desde el universalismo hacia la desintegración en historias pequeñas, heterogéneas y locales¹.

También, conviene contrastar la modernidad con la posmodernidad. Esto último, a propósito de que en el texto *Itinerarios de la modernidad*, Nicolás Casullo propone que ambos términos, más allá de poseer una explicación general, se relacionan con ideas propias de la actualidad (por ejemplo, el concepto de “estar a la moda”). De este modo, la modernidad se va a entender como aquel proceso que surge a partir de un quiebre de los paradigmas que estaban establecidos en el mundo medieval, es decir, aquel mundo en donde la religión era el motor esencial del pensamiento y actuar humano. Es así como entre el siglo XVII y el XVIII comienza la Ilustración en Europa, movimiento marcado por la revolución, el empoderamiento de la burguesía, la posición de la ciudad como el espacio característico de la época, etc. Todas estas nuevas formas de desarrollo y pensamiento generan ciertas problemáticas que se originan en torno al choque entre la subjetividad y la razón en contra de los paradigmas basados en el ámbito religioso. Asimismo, dentro de esta época es posible encontrar —también como movimiento motor— al Romanticismo, el que dio cabida a conceptos como la interioridad, el sentimiento, la nación y la República, generando, de esta manera, ciertas reacciones negativas y contrarias al desarrollo de la modernidad. En definitiva, esta época se desenvuelve en torno a dos corrientes: la Ilustración y el Romanticismo, lo que da como resultado un nuevo conjunto de experiencias, las que serán llamadas “modernidad”.

Por otro lado, en El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado de Fredric Jameson, este propone un desarrollo para el concepto de posmodernidad. En comparación con la definición propuesta por Casullo, esta nueva época se caracteriza por ser una “pauta cultural” (Jameson 16) que se enfoca en el desarrollo de un mundo basado en el fenómeno de la superficialidad (entendido como vaciamiento de la interioridad), en la crisis del sujeto y la crisis de la racionalidad. De esta manera, se vive (al igual que la modernidad) un ciclo de transformación de la matriz productiva del capitalismo, la cual, ya habiendo llegado a un desarrollo extremo, ha generado que las bases en las cuales se afirmaba la sociedad comiencen a decaer. El sujeto ya no existe como tal, el ser humano ya no está empoderado como se vio en la modernidad, ahora es parte de una masa. Asimismo, ya no es posible confiar en la viabilidad histórica de la razón porque, aunque en años anteriores ello se había pensado, en la posmodernidad realmente entra en crisis la racionalidad. En definitiva, Jameson nos habla a través de diversos elementos propios de esta época: el desencanto, la producción en serie, el fetiche, la vacuidad, etc².

¹ Un ejemplo de posmodernismo lo encontramos en la arquitectura, de hecho, es en la arquitectura donde el término posmodernismo comienza a ser definido más convincentemente. El posmodernismo en arquitectura critica la estética y los supuestos ideológicos del modernismo. Si para la Bauhaus “menos es más” para la posmodernidad “menos es aburrido”. Frente a la *tabula rasa* planteada por el modernismo arquitectónico, el posmodernismo propone un nuevo historicismo. El posmodernismo plantea un tratamiento reconstructivo del pasado, muestra preferencia por la duplicidad del código y la multiplicación mediante alusiones, citas, refundiciones, o anacronismos deliberados que buscan parodiar. Si el modernismo consideraba la cita como algo impuro, el posmodernismo puede ser considerado como una estética “citacionista”, que revaloriza el recurso desde una nueva perspectiva.

² Además, otros autores (no considero pertinente nombrarlos todos) han propuesto las siguientes características para la época de la posmodernidad, las que considero complementarias a las planteadas por Jameson: 1) el cuestionamiento de la división entre realidad y ficción, 2) el establecimiento que todo es artificio, todo es construcción, 3) el otorgamiento de un trato idéntico a la realidad y ficción; realidad y mito; verdad y mentira; original e imitación como manera de problematizar tal separación, 4) el recurrir al perspectivismo narrativo, porque no es lo mismo que el psicologismo, 5) interesan distintas versiones de un mismo hecho o diferentes discursos sobre este 6) el presentar una duplicación y multiplicación de comienzos, finales y acciones, 7) el tematizar paródicamente tanto la figura del autor y como la del lector, 8) acudir a la metaficción, pues se trata de una escritura autorreferente, 9) el presentar versiones extremas del narrador indigno de confianza. En síntesis, para el posmodernismo literario la realidad no es más que un compuesto de constructos y ficciones.



Todo lo anterior, permite una adecuada contextualización para el análisis de “Hijos”. Nuestra tesis se enuncia así: “Hijos” de Nona Fernández anuda su potencia testimonial en un hecho decisivo en la historia de nuestro país, a saber, la dictadura militar en Chile. Por lo mismo, centraremos nuestro ensayo en algunas notas sobre el tiempo.

2. Hacia los devenires de la Historia.

A grandes rasgos, el relato “Hijos” de Nona Fernández, incluido en la colección de relatos *Volver a los 17* editada por Óscar Contardo y publicada a propósito de los 40 años del golpe militar en Chile, relata de manera autobiográfica y no ficticia, una historia de postdictadura. En 1980, la autora recuerda su época escolar en su colegio particular subvencionado, ubicado en Avenida Matta. Por lo mismo, es que podemos afirmar que, desde un punto de vista estructural, la noción verbal del “escribir” construye una relación del narrador del texto con su relato. Un rastro que incide en la subjetividad es la temporalidad de la enunciación, o sea, aquella que da paso a la ruptura de la tradición romanticista (la figura del “yo”). El juego entre los discursos, “inocente” y polar, testimonia hechos históricos y acontecimientos que no se borrarán con el tiempo. Por un lado, habrá un discurso objetivo (o sea, aquel que forma parte de un pasado) y, por otro, uno subjetivo (o sea, aquel que permite filtrar una mirada de niños y niñas de una generación marcada a sangre).

Esto último perfectamente lo podemos ligar a Barthes, porque para él hay diferentes tipos de tiempo dentro de la escritura: la enunciación o discurso y el tiempo fuera del discurso (pasado, histórico, etc.). Señala que “hay un primer sistema, o sistema de discurso propiamente dicho, adaptado a la temporalidad de la enunciación, cuya enunciación sigue siendo explícitamente el momento generador” (Barthes 26) y que “el sistema de la historia, del relato, apropiado a la relación de los acontecimientos pasados, sin intervención del locutor [...] cuyo tiempo específico es el aoristo, el tiempo que es precisamente el que falta en el sistema del discurso” (Barthes 26). Así, en “Hijos”, “no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora” (Barthes 3). Tomando lo anterior, deberíamos tener presente el siguiente esquema de Barthes sobre la posición del escritor en la literatura:



Fig. 1. Posición del escritor en relación a la literatura. Elaboración propia.



Como se señaló anteriormente, deberíamos considerar a la escritura como el acto presente del lenguaje. A través de una primera persona se rastrea de la manera más palmaria una novela con carácter monológico. Entre un "yo" cercano y un "él" distanciado, la potencia del tiempo. Vamos al texto, que refiere al recuerdo con Estrella González:

Yo una vez fui a darme una vuelta al Parque O'Higgins con el tío Claudio. González me invitó y nos subimos con Maldonado y ella en el asiento de atrás. Llegamos hasta el Pueblito y luego dimos un paseo largo. El Chevy era lindo y cómodo, con unos asientos de cuerina azul, suaves, brillantes, con un olor a menta que salía de un saquito de terciopelo que colgaba de una de las manillas de señalización. (Fernández "Hijos" 92)

A partir de esta cita, podemos graficar con un énfasis sutil cómo no deja de cobrar importancia esta figura del "yo" que refiere Barthes. Aunque, "el yo del que escribe no es el mismo yo que está leyendo el tú" (Barthes 29). El ejemplo visto, servirá para contrarrestar la cercanía con un crimen posterior. Así, el texto de Fernández es un genuino campo metodológico, donde "el texto se acerca, se prueba, en relación con el signo. La obra se cierra sobre un significado" (Barthes 3). Esto no quiere decir que el tiempo o los personajes clausuren otras posibles interpretaciones, sino que ofrecen un impecable lecho de continuidad y estabilidad a la historia, o sea, "la obra se sostiene en la mano, el texto en el lenguaje" y "el texto exige el intento de abolir la distancia entre la escritura y la lectura" (Barthes 3). La historia no deja de cobrar ritmos insospechados: se incrimina al padre de Estrella en el (no tan dudoso incidente) de tres degollamientos. Nona Fernández jamás olvida, incluso, cuando nuestra memoria parece desarraigada para el Chile de hoy:

A veces pienso en ese viaje al Parque O'Higgins en el Chevy Rojo. El asiento de atrás con esa cuerina azul, suave, brillante. Imagino a alguno de esos tres hombres sentado ahí, viviendo los últimos minutos de su vida camino al aeropuerto Pudahuel. He buscado información para saber cuál de los tres viajó en el Chevy, si lo hicieron juntos o separados, si lo hicieron sentados en ese asiento en el que yo estuve, o si viajaron en la maleta, escondidos y amarrados como sé que estaban, pero cuando la encuentro rápidamente la olvido. (Fernández "Hijos" 96)

La memoria es como brasa que reluce y no se extingue; sí, el texto deja pasar leves hilos de su luz precisamente en este ejemplo, puesto que se produce una conciencia ambigua desde el yo personal de la protagonista y un yo ausente. La figura del autor desaparece porque la escritura se despliega, pues "una vez alejado del autor, se vuelve inútil la pretensión de 'descifrar' un texto. Darle a un texto a un autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura" (Barthes 4). Nosotros, como lectores, nacemos, y ciertamente perdura el sujeto de enunciación porque se trata de una novela autobiográfica.

Esto último podríamos ligarlo al texto de Michel Foucault que confiere importancia al funcionamiento de las prácticas discursivas. Según el autor, "esta relación de la escritura con la muerte se manifiesta también en la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor" en donde, "la escritura se trata de la apertura de un espacio donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer" (Foucault, 13). Esta distinción es decisiva, porque la primera relaciona escritura y muerte como ausencia mientras que, por otro lado, la segunda grafica la escritura como praxis, o sea, no como resultado, sino como el acto mismo. Todo servirá para explicar lo siguiente: si antes los relatos escritos acercaban a la inmortalidad, ahora se asume la muerte como desplazo del sujeto escritural. Además, habría que tener en cuenta que con Foucault hay un nuevo régimen de sensibilidad histórica.



La arqueología, en este autor, no trabaja con “monumentos” como el arqueólogo tradicional, sino con “archivos”. Los “archivos” permiten conocer discursos y prácticas institucionales con respecto a los locos, prisioneros, anormales, etc. De hecho, Gilles Deleuze lo llamará un “archivo-audiovisual” que propone dividir en: a) lo enunciable como todo aquello que se dice en una determinada época (archivos de hospitales psiquiátricos, médicos, archivos policíacos, penitenciarios, etc.) y b) lo visible como aquello que se da a ver en una determinada época (espacios y arquitecturas: hospitales, prisiones, etc.).

Dicho esto, el problema de la escritura como muerte en “Hijos” puede ligarse a Barthes, toda vez que arrojados a la pregunta “¿quién habla?”, parafraseando a Samuel Beckett, detectemos una honda relación entre los desplazamientos de significados. El encontrar ese espacio vacío (intermedio) y el fundamento en el acto del sujeto escritural (la imagen del autor pierde relevancia). Foucault distingue entre nombre propio y nombre del autor, pues el último cumple un papel discursivo. No va del interior del texto al exterior de individuo escritural, sino que queda suspendido en el espacio vacío. Nona Fernández se ubicará de esta manera, más no al interior de su propio texto:

Para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de que pueda decirse que ‘esto ha sido escrito por fulano’, o que ‘fulano es su autor’, indica que este discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra inmediatamente consumible, sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de un cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto. (Foucault 22)

La imagen de la niña callada y reservada que era Estrella González se desdibujará, porque no deja de aflorar la incertidumbre de no volver a los suyos, por las desapariciones de alumnos —acaso como esta lista interminable con números y apellidos de alumnos—, directores y apoderados. De aquí que podamos ligar esto a la reescritura de *Space Invaders*. Esta última reescritura, a grandes rasgos, narra cómo los marcianos son civiles que esperan la muerte en cada capítulo. Ya lo escribe Barthes: “un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que unas con otras, establecen diálogo, una parodia, un cuestionamiento, pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad y ese lugar no es el autor como hasta hoy se ha dicho, sino el lector” (4).

Tanto “Hijos” como *Space Invaders* restituyen el tiempo pasado a través de la memoria. Si bien en “Hijos” sabemos que se trata de una autobiografía, *Space Invaders* nos arroja a la siguiente incertidumbre: ¿ficción o realidad? En “Hijos”, los personajes no dudan, en *Space Invaders*, sí. En “Hijos” la protagonista es Nona Fernández, en *Space Invaders* es Estrella González. En esto último hay una diferencia, a mi modo de ver, decisiva: *Space Invaders* es relatada por Estrella González que retoma “Hijos”, donde muere a manos de su ex. Más allá de estas breves diferencias, creemos oportuno destacar las palabras de Jaime Pinos, quien señala que: “esta novela habla también sobre la dictadura como maquinaria de disciplinamiento. Recoge su programa, los gestos y rituales impuestos para la formación de buenos ciudadanos, respetuosos y obedientes. Sus estrategias cotidianas para adoctrinar a los niños en los valores proclamados del orden y el amor a la patria” (Pinos parr. 7 2013).

O bien, lo que señala Patricia Espinoza, quien la califica de: “una novela breve, pero profundamente evocativa, donde la memoria pasa a ser una especie de dañado álbum fotográfico,



con secuencias temporales quebradas que difuminan la linealidad y capítulos que se niegan a bajar la tensión, generando una sospecha de horror continuo” (Espinoza parr. 3 2013).

Lo que comentan ambos críticos podemos enlazarlo con lo que sostenía Gilles Deleuze respecto a lo serial. No nos limitaremos a señalar precisamente lo simbólico (inabarcable), lo real (aquello tangible: el discurso) y lo imaginario (lo que se cree que es). Para Deleuze el lenguaje es la base de la estructura, entendiendo a esta como las relaciones posibles (relaciones y valores). Por lo mismo, deberíamos comprender que tanto “Hijos” como *Space Invaders* se articulan allí donde se engarza el pasado, el presente y el futuro, pues:

[...] no hay estructura más que lo que es el lenguaje, aunque se trate de un lenguaje esotérico o incluso no verbal. No hay estructura del inconsciente más que en la medida en que el inconsciente habla y es lenguaje. No hay estructura de los cuerpos más que en la medida en que los cuerpos se suponen de algún modo que ‘hablan’ con un lenguaje que hace síntoma, que es el lenguaje de los síntomas. Las cosas mismas en general no tienen estructura sino en la medida en que sostienen un “discurso” silencioso, que es el lenguaje de los signos. (Deleuze 224)

Esto puede servir para graficar que tanto “Hijos” como *Space Invaders* patentizan personajes e historia través del lenguaje, o sea, habría un entendimiento entre la estructura y el sistema de signos. Lo importante es que ambas novelas —y esto tiene que ver con lo serial— tienen un modo de organizar la estructura, es decir, confieren importancia al tiempo dentro de su realidad virtual y actualizada. Por lo mismo, bien puede aplicar la analogía del tiempo con la estructura, toda vez que, son variables porque dependen de las relaciones que se establecen. Así, la disposición relacional cobra valor dentro de ambos textos en una estrecha relación.

3. Conclusión

Finalmente, cabe hacer notar que “Hijos” reaviva la memoria a través del tiempo que anuda su potencia desde la situación límite que está lejos de cauterizarse en Chile: la dictadura militar. Así, el trabajo de Nona Fernández nos recuerda a *Tesis sobre filosofía de la historia* de Walter Benjamin, específicamente la octava, donde señala que:

[...] la tradición de los oprimidos nos enseña que el “Estado de excepción” en que ahora vivimos es en verdad la regla. El concepto de historia al que lleguemos debe resultar coherente con ello. Promover el verdadero Estado de excepción se nos presentará entonces como tarea nuestra, lo que mejorará nuestra posición en la lucha contra el fascismo. (Benjamin 60)

Esta cita amerita cierta explicación: el concepto de historia desactiva el Estado de excepción que deviene en regla para los oprimidos, o sea, el fascismo. Una violencia suspende el derecho vigente respecto a su fundación, suspende en su suspensión, o sea, suspende el derecho, pero no considerando la fundación o conservación de un Derecho —este “verdadero Estado de excepción”. Esto sería la revolución, o sea, aquella que modifica la representación del tiempo histórico. Ahora bien, como forma de considerar más la obra literaria, tendría que decir que tanto en “Hijos” como *Space Invaders* es posible reconocer dos modos de aproximación a la literatura:



1. Interpretación: Nombrada de diferentes formas: lectura, exégesis, comentarios. Tiene por finalidad construir un discurso crítico que medie entre la obra y su lector. La obra literaria es objeto último y único.
2. Poética: Aproximación científica al texto literario, en donde se determinan las propiedades distintivas del discurso literario, que permiten diferenciarlo de otros tipos de discurso y que le van a permitir a una obra cualquiera, calificarla de literaria.

Por último, es pertinente señalar que en la interpretación y poética se suscita una complementariedad, en tanto: ¿cómo es posible llegar a determinadas propiedades abstractas si no se realiza el análisis científico de múltiples obras? Y, ¿cómo es posible determinar cuáles obras pertenecen al mundo de la literatura si no se tiene en consideración dichas definiciones abstractas? En la lectura de los textos se detectan los rasgos, características y particularidades en común que permiten distinguir otros tipos de lenguaje y de discursos.

Obras citadas

- Barthes, Roland. "Escribir ¿Un verbo intransitivo?", "La muerte del autor", "De la obra al texto". *El susurro del lenguaje*. Trad. C. Fernández Medrano. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- Benjamin, Walter. "Sobre el concepto de historia". *Obras, I*. Trad. Pablo Oyarzún Robles. Madrid: Abada, 2008.
- Casullo, Nicolás. *Itinerarios de la modernidad*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1996.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Trad. Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Editorial Tecnos, 1991.
- Deleuze, Gilles. *¿En qué se reconoce el estructuralismo?* Trad. Juan Bauzá. París: Ed. Minuit, 2002.
- Espinoza, Patricia. "Crítica Literaria". *Las Últimas Noticias*, 22 de noviembre, 2013. Consultado el 11 de septiembre de 2016. <https://cutt.ly/UUwzzOE>
- Fernández, Nona. "Hijos". *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura*. Ed. Óscar Contardo. Santiago: Planeta, 2013.
- Fernández, Nona. *Space Invaders*, Santiago: Alquimia, 2013.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Trad. de Silvio Mattoni. Córdoba: Ediciones literales, 2010.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Trad. A. Garzón del Camino. Argentina: Siglo XXI, 2004.
- Hassan, Ihab. "El pluralismo en una perspectiva postmoderna". *Criterios* 29 (1991): 267-288.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trad. José Luis Pardo Torío. Barcelona: Paidós, 1991.
- Pinos, Jaime. "Space Invaders: formas de rescatar el pasado". *Revista Intemperie*, 2013. <https://cutt.ly/QY4UHpv>. Consultado el 11 de septiembre de 2016.



La violencia protocaballeresca en “Cartucho el bobo de la cuadra” y “Otra vez en la cancha” de Helí Ramírez

Protochivalric Violence in “Cartucho el bobo de la cuadra” and “Otra vez en la cancha” by Helí Ramírez

Miguel Aguirre Bernal*

Resumen: A lo largo de la historia se han dado casos donde la violencia es regida por códigos de conducta. Como la caballería medieval es el arquetipo básico de este tipo de violencia, se la denominará “protocaballeresca”. Esta investigación precisa las características de este modelo y lo aplica a dos poemas de Helí Ramírez, rastreando sus diferencias temáticas y sus mecanismos retóricos. Se concluye que esta violencia se configura como un cultivo del valor, que, en este caso, toma la forma de la masculinidad. A su vez, sucede una inversión donde se pone énfasis en la cobardía, presentándose un desencantamiento del modelo.

Palabras clave: Helí Ramírez; poesía; literatura urbana; violencia.

Abstract: Throughout history there have been cases where violence is ruled by codes of conduct. Since medieval chivalry is the basic archetype of this type of violence, it will be called “protochivalric”. This research specifies the characteristics of this model and applies it to two poems by Helí Ramírez, tracing their thematic differences and their rhetorical mechanisms. It concludes that this violence is configured as a culture of prowess, which, in this case, takes the form of masculinity. In turn, an inversion happens where emphasis is placed on cowardice, presenting a disenchantment of the model.

Keywords: Helí Ramírez; poetry; urban literature; violence.

Fecha de recepción: 16 de octubre, 2021 | Fecha de aceptación: 02 de noviembre, 2021.

*Miguel Aguirre Bernal. Profesional en Estudios Literarios de la UPB y miembro del Comité Editorial de la Gaceta el Galeón. Segundo puesto en el Concurso de Cuento Débora Arango (2012), premio Andrés Bello (2016) y finalista del Concurso de Cuento Andrés Caicedo (2017). Su relato “Crimen” aparece en la antología *8 cuentos* (2017). Entre el 2019 y el 2020 dirigió el ciclo de conferencias *El mapa de los objetos perdidos* en Otraparte.



1. Introducción

En *La división social del trabajo*, Emile Durkheim propone que la violencia o “un estado de guerra [...] necesariamente crónico” (8) surge de la anomia, un estado sin normas, “un estado de irreglamentación” (8). Sin embargo, cuando se estudian casos como el de los héroes griegos, los caballeros medievales o los gauchos argentinos, se repara en que la violencia también puede regirse por códigos de honor, por sistemas de reglas, manifiestas o tácitas, que indican los modos, las formas y las razones por la que ésta se puede ejercer.

Asimismo, un análisis cuidadoso de estos casos revelará que entre ellos hay una serie de rasgos en común, tanto que se podría hablar de un tipo de violencia arquetípica que se ha repetido en distintas épocas y geografías. A esta violencia se la llamará “protocaballeresca”, debido a que los caballeros, al contar incluso con códigos escritos (véase, por ejemplo, *El libro del orden de caballería; Príncipes y juglares* de Ramón Llull), son su modelo más claro. Lo “proto”, a su vez, indica que esta estructura ha servido como base a múltiples manifestaciones de la violencia y, por lo tanto, es de carácter más universal que la mera caballería.

Ahora bien, en los barrios populares de Medellín, las bandas han adoptado conductas bajo las cuales se entrevén reglas implícitas. Helí Ramírez, el poeta de Castilla (en alusión al barrio popular de Medellín en torno al cual gira su producción poética), ha plasmado en su obra muchas de estas realidades, exponiendo en parlache un sistema de amenazas, venganzas, duelos, enemistades y lealtades que recuerda a sus predecesores históricos. Además de su aspecto social (cuyo estudio puede derivar en una comprensión más profunda de las dinámicas de las comunas, así como de otros contextos históricos), la violencia protocaballeresca, al ser interpretada por la literatura, le impone a esta unas características formales determinadas.

Esta investigación pretende analizar las particularidades de este código tácito de la violencia en dos poemas incluidos en el libro *En la parte alta abajo* de Helí Ramírez: “Otra vez en la cancha” y “Cartucho el bobo de la cuadra”. Con este propósito, la primera parte del trabajo consiste en definir las características de la violencia protocaballeresca, la segunda se enfocará en identificar los puntos en los que coincide y en los que difiere con la poesía de Ramírez y la tercera, en evidenciar los mecanismos retóricos que emplea el poeta a la hora de abordarla.

2. Hacia una definición de la violencia protocaballeresca

Para definir la violencia protocaballeresca es necesario recurrir a las características de la caballería medieval y cotejarlas con un segundo modelo que ratifique su validez. Los héroes griegos, al tratarse de uno de los casos más estudiados y encontrarse en la base de la cultura occidental, sirven para este propósito.

En su libro *Chivalry and Violence in Medieval Europe*, el historiador medievalista Richard W. Kaeuper estudia la primera, tomando como punto de referencia tanto documentos históricos como libros de caballería. Según Kaeuper: “Prowess was truly the demi-god in the quasi-religion of chivalric honour; knights were indeed the privileged practitioners of violence in their society” (130). Aunque la traducción más precisa de *prowess* sea valor, según *Oxford Dictionaries*, el término cuenta con dos acepciones distintas: “bravery in battle” y “skill or expertise in a particular activity or field”



(“Prowess”); en otras palabras, coraje y destreza. El sistema de violencia de los héroes griegos, por su parte, privilegia el cultivo de la *areté*, la cual es definida por Margalit Finkelberg como “virtue” (20), “prowess”, ‘valour’, or ‘courage’” (21). La virtud, a su vez, consiste en cumplir con la propia función (20), la cual, en el caso de los soldados, radica en tener valor y destreza. La coincidencia es exacta y el énfasis que hacen ambos autores en la importancia capital de este aspecto permiten afirmar que la característica que sirve como piedra angular a la violencia protocaballeresca es el cultivo del valor en su doble significado.

A este núcleo se le adjunta un segundo concepto: el honor. Según Kauper, valor y honor están íntimamente ligados, puesto que el uno produce al otro, tanto que el honor puede ser considerado una moneda de cambio entre los caballeros medievales (129). Este se consigue a través de acciones valerosas (130) y conlleva la adquisición de tierras y riquezas, como una consecuencia natural (132). El equivalente griego del honor medieval es el *timé*, cuya traducción más convencional es, justamente, honor. Según Finkelberg, es tan importante este aspecto que “[t]he main conflict of the Iliad is that of honour” (16). Más adelante afirma que otra posible acepción de *timé* es estatus o prestigio (16).

Valor y honor deben ser demostrados por los que practican la violencia. En el caso de los caballeros, “the supreme honour of being the best is determined primarily by fighting everyone else who wants the same honour” (Kauper 149). En el de los héroes griegos, “[if] as is generally agreed, it is the famous Homeric dictum ‘always be the best and excel over others’ that more than anything else delineates the idea of *areté*, then *areté* surely is a competitive value” (Finkelberg 19). De modo que la forma de probar el valor es a través de la competencia, la cual, en el primer caso, puede desarrollarse por medio de justas individuales, torneos y guerras (Kauper 140) y, en el segundo, por medio del combate singular, los torneos u olimpiadas y la guerra (Finkelberg 17-8).

Finalmente, se debe considerar el rol que juega la lealtad, que para los caballeros se dirige hacia la misma caballería como forma de vida y código de honor (Kauper 186) y para los héroes griegos adquiere las formas de cualidades cooperativas con aliados, huéspedes y vasallos (Finkelberg 19). Es posible reconciliar ambas posiciones si se afirma que en la violencia protocaballeresca se debe lealtad a los compañeros, aliados, familiares y señores, pero, sobre todo, al propio honor. En consecuencia, si un caballero o un héroe se ve ultrajado, debe vengarse, sin importar la calidad del ofensor.

A lo largo de su libro, Kauper trabaja otros aspectos del código de caballería como lo son la piedad, la relación con la mujer o el estrecho vínculo que tienen caballeros y monjes. Sin embargo, estos asuntos encuentran pocas correspondencias con el modelo griego y es muy probable que se distancien aún más de otras situaciones históricas donde se podría hablar de una violencia protocaballeresca.

En resumen, la violencia protocaballeresca consiste en un cultivo del valor, que adquiere una doble significación de coraje y destreza. El valor, a su vez, aumenta el honor de quienes lo profesan y los lleva a mejorar su estatus social con la adquisición de riquezas. Por consiguiente, el valor determina el sistema jerárquico. Para probar el valor es necesario acometer hazañas y competir contra los otros campeones a través de las modalidades disponibles: duelos, torneos y guerras. Finalmente, y como contraparte de la competencia, hay un carácter cooperativo que se establece entre aliados y que se configura con las trazas de la lealtad, la cual, empero, nunca supera la que se debe al propio honor.



Como apunte final, resulta necesario insistir en la diferencia esencial que separa a este tipo de violencia de la anomia teorizada por Durkheim. Para el autor francés, la violencia es fruto de un estado de irreglamentación (que, a su vez, deriva de la carencia o la rotura del contrario social) (8); la violencia protocaballeresca, en cambio, se configura como un contrato sobre la misma violencia y sus patrones de desarrollo y ejecución. Por consiguiente, sería necesario estudiar de qué modo se articulan ambos conceptos, si la anomia propicia el surgimiento de la violencia protocaballeresca como sustituto del contrato social o si, por el contrario, este tipo de violencia aparece bajo el amparo de una reglamentación superior, con la que entra en conflicto. Estos asuntos, sin embargo, quedan por fuera del alcance de esta investigación.

3. La violencia protocaballeresca en la poesía de Helí Ramírez

Adam Baird, investigador que ha dedicado numerosos trabajos a analizar la violencia en los barrios populares de Medellín, sostiene que las bandas se rigen por el capital masculino que demuestran a través de manifestaciones de violencia, el cual les sirve para ganar respeto y estatus (35). También afirma que sus integrantes deben devolver el tributo recibido a la pandilla en momentos estratégicos (37). En consecuencia, lo que antes era valor ahora es masculinidad, lo que era honor se vuelve respeto y estatus, y lo que fue definido como lealtad consiste ahora en devolver lo recibido.

Sentado este primer paralelo, es momento de analizar los poemas, comenzando por este extracto de “Otra vez en la cancha”¹:

Jode al vizco dizque porque lo pilló
culeándose a manzano un marica de la gallada
un marica bravo por lo que
el vizco le dice
—“...ischsschss que va
si manzano estuviera aquí
no estabas hablando mierda...”—

La bruja le da una patada
al vizco y responde:
—“... le doy puñadas a él
y te doy a voz también...”—

Recostado viendo pienso: está brava esta chucha hoy...

Otra vez el vizco se le marea a la bruja
y se hace el bobo buscando un cuero
para subir un cozo. (55)

El primer aspecto a destacar es la importancia capital que adquiere la masculinidad en el poema. La Bruja molesta al Vizco por “marica” y este, al final, cuando debería responder con una contra-amenaza como deja entrever el sujeto poético, “se le marea” (es decir, rechaza el envite), como si hubiera una correlación entre homosexualidad y cobardía. Sin embargo, si se considera que a Manzano se le trata de “marica bravo”, se concluye que el verdadero defecto es el afeminamiento.

¹ Los poemas de Helí Ramírez contienen incorrecciones ortográficas que han sido respetadas en las citas.

Cuando el Vizco le responde con una amenaza, poniendo en duda la sinceridad de su valor (“si manzano estuviera aquí / no estabas hablando mierda”), la Bruja se ve obligada a redoblar la agresividad. Al fin y al cabo, quien primero se retire pasará por cobarde. En consecuencia, le da una patada y hace la primera alusión a un duelo (“... le doy puñaladas a él / y te doy a voz también...”), una de las competencias tradicionales de la violencia protocaballeresca. Aunque es el Vizco quien se retira, es necesario recordar la observación del sujeto poético (“está brava esta chucha hoy...”) a la hora de analizar el siguiente fragmento:

Pienso: voy a ver si esta pinta si quiere voltear fierro hoy
Antes de que termine de acomodarse
le digo: si venís a hacer bulla o a joder te vas

No toma en serio mis palabras
y me responde:
—“... ah... este man que se mantiene berraco a toda hora...
y quiere que uno se las pague...” —

Mejor dicho: váyase ya
le respondo y parándome como un resorte
le pongo una patada en las costillas
la bruja se retuerce
se para me mira
veo en sus ojos odio
odio de cobarde
odio de traicionero que por miedo no pelea frente a frente
yéndose la bruja murmura:
—“... tranquilo tranquilo...” —

Que tranquilo ni qué pan blandito —le digo—
y sacando un fierro lo invito al ruedo
pero la bruja no me hace caso

Vuelvo y me recuesto a la piedra y su sombra

El zarco le dice a la bruja:
—“qué hubo hermano
no estaba muy agrio pues...” — (55-6)

En esta segunda parte se desarrolla una escena paralela a la anterior, pero con el resultado contrario. Como el sujeto poético prevé lo que planea la Bruja, comienza él con las amenazas (“si venís a hacer bulla o a joder te vas”). Además, desde el inicio se propone llevarla hasta el extremo de un duelo de cuchillos o, como él dice, de “voltear fierro”. Este preámbulo determina el flujo de los siguientes acontecimientos: la Bruja se muestra cada vez más acobardada, mientras que el sujeto poético va aumentando su agresividad. Reproduce la patada que ya le había dado la Bruja al Vizco y, en un punto, saca un cuchillo y la invita abiertamente al combate. Es en este momento en que la Bruja se retira, en mengua de su valor y su honor, tanto que provoca una burla de sus compañeros: “—‘qué hubo hermano / no estaba muy agrio pues...’—”

Aquí hay un asunto de vital importancia: recuérdese que el sujeto poético había dicho, refiriéndose a la Bruja, “está brava esta chucha hoy...”. Si se suma eso a que su apodo es de género femenino y que en este extracto se explicita su cobardía (“veo en sus ojos odio / odio de cobarde”), se confirma la identificación entre esta y el afeminamiento, puesto que los dos que han declinado provocaciones tienen alguna connotación femenina.



También hay que comentar el siguiente verso: “odio de traicionero que por miedo no pelea frente a frente”. La cobardía queda emparentada con la traición, que, junto al deshonor, configuran una triada que se contrapone a la del valor, el honor y la lealtad. El valor, a su vez, se demuestra peleando “frente a frente”, hecho en el que se insiste en “Cartucho el bobo de la cuadra”. Con estos versos finaliza el poema:

No contesta la bruja
coge el balón y se pone a tinearle
hace figuras con el balón en el aire
con los pies y la cabeza

El tuzo se para
parece que lo pelaron
llega a donde la bruja y cuando está
a un metro de distancia más o menos
la bruja le hace un pase corto al tuzo
el tuzo se la devuelve
se van en pared corta
y el negro aparece en el arco
gritando:
—“eííí se lo humillo con una mano...”—

La bruja suelta el zurdazo
que pasa rosando el horizontal

Me paro y desentumo los huesos saltando en curruca

Bajo a la cancha
vamos a jugar inchas del poderoso dim contra inchas del nacional

Juego con los inchas del nacional
y la bruja con los inchas del poderoso dim

Por encima del picacho aparecen nubes... (56-57)

La Bruja, que acaba de rechazar un duelo, opta por coger el balón y hacer figuras con él como invitación al juego. Hace una demostración de su destreza y todos responden al desafío, entrando a la cancha. El Negro incluso llega a gritar “eííí se lo humillo con una mano...”, dando cuenta que dentro del juego el honor también puede verse disminuido.

Consecuentemente, es posible afirmar que el partido de fútbol ocupa el puesto de los torneos medievales y de los juegos griegos. En estos casos, sin embargo, el valor demostrado pertenece a la vertiente de la destreza más que a la del coraje, por lo que el énfasis, que antes estaba puesto en las amenazas, ahora recae en los movimientos, los pases y los chutes. El partido es tan importante como competición, que el sujeto poético acepta tácitamente resolver las afrentas anteriores a través del mismo, hecho que queda en evidencia con su penúltima afirmación: “Juego con los inchas del nacional / y la bruja con los inchas del poderoso dim”. Aunque haya cambiado el medio, el reto sigue en pie y juegan en equipos contrarios.

Ahora véase “Cartucho el bobo de la cuadra”:

Cartucho me contó la bronca entre el vizco y el caleño
Se dieron puñaladas a una y dos
y la que no les gustaba se la cambiaban entre sí en el estómago
[...]
Según Cartucho el bonche fue de película
que bolearon fierro como una hora
pepos y travados se hundían los fierros cuerpo a cuerpo
Que la sangre volaba para los lados
igual que manada de golondrinas de paso por Medellín

Una cucha salió a ver el bonche
y se desmayó en la puerta de su casa.
Después en la gallada me comentaron más o menos lo mismo que Cartucho
el saludo del zarco fue:
“—la que nos perdimos no...”
y por qué... —le pregunté—
“—no te acordás
que en diciembre del año pasado
en el bailoteo en la casa del mocho
tuvieron una bronca...
entonces desde eso el vizco se enfarraba
se metía un inca entre el pantalón
y se dedicaba a buscar al caleño

y el caleño se enfarraba y con otro inca en su cintura
hacía lo mismo, buscar al vizco
hasta que se encontraron corridos y bueno...” —. (16-7)

En este fragmento se habla de un duelo que sí sucedió. El valor adquiere tintes de fanfarronería (“y la que no les gustaba se la cambiaban entre sí en el estómago”) y, sobre todo, se hace énfasis en la cercanía, en el luchar frente a frente: mientras que la Bruja tiene un “odio de traicionero que por miedo no pelea frente a frente”, el Vizco y el Caleño “se hundían los fierros cuerpo a cuerpo”. No obstante, dos elementos vienen en desmedro del valor aquí demostrado: primero, combaten “trabados”, dando a entender que el coraje viene apuntalado por el uso de sustancias psicoactivas y, segundo, en vez de insistirse en la destreza, se subraya la brutalidad (“Que la sangre volaba para todos lados”).

El carácter del duelo, por su parte, reproduce puntualmente los parámetros trazados por la violencia protocaballeresca: es una demostración de valor, un espectáculo público, tanto que “una cucha” sale a verlo y se desmaya a causa de la impresión, y el Zarco se lamenta ante el sujeto poético por habérselo perdido. Al fin y al cabo, la masculinidad o valor deben sustentarse en una constatación pública recurrente.

Un último aspecto a destacar es la importancia de vengar las afrentas, tanto que los dos, luego del primer enfrentamiento, se dedican a buscar al otro con un puñal entre los pantalones. Si no lo hicieran, serían tomados por cobardes o afeminados. No obstante, ha de notarse que se demoran en combatir por segunda vez (el primer duelo fue “en diciembre del año pasado”) y que tuvieron que “encontrarse corridos”, “pepos y travados” para hacerlo, lo que da cuenta de una cobardía soterrada que tienen que contrarrestar antes de llegar propiamente a las armas. No ha de olvidarse, tampoco, que el Vizco es el mismo que rechazó la provocación de la Bruja. La gallada de Ramírez, al fin y al cabo, no suele cumplir con el ideal del campeón sin miedo.



Como se puede ver, muchos aspectos de la violencia protocaballeresca se mantienen: aparecen dos de las formas de competencia, duelos y torneos, bajo la forma de enfrentamientos a cuchillo y partidos de fútbol, respectivamente; hay un énfasis en el cultivo del valor, el cual se halla muy ligado a la masculinidad; la destreza adquiere protagonismo en el manejo del balón; son constantes las amenazas y el poner en duda el coraje del otro, y subsiste un cierto sentido del honor, el cual se ve vulnerado si no se responde a las provocaciones. La guerra, por su parte, no aparece en estos dos poemas, puesto que Ramírez se limita a relatar las vivencias de su gallada, sin incluir más pandillas o un narcotráfico que puedan justificar esos enfrentamientos. Al quedar ese factor eliminado, también se ven debilitados elementos como el estatus o la adquisición de riquezas. Además, aunque las reglas generales de la violencia protocaballeresca están presentes, se percibe una degradación de las mismas, pues las muestras de cobardía son más que recurrentes y las de valor están acompañadas por atenuantes: ir trabado, optar por el partido de fútbol, limitarse al insulto.

4. Mecanismos retóricos usados para manifestar la violencia protocaballeresca

Giacomo Leopardi sostiene que:

La poesia, quanto a'generi, non ha in sostanza che tre vere e grandi divisioni: lirico, epico e drammatico. Il lirico, primogenito di tutti [...]; piú nobile e piú poetico d'ogni alto; vera e pura poesia in tutta la sua estensione; proprio d'ogni uomo anche incolto che cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto, e colle parole misurate in qualche modo, e coll'armonia [...]. L'epico nacque dopo questo e da questo; non é in certo modo che un'amplificazione del lirico, o vogliam dire il genere lirico che tra gli altri i suoi mezzi e subbietti ha assunta principalmente e scelta la narrazione, poeticamente modificata. (4234-5)

Más adelante concluye que: “E veggonsi i canti di selvaggi in gran parte, e quelli ancora de'bardi, participar tanto dell'epico e del lirico, che non si saprebbe a qual de'due generi attribuirli. Ma essi son veramente dell'uno e dell'altro insieme” (4234-5). Esto permite pensar en un género híbrido entre narración y poesía, que caracteriza no solo la producción de Ramírez, sino también los modelos épicos a partir de los cuales fue construido el concepto de violencia protocaballeresca, es decir, las epopeyas griegas y los poemas de caballería.

En consecuencia, es posible afirmar que la violencia protocaballeresca privilegia el empleo de géneros híbridos entre la narración y la poesía. Sin embargo, esto no excluye que haya diferencias sustanciales entre los tres acercamientos. Para hablar de ello, será necesario recurrir a los conceptos de encantamiento y desencantamiento propuestos por Sarah Cole. Estos consisten en los dos modos con los que la literatura puede abordar la violencia. El primero estriba en la presentación de la muerte violenta como un signo de sublimidad, con poder de transformación, mientras que en el segundo se la trata como degeneración y pérdida, sin ningún tipo de idealización o producción cultural (1632-33).

En este orden de ideas, se podría considerar que, mientras que los dos ejemplos épicos optan por un encantamiento de la violencia protocaballeresca (afirmación que valdría revisar en una investigación posterior), el esfuerzo de Ramírez, cuya obra puede ser ubicada dentro de la posvanguardia de la poesía conversacional, consiste en un proceso de desencantamiento. Antes de estudiar esto último, resulta necesario revisar los conceptos de posvanguardia y de poesía conversacional, con el fin de hallar algunas directrices para el análisis.



La posvanguardia se configura dentro de una pos-temporalidad diacrónica, es decir, se presenta como una respuesta a una vanguardia que la antecede (Ette 701) y por lo tanto se construye a partir de un carácter negativo. En una de sus vertientes, empero, se puede percibir un enfoque positivo, de propuesta más que de respuesta (Fabry y Pérez 7-8). Esta es la poesía conversacional que, según Roberto Fernández Retamar, se caracteriza por “un objetivismo que no excluye el lirismo [...] [y] un acercamiento entre verso y prosa (y especialmente entre verso y *conversación*, que no es lo mismo)” (173).

En este sentido, a la hibridación entre poesía y narración, que ya se había señalado en Ramírez, se suma un acercamiento entre verso y conversación, que sirve para el proceso de desencantamiento. Esta cercanía se evidencia en el uso del parlache, el dialecto argótico creado por los jóvenes en los barrios populares de Medellín (Castañeda 78). Expresiones como “bolearon fierro”, “pepos y travados” y “se enfarraba” (Ramírez 17), así como la inclusión de errores ortográficos como “inchas” (57) “rosando” (56), “vasila” (16) y “voz” (55) (por “vos”) y la supresión de la mayúscula inicial en los apodos dan cuenta de este empleo del habla popular. Otras características de su poesía que buscan rebajar el tema al simular un tono desmañado son la eliminación casi total de signos de puntuación (a excepción de los puntos suspensivos en los diálogos), el verso libre (que Víctor Gaviria define como ritmo nervioso y verso fragmentado [211-12]) y la ocasional desestructuración de la sintaxis (“La bruja qué berraco para joder saca mocos” [Ramírez 54]).

Al uso del parlache se suman otros mecanismos retóricos que vehiculan el desencantamiento. Nótese, por ejemplo, que en ningún momento es narrado directamente un duelo de cuchillos. En el caso de “Otra vez en la cancha”, los dos desafíos son rechazados y en “Cartucho el bobo de la cuadra” el relato es referido por terceros (Cartucho y el Zarco). El primero se explica por sí mismo: aunque se mantiene el sistema de una violencia protocaballeresca, el énfasis recae en la cobardía más que en el valor. El segundo caso sí merece un análisis más profundo: “Cartucho me contó la bronca entre el vizco y el caleño” (Ramírez 16), “Según Cartucho el bonche fue de película” (17) y “el saludo del zarco fue: / ‘—la que nos perdimos no...’” (17) son las tres maneras en las que se introduce la narración del duelo. En las dos primeras, el testigo es “el bobo de la cuadra” (16) y, en la tercera, quien narra no estuvo presente. El sujeto poético nunca vio la pelea y, por lo tanto, todo lo que refiere queda en entredicho. Al fin y al cabo, el relato ya ha pasado por varios intermediarios (en el primer caso, dos, Cartucho y el sujeto poético, en el segundo, tres, como mínimo: un testigo, el Zarco y el sujeto poético) y pudo haberse deformado. Esto no solo le quita credibilidad a la narración, sino que impide que se refieran los detalles de la pelea, los cuales, al demostrar destreza y retener la atención, conducirían a un encantamiento de la violencia (como suele suceder en la epopeya y el poema de caballería). Aquí, en cambio, es vista desde fuera y sin pormenores, quedando solo la impresión de una violencia injustificada y brutal (“pepos y travados se hundían los fierros cuerpo a cuerpo / Que la sangre volaba para los lados / igual que manada de golondrinas de paso por medellín” [17]).

Un tercer mecanismo de desencantamiento es la inclusión de elementos cotidianos y vulgares antes o después de los acontecimientos. En “Cartucho el bobo de la cuadra”, el duelo es precedido por la descripción de el “bobo” y su infructuoso acoso a mujeres, el cual es relatado haciendo hincapié en su bajeza:



Si una pelada le da papaya en un sitio solo
trata de agarrarla
y suena sus labios como dando besos
pelando tremendos dientes que tiene haciendo igual a un burro
..... las peladas le huyen asustadas.....
queda Cartucho accionando las manos y sus dedos
en son de caricias
como si el aire fuese
una cintura unos muslos y unos senos. (16; énfasis agregado)

Después de la intervención del Zarco, se menciona que este entra a un café, pide limonada y se queda “mirando la propaganda de un jabón / en donde una pelada desnudita / se baña el cuerpo en espuma de jabón” (17). La inclusión de la publicidad de un jabón, especificando la presencia de una “pelada desnudita” (17) (nótese el término de “pelada” y el diminutivo empleado), da cuenta de un objetivismo (retomando la tesis de Fernández Retamar) así como de una contraposición de temas que desencanta el hecho violento.

En “Otra vez en la cancha” sucede algo parecido, puesto que las primeras provocaciones de la Bruja constan de sacarse mocos, hacer con ellos bolas y tirárselas a Gelatina y al Vizco (54). Un poco antes, incluso se relata el modo en que el Negro simula un acto sexual, solo, sobre la hierba, acariciando y dando besos a una piedra y provocando la risa de la gallada (54). Justo después de los desafíos, comienza el partido de fútbol y se habla de los “inchas del poderoso dim” (57). Al tratarse del equipo contrario e incluir en su plantel a la Bruja, la inclusión del adjetivo “poderoso” en dos ocasiones no solo hace referencia a un mote popular, sino que adquiere un tinte irónico, que rebaja el tono del poema. Termina con una precisión de carácter natural (“Por encima del picacho aparecen nubes...”[57]) que, al ensanchar el marco de los acontecimientos, empequeñece estas riñas callejeras.

En resumen, con el fin de desencantar la violencia protocaballeresca, Ramírez emplea los siguientes mecanismos retóricos: uso del parlache (que involucra el léxico, la ortografía, la eliminación de mayúsculas, la versificación, la sintaxis y la puntuación), elipsis del acto violento e intromisión de elementos cotidianos como marco de la narración.

5. Conclusiones

Existe una violencia protocaballeresca que, al configurarse como un sistema de reglas manifiestas o tácitas, se opone al esquema de la anomia teorizado por Durkheim. Esta consiste en un cultivo del valor en su doble acepción de coraje y destreza, que permite la obtención de honor, se construye con base en la competencia y tiene como ligazón final un sentido de la lealtad, que une a los aliados entre sí y, sobre todo, los compromete con su honor.

En la propuesta de Ramírez, este modelo sufre algunas modificaciones: el valor toma las trazas de la masculinidad, se pone un mayor énfasis en la cobardía que en el coraje y se prescinde de la guerra como medio de competencia, acudiendo únicamente al duelo y al torneo, este último bajo la forma del partido de fútbol (tanto que la destreza queda supeditada al manejo del balón).

En cuanto a los mecanismos retóricos usados, se detecta una hibridación entre poesía y narrativa, que es constante en la obra de Ramírez, la epopeya griega y el poema de caballería. Sin embargo, la propuesta del primero busca un desencantamiento de la violencia, que conduce al uso del parlache, a la supresión de descripciones directas del acto violento y a la intromisión de marcos cotidianos.



De este modo, en vez de poetizar la violencia como germen de símbolos y transformaciones, se la muestra despojada de principios idealizantes, como una degeneración vulgar.

Esta investigación, además de iluminar algunos aspectos de la poesía de Ramírez y presentar el concepto de la violencia protocaballeresca, abre el camino a una serie de futuros estudios. Al fin y al cabo, es posible aplicar este modelo a otros momentos de la historia y la literatura y así analizar, desde una perspectiva nueva, fenómenos como el de los gauchos y los compadritos argentinos o el de los mosqueteros franceses. A su vez, el concepto está sujeto a ampliaciones, pues sería posible revisar si también se presentan constantes en otros campos como lo son el trato con la mujer, la idea de hospitalidad y el sistema de deberes y recompensas. El cotejo con otras manifestaciones literarias y sociales y con otros sectores del quehacer humano ayudarían a configurar y desarrollar una herramienta de análisis cada vez más precisa.

Obras citadas

- Baird, Adam. “Convertirse en el más malo: trayectorias masculinas de violencia en las pandillas de Medellín”. *Estudios Socio-Jurídicos* 20, 2 (2018): 9-48.
- Castañeda, Luz Stella. “El parlache: resultados de una investigación lexicográfica”. *Forma y función* 18 (2005): 74-101. <https://cutt.ly/LUwBpVU>. Consultado 21 marzo 2019.
- Cole, Sarah. “Enchantment, Disenchantment, War, Literature”. *PMLA* 124,5 (2009): 1632-47. <https://cutt.ly/JUwBPpF>. Consultado 21 marzo 2019.
- Durkheim, Emilio. “Prefacio de la segunda edición. Algunas indicaciones sobre los grupos profesionales”. *De la división del trabajo social*. Trad. David Maldavsky. Buenos Aires: Editorial Schapire, 1967. 8-32.
- Ette, Omar. “Vanguardia, Postvanguardia, Posmodernidad. Max Aub, Jusep Torres Campalans y a vacunación vanguardista”. *Revista de Indias* 62, 226 (2002): 675-708.
- Fabry, Geneviève y María Ángeles Pérez. “La actualidad de la posvanguardia”. *Guaragao* 18, 45 (2014): 7-13.
- Fernández Retamar, Roberto. “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Editorial Instituto Caro y Cuervo, 1995.
- Gaviria, Víctor. “Helí Ramírez o la ausencia del descanso”. *Acuarimántima. Edición Completa*. Ed. Elkin Restrepo. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT (2012): 210-14.
- Kaeuper, Richard W. *Chivalry and Violence in Medieval Europe*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Leopardi, Giacomo. *Zibaldone di pensieri*. Ed. Fabiana Cacciapuoti. Roma: Donzelli Editore, 2014.
- Lull, Ramón. *El libro del orden de caballería; Príncipes y juglares*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://cutt.ly/BUwBC8T>. Consultado 10 mayo 2019.
- “Prowess”. *Oxford Living Dictionaries*, 2019. <https://cutt.ly/FUwB2Vq>. Consultado 10 mayo 2019.
- Ramírez, Helí. *En la parte alta abajo*. Bogotá: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012.



El “retroflâneur” y la identidad trans del barrio de San Camilo: decolonización y reapropiación del espacio urbano en Pedro Lemebel

The “Retroflâneur” and the Trans Identity of the San Camilo Neighborhood: Decolonization and Re-appropriation of the Urban Space in Pedro Lemebel

Héctor Iglesias Pascual* 

Resumen: En las últimas décadas del siglo XX, ciertas zonas de Santiago de Chile acogieron una creciente presencia de homosexuales y trans. Este ensayo analiza cómo Pedro Lemebel plasma el barrio de San Camilo en “La muerte de Madonna”, una de las crónicas de *Loco afán. Crónicas de sidario*. Constituido el espacio público urbano como mayormente masculino y heterosexual, examino de qué manera la crónica urbana sirve para describir la relación entre espacio y género, reflejando el impacto de la identidad trans de la Madonna en el barrio. A partir de la decolonialidad, el concepto de “flâneur” de Walter Benjamin y su libertad de movimiento, sugiero que la movilidad limitada de las trans en dicha crónica las convierte en lo que denomino “retroflâneur”. Esta nueva categoría determina la imagen de San Camilo e imprime al barrio una identidad trans.

Palabras clave: trans; Pedro Lemebel; flâneur; decolonialidad.

Abstract: During the last decades of the twentieth century, specific areas of Santiago de Chile experienced an increasing presence of homosexuals and trans people. This paper analyzes how Pedro Lemebel depicts the San Camilo neighborhood in “La muerte de Madonna,” one of the chronicles in *Loco afán. Crónicas de sidario*. Since urban public space is conceived mostly as masculine and heterosexual, I examine how urban chronicles describe the relation between space and gender in order to evidence the impact of Madonna’s trans identity in that neighborhood. I draw on decoloniality, Walter Benjamin’s “flâneur” and his freedom of movement to suggest that the limited movement of trans people turn them into a new category I call “retroflâneur”. Thus, this category would determine San Camilo’s image and would bring a trans identity to the neighborhood.

Keywords: trans; Pedro Lemebel; flâneur; decoloniality.

Fecha de recepción: 28 de septiembre, 2021 | Fecha de aceptación: 02 de noviembre, 2021.

*Héctor Iglesias Pascual. Profesor Asistente en New Mexico State University. Obtuvo su maestría en español en Ohio University y su doctorado en Estudios Culturales y Literarios Latinoamericanos en Ohio State University. Su investigación se centra en la literatura y el cine latinoamericano contemporáneo de temática LGBTQ, el espacio urbano y las redes sociales como espacios discursivos.

1. Introducción

La concentración de lugares de ocio destinados al público homosexual en determinadas áreas de las ciudades ha venido siendo una tónica habitual desde mediados del siglo XX. A partir de los años 50 del pasado siglo, zonas concretas de ciudades occidentales comienzan a concentrar una mayor presencia de homosexuales en el espacio público, como consecuencia directa o tangencial de la implantación de políticas públicas. En su influyente análisis sobre la sexualidad, el sexo y el poder en *History of Sexuality Vol. 1*, Foucault avisa de la premeditación con la que, desde el siglo XIX, los gobiernos planificaron la delimitación espacial de las prácticas sexuales consideradas inapropiadas:

If it was truly necessary to make room for illegitimate sexualities, it was reasoned, let them take their infernal mischief elsewhere: to a place where they could be reintegrated, if not in the circuits of production, at least in those of profit. The brothel and the mental hospital would be those places of tolerance. (4)

Por ejemplo, en el caso del Soho de Londres, su transformación en barrio gay tuvo su origen directo en un informe del “Home Office Committee on Homosexual Offences and Prostitution” que apoyó despenalizar la homosexualidad entre personas privadas. La consecuencia de esta recomendación fue dar más visibilidad a los homosexuales para así crear un discurso sobre ese asunto. La estrategia para conseguir fomentar un discurso que permitiera circunscribir la homosexualidad a un espacio concreto y, por tanto, susceptible de ser señalado como un lugar abominable, implicó cartografiar el centro de Londres, tanto física como simbólicamente, en términos de sexualidades irregulares (Mort 307). A partir de ese momento, el barrio gay empieza a caracterizarse por una concentración de establecimientos destinados al público homosexual y una población residencial que pertenece, en gran parte, a esa comunidad¹. Ya en el siglo XX, esas sexualidades saltan a la calle. Si bien no se puede equiparar un barrio a un burdel, sí se puede establecer un paralelo entre esos espacios, en tanto que representan la delimitación territorial impuesta, de forma directa o indirecta, por el discurso del heteropatriarcado acerca de las sexualidades que se consideran no normativas.

Estas zonas, de una u otra forma, han estado planeadas siguiendo las leyes de cada país, ocupando en su mayor parte establecimientos privados –bares, restaurantes, tiendas de ropa, saunas– que cumplen las normativas municipales en materia de actividad económica, dando visibilidad a la comunidad LGBT pero sin apropiarse del espacio urbano. Sin embargo, en algunas ciudades los homosexuales y trans² ocuparon y siguen ocupando espacios públicos, aunando sus prácticas diarias con sus actividades económicas al margen de cualquier reglamentación. Ahí está el “*meatpacking district*” neoyorquino en los 90³; o Palermo Chico, en Buenos Aires, un área donde se ejerce la prostitución masculina⁴.

¹En 1979, el sociólogo Martin P. Levine publicó un estudio de Boston, Nueva York, Chicago, San Francisco y Los Angeles, ciudades conocidas por albergar una población homosexual considerable, en el que acuñó el término “*gay ghetto*”. Según Levine, “an urban neighborhood can be termed a ‘gay ghetto’ if it contains gay institutions in number, a conspicuous and locally dominant gay subculture that is isolated from the larger community, and a residential population that is substantially gay” (364). En la actualidad, tanto el término “*ghetto*” como “subcultura” contienen connotaciones denigrantes para la comunidad LGBT. Sin embargo, considero que las características que describió Levine para definir el gueto gay pueden aplicarse a los barrios gay del siglo XXI.

²En este artículo empleo “trans” como término genérico para referirme a los personajes de las crónicas de Lemebel que representan su oposición a lo “cis”, es decir, personas que no se identifican con el sexo y el género asignado al nacer.

³El fotógrafo Katsu Naito publicó el libro *West Side Rendezvous* con las fotografías que tomó a los trans del “*meatpacking district*” a principios de los años 90 del siglo XX. Para más información, ver: Naito, Katsu. *West Side Rendezvous*. Wild Life Press, 2011.

⁴En Ronda nocturna (2004), el director argentino Edgardo Cozarinsky relata la historia de Víctor, un joven prostituto que trabaja en la zona de Avenida Santa Fe y Pueyrredón, próxima a Palermo Chico.



Santiago de Chile, una de las grandes urbes latinoamericanas, tampoco ha sido ajena a la aparición de estos espacios. Esta ciudad constituye un personaje más de las crónicas urbanas que Pedro Lemebel recopiló en *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996). De entre todos los escenarios que se despliegan en el libro, la mirada de Lemebel transita en varias ocasiones por el barrio de San Camilo, donde la comunidad homosexual y trans lleva tiempo instalada. Como asegura Mort, “the prostitute’s transactions with her clients, the wanderings of the gay flâneur and the machinations of other sexual bohemians are all conducted in specific environments and settings” (311). Si el espacio donde se producen estas transacciones está circunscrito a un área de la ciudad, ¿cómo influye la presencia de homosexuales y trans en dicho espacio? ¿Por qué la actividad comercial que realizan los trans y los homosexuales es significativa para la identidad del barrio?

Este ensayo analiza cómo Pedro Lemebel plasma el barrio de San Camilo de finales de los 80 y principios de los 90 —época a caballo entre el final de la dictadura de Pinochet y la recuperación de la democracia— y la actividad de la prostitución trans en “La muerte de Madonna”, una de las crónicas de *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996). Así pues, constituido el espacio público urbano como mayormente masculino y heterosexual, como afirma Bridge y Watson, comienzo desde el análisis de Massey de la relación del espacio y el género para discernir cómo la identidad trans de la Madonna afecta a la del barrio de San Camilo.

En esta zona de Santiago de Chile, la movilidad de los trans aparece más bien limitada, problematizando así con la libertad de movimiento característica del *flâneur* descrito por Benjamin. De ahí que convenga plantearse la manera en que la presencia mayormente estática de la prostitución trans subvierte el *flâneur* clásico y determina la identidad de San Camilo. La concepción del espacio urbano como un lugar donde afirmar identidades inscritas en relaciones de poder, al igual que la relación entre lo público y lo privado y su intersección con las actividades del día a día, también pueden ayudar a conformar el ejercicio de la prostitución trans como práctica espacial que ofrece un potencial subversivo de la heteronorma. Al mismo tiempo, recorro a las aportaciones desde el campo de la historia del urbanismo y de las políticas públicas, junto con las voces de vecinos del barrio aparecidas en artículos periodísticos, como herramientas analíticas que pueden ayudar a conformar un cuadro más completo —aunque nunca total— de la relación entre el San Camilo textual y el San Camilo físico.

Mi análisis sostiene que la descripción de la presencia de trans en San Camilo y de su actividad sexual representa una inversión de la figura del *flâneur*. Los cristales de los vehículos se transforman en un espejo que devuelve la imagen del *flâneur* en sentido opuesto, convirtiendo al trans en lo que denomino un *retroflâneur*. La utilización de este término comporta unas connotaciones semánticas de las que quisiera alejarme, puesto que contrarían el concepto que trato de desarrollar. Por un lado, el prefijo “retro” significa “hacia atrás”, cuya acepción en el término “*retroflâneur*” le dotaría de una acepción temporal, como de antiguo, o pasado de moda. Por otro lado, el *Diccionario Universal Español-Latino* de Manuel de Valbuena, publicado en 1822, define “retro” como “al contrario” y “del revés”. Esta es la acepción que empleo al acuñar el término “*retroflâneur*”, puesto que esta figura se opone al *flâneur* en tanto que, a diferencia del último, se mantiene estático viendo pasar la ciudad por delante suyo y siendo observado como objeto de consumo, en lugar de observar los objetos de consumo.



Como afirma Benjamin, “The street becomes a dwelling for the *flâneur*” (37). De igual modo, para el trans que ejerce la prostitución, la calle se convierte en su residencia. Sin embargo, al contrario que el *flâneur*, la limitada movilidad del trans en ese espacio le impide recorrer la ciudad. En su caso, es la ciudad quien pasa por delante del trans, dándole a conocer otras partes de la urbe a través de los clientes que circulan en sus coches. Al subvertir la norma impuesta por una concepción heterosexual y eurocéntrica de la ocupación del espacio, el *retroflâneur* lemebeliano decoloniza el barrio de San Camilo y le imprime una identidad trans.

2. Del *flâneur* al *retroflâneur*

Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism permanece aún como referente a la hora de pensar al urbanita. En la conformación de su *flâneur*, Walter Benjamin describe el deambular del *flâneur* mientras (ad)mira la ciudad moderna a la vez que esta y sus productos se convierten en su hábitat natural. Las arcadas de París, con sus tiendas elegantes, se transforman en un mundo en miniatura donde el *flâneur* se siente como en casa, mientras interactúa con el resto de los viandantes. La calle representa el lugar que ocupa y habita el *flâneur*, casi su hogar:

The crowd was the veil from behind which the familiar city as phantasmagoria beckoned to the *flâneur*. In it, the city was now landscape, now a room. And both of these went into the construction of the department store, which made use of *flânerie* itself in order to sell goods. The department store was the *flâneur*'s final coup. As *flâneurs*, the intelligensia came into the market place. As they thought, to observe it—but in reality, it was already to find a buyer... To the uncertainty of their economic position corresponded the uncertainty of their political function. (170)

La familiaridad con la que transita entre la multitud y la comodidad del hogar que la ciudad representa para él se entrelazan con actividades diarias de consumo. La intersección entre espacio, práctica espacial y mercado informa de la identidad de un espacio. Lefebvre apunta a que la historia del espacio “is not to be found in geographical descriptions of natural space, but rather in the study of natural rhythms, and of the modification of those rhythms and their inscription in space by means of human actions, especially work-related actions. It begins, then, with the spatio-temporal rhythms of nature as transformed by a social practice” (117). La historia de San Camilo está condicionada por esas prácticas sociales y los ritmos espacio temporales de las actividades diarias, que parecen dotarlo de una doble personalidad.

El barrio ha experimentado distintos cambios desde su formación hasta ser considerado uno de los “barrios rojos” de la ciudad. La primera vez que aparece en un documento histórico se remonta a 1875, cuando el intendente de Santiago, Benjamín Vicuña Mackenna, encarga al ingeniero Ernesto Ansar la publicación de un plano de la ciudad. Por aquella época, la calle que dio el nombre al barrio se llamaba Fray Camilo Henríquez y acogía casas de una sola planta. Según la investigación de Salazar, en su blog *Urbatorium*, los vecinos transformarían esa denominación en el popular nombre de San Camilo. Con el desplazamiento de los habitantes más pudientes de esa zona a otras áreas de la ciudad, el barrio se convirtió en una zona donde se ofertaban: “placeres nocturnos que eran “placeres nocturnos que eran frecuentados por los sectores de clases bajas y trabajadores. Proliferaron los prostíbulos y sus bellas casonas y cités comenzaron a transformarse en rincones de amor furtivo, especialmente en el sector ubicado entre Argomedo y Santa Isabel” (Salazar “Apuntes”).



La vinculación del barrio al comercio sexual ofrecido por trans tiene su origen en la *Ley N° 11.625 de Estados Antisociales*, aprobada el 4 de octubre de 1954⁵. Nacida como iniciativa del gobierno de Gabriel González Videla (1946-1952), fue aprobada en el segundo gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1952-1958) y sancionaba actividades consideradas socialmente peligrosas. Muchos de los burdeles tuvieron que reformar sus instalaciones para adaptarse a la nueva normativa, cambiando la decoración y ofreciendo espectáculos de cabaret que los hicieran parecer una *boîte* en lugar de un burdel (Salazar “Apuntes”). Otros siguieron funcionando en una mayor o menor clandestinidad, al resguardo de las políticas sobre la moralidad que se estaban imponiendo.

La consiguiente depauperación del barrio llevó al cierre de varios prostíbulos hasta que, hacia principios de la década 1990, los burdeles que quedaban fueron demolidos como consecuencia de su insalubridad y el burdel salió a la calle. Es en esta misma época cuando la prostitución trans toma mayor relevancia. En un artículo publicado el 13 de marzo de 2001 en *Revista Ya* del diario *El Mercurio*, Cecilia Cifuentes, una vecina del barrio de 56 años, recuerda que “antes todo pasaba dentro de las casas y después de las once de la noche. Ahora en Argomedo apenas está oscuro aparecen los homosexuales”. En el mismo artículo, Antonio Vásquez, de 59 años y esposo de Cecilia, opina igual: “Esta calle estaba marcada por los prostíbulos, pero a pesar de eso esa gente practicaba su oficio de alguna manera digna. El impacto de verlos en la vía pública no existía... No ocurría la exhibición descarada de estos tíos vestidos de mujer.” Las afirmaciones de estos vecinos de San Camilo evidencian que el trasvase de actos considerados privados al espacio público contraviene los estándares de urbanidad implantados por unas costumbres y morales influenciadas por una visión heteropatriarcal y eurocéntrica, tal como afirman Bridge y Watson: “[T]he ‘urban public realm’ has been constituted as settled, predictable, rational, and monumental –and male” (371).

Pedro Lemebel plasma la reapropiación del espacio urbano por parte de identidades que confrontan los parámetros heteronormativos. “La muerte de Madonna” narra la vida de un conocido trans y su práctica de la prostitución en el barrio de San Camilo antes de su fallecimiento a causa del sida. Esa “plaga que nos llegó como una nueva forma de colonización por contagio” (7), como Lemebel la describe en el epígrafe del libro, deviene el hilo conductor de la primera parte de *Loco afán*. En el caso de la crónica que nos ocupa, el autor chileno recrea “Lo que el SIDA se llevó”⁶. En esta *performance*, Las Yeguas del Apocalipsis, o lo que es lo mismo, Pedro Lemebel y Francisco Casas, iban ataviadas con ropas que representaban el glamour de las divas hollywoodienses de los años 50 y 60. Esta recreación sirve para relatar la presencia orgullosa de la Madonna en San Camilo, su exposición pública frente a los medios de comunicación y su deseo de encarnar a la cantante estadounidense, a la que idolatra.

Así pues, la masculinidad atribuida al espacio público urbano desde la heteronormatividad se agrieta por la presencia de sexualidades que no conforman con la normatividad. La protagonista trans de “La muerte de Madonna” difumina la separación de privado y público y reafirma su identidad al transgredir el espacio público con su cuerpo y la oferta de sus servicios sexuales en

⁵Para Candina Polomer, la ley resultó “un excelente reflejo de una cúpula gobernante que había decidido tomar medidas más directas y acordes con el pensamiento de la época al respecto. Con el propósito de detener el delito del robo con violencia en las personas, se tomaron medidas contra grupos que, tarde o temprano, estarían condenados a incurrir en tal situación [...]. Los penalizados eran los homosexuales, los toxicómanos, los vagos, los ebrios, los que falseasen su identidad y aquellos que ya habían sido condenados y se encontraban en situaciones sospechosas, como poseer bienes cuyo origen no pudiesen justificar claramente. Además, la ley contenía reformas al proceso penal que agilizaban la condena de los culpables” (2005).

⁶Esta acción fue llevada a cabo en 1989 por el colectivo Las Yeguas del Apocalipsis, fundado en 1987 por Pedro Lemebel y Francisco Casas. Su instalación en el Instituto Chileno-Francés de Cultura consistió en una exposición de 30 fotografías realizadas por Mario Vivado. Para más información, ver: www.yeguasdelapocalipsis.cl.



[l]a irrupción del loquerío en el universo cronístico de Lemebel emerge en radical contraste con los ordenamientos hegemónicos de lo masculino / femenino en el Chile pos-ajuste, en el cual la impronta patriarcal y heterosexual de la economía neoclásica signa el espacio público de los *policymakers* y el mundo empresarial. (Cárcamo-Huechante 107)

plena calle. De esta forma, hace patente la percepción del espacio no solo como producto de ciertas actividades mercantiles sino también como resultado de las relaciones con otros parámetros sociales, como el género (Massey 2). En esta línea, Cárcamo-Huechante afirma que:

Por su parte, Fischer sugiere que

La Madonna’s defiance of the dictatorship does not preclude her participation in what it brought to the country. Although the result of a loca’s participation in the neoliberal marketplace is often little more than a slightly grotesque simulacrum of the status she hopes to attain, Lemebel claims this simulacrum as another tactic on the part of the loca to assert her individuality. (Fischer 202)

Concuerdo con Cárcamo-Huechante en que la obsesión por el control y el disciplinamiento de los cuerpos y los sujetos en el Chile post-dictadura por parte del Estado y sus instituciones está presente en la narrativa lemebeliana. Desde su novela *Tengo miedo torero*, pasando por “Anacondas en el parque”, la crónica sobre el cruising en el Parque Forestal en su libro *La esquina es mi corazón*, hasta otras crónicas de *Loco afán*, como “La noche de los visones.” Sin embargo, como apunta Fischer, considero que la radicalidad individual de las locas lemebelianas siempre ha buscado forzar una fisura en el sistema de tecnologías de poder implementado por el heteropatriarcado. En “Su ronca risa loca”, otra de las crónicas de *Loco afán*, también se observa el potencial del retroflâneur para quebrar las políticas institucionales, reapropiarse del espacio urbano y resignificarlo: “Como un milagro de medianoche, el travestismo callejero es un brillo concheperla que relumbra en el zaguán del prostíbulo urbano. Apenas un pestañazo, un guiño colifrunci, un desnudo de siliconas al aire, al rojo vivo de los semáforos que sangran la esquina donde se taconeaba el laburo filudo del alma ramera” (Lemebel 77).

En el caso de “La muerte de Madonna”, la crónica que aquí nos ocupa, la actitud de la protagonista frente al poder disciplinador que representa la policía evidencia la posibilidad de quiebre del sistema:

Nosotros le decíamos: Éntrate niña que va a pasar la comisión, pero ella, como si lloviera. Nunca les tuvo miedo a los pacos. Se les paraba bien altanera la loca, les gritaba que era una artista, y no una asesina como ellos. Entonces le daban duro, la apaleaban hasta dejarla tirada en la vereda y la loca no se callaba, seguía gritándoles hasta que desaparecía el furgón. (Lemebel 34)

La vehemencia con la que la Madonna se enfrenta a la policía evidencia la defensa de su identidad trans marginalizada por las políticas urbanísticas. A pesar de que la ciudad se erige como un punto de referencia “totalizing and almost mythical landmark for socioeconomic and political strategies”, la inserción de Madonna en el espacio urbano “permits the re-emergence of the element that the urbanistic project excluded. The language of power is in itself ‘urbanizing,’ but the city is left prey to contradictory movements that counter-balance and combine themselves outside the reach of panoptic power” (de Certeau 95). Es cierto que la Madonna queda insertada en la ciudad y, por tanto, al alcance del control del poder panóptico. No obstante, su lenguaje y su actitud sugieren la posibilidad de dejar patente la fuerza represora de ese poder. Al asumir que está siendo controlada, su virulencia hacia la policía consigue destapar las artimañas del panóptico.



Hay dos elementos del pasaje anterior de Lemebel que sustentan la *queerificación* del barrio de San Camilo que la Madonna lleva a cabo en tanto que representa un elemento excluido del proyecto urbanístico diseñado por el heteropatriarcado y, por tanto, susceptible de contravenir y escapar al control del poder. En primer lugar, la ocupación estática del espacio al pararse delante de la comisión frente a la movilidad de esta última, una suerte de *flâneur* clásico vehiculizado. En segundo lugar, la práctica diaria que constituye el ejercicio de la prostitución como actividad económica y, por consiguiente, como práctica espacial en una sociedad neocapitalista, en términos de Lefebvre. En el pasaje de Lemebel, la Madonna se mantiene firme, apostada en la calle, a pesar del peligro que supone la inminente llegada de la policía. Sus amigas la exhortan a que vuelva al interior, pero ella hace oídos sordos. Si la construcción de las arcadas permitió al *flâneur* pasear contemplando el lujo de sus escaparates, haciéndole sentir como en casa (Benjamin 36-7), el trans subvierte esa figura. En esa subversión reside la identidad del trans y del espacio que ocupa. Su autoidentificación como figura femenina y la reiteración de estereotipos asociados a este género son para ella, como afirma Butler, “recursos desde los cuales se forjan la resistencia, la subversión” (22). Asimismo, su autocaracterización como artista la dota de una performatividad patente que comporta “una resistencia pública a la interpelación de la vergüenza” (23). Su forma de marcar territorio es verbalizar con orgullo su condición sexual mientras que la policía, representante de la autoridad, desaparece en el furgón.

La Madonna se constituye a sí misma en un *retroflâneur*, pues es la muchedumbre quien se mueve de un lado a otro mientras que ella permanece estática. La ciudad, encarnada por las personas que ocupan los vehículos, circula delante de ella. Es su forma vicaria de pasear por otros espacios urbanos. No es ella quien contempla los productos lujosos de las arcadas, sino que ella es el producto contemplado, como se observa en este otro pasaje: “Cuando se puso la silicona le dio por los escotes. Los clientes se volvían locos cuando ella les ponía las tetas en la ventana del auto. Y parece que veían a la verdadera Madonna diciendo: Mister, lovmi plis” (Lemebel 34).

La ventana del auto deviene el escaparate de las arcadas. El *flâneur* benjaminiano toma forma en los clientes, mientras que el cristal de la ventana ejerce de espejo en el que se refleja la Madonna, el *retroflâneur* que observa pasar la ciudad por delante suyo, convertido en un producto susceptible de ser comprado. Consciente de su poder de seducción, la Madonna retuerce las condiciones del mercado, aprovechando que “[E]l sistema da lugar a procesos que podrían volverse decisivamente en su contra, creando nuevos espacios de oposición que podrían radicalizarse, implicando modos subalternos capaces de liberarse del lugar o proceso dentro del sistema que lo hayan articulado” (Navia y Zimmerman 31). La subalternidad del trans y su práctica diaria (nocturna) lo instituyen como uno más de los “ordinary practioners of the city ... whose bodies follow the thicks and thins of an urban ‘text’ they write without being able to read it” (de Certeau 93). Por el contrario, la Madonna inscribe conscientemente en el cuerpo de cemento del barrio de San Camilo la identidad trans gracias a su vocabulario y actitud transgresora frente a la policía y los clientes, con su orgullo de prostituta trans y subalterna, habilitando la lectura pública del texto urbano que está escribiendo.

3. Colonialidad, sida y “drag terrorist”

Uno de esos escritos, tanto textuales como urbanos, vinculados a las veredas de San Camilo surge a partir de una performance de Las Yeguas del Apocalipsis. En 1989, Pedro Lemebel y Francisco Casas conciben la exposición titulada *Lo que el SIDA se llevó*. En ella, el cuerpo *queer* añade la enfermedad como otro elemento de la ansiedad cultural que se vivía en un momento en que el sida golpeaba con fuerza a la comunidad homosexual y trans. La instalación es una suerte de homenaje a divas de aquella época como Marilyn Monroe. A través de esta *performance* al estilo hollywoodense, como si



se tratase de una alfombra roja en la presentación de una película, los trans de la crónica de Lemebel pretenden visibilizar los estragos del sida en una comunidad fuertemente localizada en San Camilo, concurrido centro de comercio sexual, con el objetivo de provocar la respuesta de la autoridad nacional frente a un problema que el gobierno chileno consideraba ajeno a su sociedad. En línea con Butler, sus personajes utilizan su capacidad performativa como resorte para soñarse con otra vida, pero también como instrumento para remarcar su unicidad y su identidad frente a un sistema socioeconómico basado en el neoliberalismo que reproduce, a su vez, la colonialidad del poder a la que se refiere Quijano, en la que lo europeo u “occidental” sigue estableciendo una “relación de dominación colonial” con el resto de culturas. El proceso de decolonialidad que ejerce Madonna, en tanto *retroflâneur*, para reapropiarse de un espacio que considera suyo llega a su máximo esplendor en el siguiente pasaje:

Las estrellas, pintadas en positivo y negativo, reafirmaban la poética del título de la acción “LO QUE EL SIDA SE LLEVO”. El montaje hollywoodense de los focos y cámaras de filmación, las travestis más bellas que nunca, engalanadas para la premier, posando a la prensa alternativa, mostrando la silicona recién estrenada de sus pechos. Todo el barrio deslumbrado por el fulgor de los flashes. Y toda la resistencia cultural en dictadura, políticos, artistas, teóricos del arte, fotógrafos y camarógrafos sapeando la performance de “Las Yeguas del Apocalipsis”, que regaron de estrellas el paseo comercial del sexo travesti. (Lemebel 35-6)

Los personajes lemebelianos ejecutan su particular coreografía tomando como referentes a divas pop, como Madonna. Con la asunción de un sexo biológico que *a priori* parece no pertenecerles, según los cánones impuestos en la sociedad chilena de la dictadura, manifiestan una performatividad de género con la que repiten y exageran atributos de la heteronormatividad. La reiteración de las normas de género, como afirma Butler en “Critically Queer”, constituyen también “recursos desde los cuales se forjan la resistencia, la subversión y el desplazamiento” (22). El cuerpo trans de la Madonna refleja en el espacio urbano dominado por la heteronormatividad la ansiedad cultural y social del país. La obliteración de la enfermedad como asunto de relevancia social en el Chile de los años 80 y 90 forma parte de los terrores de la sociedad chilena de la época, alimentado por la obstinada persistencia de la dictadura de Pinochet a la hora de negar la existencia del VIH en el país. A la consideración de Latinoamérica como región subdesarrollada, el neoliberalismo implantado en el país andino durante la dictadura empuja a la marginalidad a las comunidades consideradas no normativas, homosexuales y trans, entre ellas. Como afirma Mignolo, “la colonialidad, una de cuyas facetas es la pobreza y la propagación del sida en África, no aparece en la retórica de la modernidad como su necesaria contraparte, sino como algo desprendido de ella” (26). De ahí que la decisión de uno de los personajes de imitar a Madonna no sea banal. Su rol de diva demuestra su habilidad camaleónica y su *performance*, que confieren una identidad propia a su narrativa. Este aspecto de la cantante estadounidense es apropiado por el personaje de la Madonna:

Y ella imitando a la Madonna con el pedazo de falda, que era un chaleco beatle que le quedaba largo. Un chaleco canutón, de lana con lamé, de esos que venden en la ropa americana. Ella se lo arremangaba con un cinturón y le quedaba una regia minifalda. Tan creativa la cola, de cualquier trapo inventaba un vestido. (Lemebel 34)

En el relato de Lemebel, esta performance ocurre instantes antes del evento *Lo que el SIDA se llevó*. El narrador cuenta cómo los focos de los medios alternativos apuntan a la Madonna de San Camilo, nacida en Temuco, y cómo ella aprovecha para interpretar ese otro yo que forma parte de su identidad. La *performance* individual, inscrita en el cuerpo de cada una de las trans, se traslada a una corporalidad colectiva cuya teatralidad requiere de un escenario social mayor. Por una noche “un perdido reducto del travestismo prostibular” (35) de Santiago se transforma en la meca del cine. Es



la oportunidad que tienen las trans de apropiarse del glamour globalizado y transformarlo en una reivindicación del “paseo comercial del sexo travesti”, “del puterío anal santiaguino” (36). De entre todas ellas, quien destaca es la Madonna, que se vuelve loca al imitar a la diva mundial del pop:

[...] fue la más fotografiada, no por bella, sino más bien por la picardía tramposa de sus gestos. Por ese halo sentimental que coronaba sus muecas, sus contorsiones de cuerpo mutantes que se reparte generoso a las llamaradas de los fotógrafos. Fue la única que se la creyó del todo estampando sus manos gruesas en la cara del asfalto. La única que eligió a una camarógrafa mujer para que la videara. La única que le posó desnuda bajo la ducha. Tal como dios la echó al mundo, pero ocultando la vergüenza del miembro entre las nalgas. El candado chino del mundo travesti, que simula una vagina echándose el racimo para atrás. Una cirugía artesanal que a simple vista convence, que pasa por la timidez femenina de los muslos apretados. (Lemebel 36)

Como afirma Muñoz, este tipo de performance constituyen un ensayo de identidades “that have been rendered toxic within the dominant public sphere but are, through Davis's fantastic and farcical performance, restructured (yet not cleansed) so they present newly imagined notions of the self and the social” (82). El mismo Muñoz denomina este proceso “disidentification”, y lo define como:

[a] performative mode of tactical recognition that various minoritarian subjects employ in an effort to resist the oppressive and normalizing discourse of dominant ideology. Disidentification resists the interpellating call of ideology that fixes a subject within the state power apparatus. It is a reformatting of self within the social, a third term that resists the binary of identification and counteridentification. (83)

La Madonna de Lemebel recurre a la desidentificación como instrumento para desembarazarse de su identidad marginal de trans del sur global, en oposición a ese norte que representa la cantante estadounidense. Se apropia de una identidad globalmente conocida y vinculada a los Estados Unidos a la que imprime su latinidad, para finalmente crear una tercera identidad que la resitúa en el imaginario social, pero en un espacio fronterizo que se escapa del binarismo heteronormativo. Es en su relación con la Madonna que San Camilo adquiere su identidad trans.

4. Conclusión

Lemebel traslada ese texto espacial —urbano— que escriben los trans en San Camilo al espacio textual. Para Poblete, el escritor chileno recurre a “[c]rónicas extraordinarias sobre la marginalidad social y sexual en el espacio urbano de Santiago de Chile. Crónicas sobre el placer y la violencia, el deseo, la fiesta, los espacios alternativos, la colonización de la vida” en las que “[l]ejos de dibujar un sistema formal y autónomo de estrategias retóricas, su discurso de la representación marginal se liga siempre a las condiciones históricas y materiales que hacen posible ese discurso y esa práctica de vida cotidiana marginales” (144-6). Además, apunta a la crónica “como el espacio para contemporáneos fenómenos de mediación entre la nueva organización de la producción intelectual y nuestras formas de discursividad pública, entre nuevas prácticas y demandas de consumo lector y los géneros escriturarios dominantes, entre los imaginarios nacionales y urbanos y las formas de discursividad globales” (118). De igual manera, considero que la flexibilidad narrativa de la crónica, su cercanía al espacio que describe y su relación íntima con lo urbano hace de esta una buena herramienta para analizar los cambios en la ciudad.



Así pues, “La muerte de Madonna” se torna una herramienta discursiva desde la cual es posible observar cómo Lemebel reterritorializa el barrio a través de la identidad trans de la ciudad, cuya presencia y goce del espacio urbano como *retroflâneur* permiten a la Madonna “cuirificar” a San Camilo. De esa forma, el espacio representacional que de él se deriva, en tanto que “space as directly lived through its associated images and symbols, and hence the space of ‘inhabitants’ and ‘users’” (Lefebvre 39), se instituye en un espacio trans. Además, a través de la presencia de los medios de comunicación, la performance que llevan a cabo varias trans para dar visibilidad a su situación y en la que participa la Madonna adquiere mayor resonancia, con lo que la reapropiación del barrio de San Camilo por parte de los trans se consolida, accediendo así al imaginario colectivo y a su futura configuración como espacio representacional.

El análisis de “la Madonna de San Camilo” muestra la existencia de otras formas de apropiación del espacio, más allá de su vinculación tradicional a la masculinidad y de las recientes investigaciones sobre el uso femenino del espacio reflejado en la literatura⁷ y del espacio gay⁸. La Madonna de San Camilo, en su condición de trans *retroflâneur*, representa una subversión del *flâneur* benjaminiano y de la identidad binaria asociada a la concepción heteronormativa y mercantilista del género, por lo que la ocupación del espacio urbano por su parte surge de dicha subversión y, por tanto, requiere de un marco analítico que supere ese binarismo. Por último, quisiera apuntar a que la identificación de San Camilo con la prostitución trans y la relación de esta con el espacio y sus practicantes es susceptible al cambio, puesto que cualquier identidad, incluida la de un espacio, no es permanente. Un análisis de las condiciones actuales del barrio, junto con las opiniones de sus vecinos y la representación de estas en la producción cultural de Santiago, sería un paso para establecer si la identidad de San Camilo, plasmada en la crónica de Lemebel, sigue vigente en el imaginario colectivo _a través de símbolos y signos_ como un espacio representacional indefectiblemente marcado por lo trans.

Obras citadas

- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. New York: Verso, 1983.
- Bridge, Gary y Watson, Sophie. “City Publics.” *A Companion to the City*. Ed. Gary Bridge y Sophie Watson, Oxford: Blackwell, 2000. 360-379.
- Butler, Judith. “Critically Queer”. *GLQ* 1, (1993): 17-32.
- Candina Polomer, Azun. “Seguridad ciudadana y sociedad en Chile contemporáneo. Los delincuentes, las políticas y los sentidos de una sociedad.” *Revista de Estudios Históricos* 2,1, 2005. <https://cutt.ly/JUeOXaW>. Consultado el 14 de diciembre de 2021.
- Cárcamo-Huechante, Luis E. “Hacia una trama localizada del mercado: crónica urbana y economía barrial en Pedro Lemebel.” *Más allá de la ciudad letrada. Crónica y espacios urbanos*. Ed. Boris Muñoz y Silvia Spitta. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (2003): 99-116.
- de Certeau, Michel. *The Practices of Everyday Life*. Trad. Steven Randall. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Cifuentes, Claudia. “San Camilo: historias a la luz del día.” *Revista Ya. El Mercurio*. <https://cutt.ly/7UeO7K0>. Consultado el 19 de noviembre de 2018.
- Congreso Nacional de Chile. *Ley N° 11.625 de estados antisociales*, 1954.

⁷Ver: Lambright y Guerrero, 2007.

⁸Ver: Foster, 2004; Mort, 2000.



- Fischer, Carl. *Queering the Chilean Way. Cultures of Exceptionalism and Sexual Dissidence, 1965-2015*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- Foster, David W. “Más allá de la visibilidad gay en Buenos Aires”. *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo (des)orden mundial*. Ed. Patricio Navia y Marc Zimmerman. México D.F.: Siglo XXI Editores, 2004. 125-32.
- Foucault, Michel. *History of Sexuality. Vol. 1: An Introduction*. Trad. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1990.
- Lambright, Anne y Guerrero, Elisabeth. *Unfolding the City. Women Write the City in Latin America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Trad. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.
- Lemebel, Pedro. *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 1996.
- Lemebel, Pedro. *La esquina es mi corazón*. 2ª ed. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1997.
- Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Barcelona: Seix Barral, 2001.
- Levine, Martin P. “Gay Ghetto.” *Journal of Homosexuality* 4,4 (1979): 363-77.
- Massey, Doreen. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- Mignolo, Walter. “El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. un manifiesto”. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Ed. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. 25-46.
- Mort, Frank. “The Sexual Geography of the City.” *A Companion to the City*. Ed. Gary Bridge y Sophie Watson, Oxford: Blackwell, 2000. 307-15.
- Muñoz, José Esteban. “The White to Be Angry.” *Social Text* 52/53 (1997): 80-103.
- Navia, Patricio y Zimmerman, Marc. Introducción. *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo (des)orden mundial*. Ed. Patricio Navia y Marc Zimmerman. México D.F., Siglo XXI Editores, 2004. 13-33.
- Poblete, Juan. “Violencia crónica y crónica de la violencia: espacio urbano y violencia en la obra de Pedro Lemebel”. *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002. 143-54.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder y clasificación social”. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Ed. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. 93-126.
- Salazar, Cristian. “Apuntes sobre la edad dorada vs la edad oscura de las clásicas ‘casa de remolienda’ de Santiago”. *Memoria Chilena*. <https://cutt.ly/yUePtWH>. Consultado el 10 de septiembre de 2021.
- Salazar, Cristian. *Urbatorium, 2006*. <http://urbatorium.blogspot.com/>. Consultado el 19 de noviembre de 2021.
- de Valbuena, Manuel. *Diccionario universal Español-Latino*. Madrid: Imprenta Nacional, 1822.





Título: "Apenada".

Autor: Giovanny Antonio Medina Castellano.



NOTAS

Amphion: transgresión a la tradición literaria chilena de los años 50

Natalia Aracely Nahuelmán Esparza* 

Fecha de recepción: 23 de septiembre, 2021 | Fecha de aceptación: 02 de noviembre, 2021.

Amphion (1949) es una obra poética escrita por Stella Corvalán que se configura desde un imaginario femenino muy particular, propio de la época en que fue escrito. Su motivo de producción se atribuye al amor fraterno y lírico compartido con Juana de Ibarbouro, quien es la principal destinataria del poemario. En *Amphion* Stella explora las inquietudes sobre el amor romántico, su infancia, la muerte y la creación literaria, a través del filtro de una mujer sensible, reflexiva y consciente de su presente y pasado. Por consiguiente, el imaginario femenino presente en *Amphion*, ya sea por la vida de su creadora, sus motivaciones de producción o por su estilo y focos temáticos, es un espacio que proporciona un gral analítico para comprender las disposiciones sociológicas del campo literario de 1950 en relación con la mujer escritora. En este sentido, el análisis de la categoría de género constituiría el camino ideal para la adecuada interpretación literaria de *Amphion*. Con fin de fundamentar teóricamente la propuesta de análisis, es necesario, por una parte, posicionarse desde la teoría sociológica de Bourdieu, en relación con el método de análisis en el campo literario, y, por otra, tensionar la mirada presente en *Amphion*, con las conclusiones de Rocío Cano Cubillos en su Tesis Doctoral “Tinta invisible. Las poetisas chilenas y sus obras entre 1950 y 2000”, puesto que su investigación se alza como el constructo contextual que otorgará la cosmovisión de la época en torno a la mujer chilena.

Aunque la crítica internacional destacaba la producción de Stella, sus libros de poemas no veían más allá de una primera edición, al menos en Chile. *Amphion*, con este mismo destino a cuestas, no fue la excepción. Es posible que este hecho encuentre su explicación en el método de publicación de la poeta: su feroz verso creador discurría con mayor velocidad que el oficio editorial, y ante la vasta producción literaria de Chile, Latinoamérica y de España en la década del 40, más se extendía la lista de espera en las casas editoriales. Además, Stella tenía la costumbre de dedicar sus poemas a amigos, poetisas y editores, como un ejercicio íntimo de cercanía y fraternidad. De ahí que *Amphion* fuera recibido y leído por Juana de Ibarbouro en 1947, a pesar de que su publicación fuera en el 1949. En sus manos, Juana destacó dos cualidades del libro: “valioso y multiforme” (FCHM 102). En efecto, las temáticas líricas entregadas por Corvalán en *Amphion* se presentan de forma intermitente y diversa. Es posible distinguir al menos tres temáticas generales, nostalgia, amor y muerte, y dos motivos líricos: dedicatorias a personas destacadas de la época y reflexiones personales.

En cuanto a las características estilísticas de *Amphion*, este poemario tributa a la lírica particular de Corvalán: la sensibilidad hecha palabra. Sus verbos, llenos de referencias panteístas, buscan la transmutación de imágenes sensoriales a imágenes intuitivamente poéticas, siempre desde la mirada introspectiva de una mujer solitaria y tranquila. *Amphion*, particularmente, contiene tales características, pero añade un contexto específico de producción. La visita de Stella a Montevideo en el marco de la publicación de su libro *Rostros del mar* (1947), le valió la estadía en el hogar de Juana de Ibarbouro al que llamaba Amphion. Inspirado su nombre en el príncipe tebano, cuya lira

*Natalia Aracely Nahuelmán Esparza. Licenciada en Educación y Profesora de Lengua Castellana y Comunicación (Universidad Católica del Maule). Directora de la Fundación Círculo de Humanidades del Maule, Chile.

construía con su melodía los muros de Tebas, *Amphion* vio la profunda amistad de Stella y Juana en el verano del 47. Ante esto, Stella les otorga a sus poemas un tono nostálgico en donde profundiza en la trashumancia del poeta que pretende llegar al horizonte inalcanzable de su pasado; de allí que este poemario tenga relación con las corrientes existencialistas, en cierta medida.

Considerando el campo literario chileno de los años 50 como un espacio indudablemente dominado por hombres, el ejercicio de exponer el mundo privado e íntimo de la mujer escritora a lo público constituía un quiebre del canon literario de la época. Por consiguiente, *Amphion* es el resultado de la transgresión a la norma literaria de un Chile a mediados del siglo XX, que, por cierto, Stella Corvalán ha insinuado desde el principio de su producción lírica y en su vida misma. Esta transgresión no es otra sino que alejarse de los cánones establecidos por sus compatriotas masculinos y sus compañeras mujeres, que se volcaron a denunciar injusticias en la sociedad chilena o a la escritura de cuentos o relatos infantiles. Son dos los argumentos que sostienen esta tesis: el capital social de Stella se aleja de los círculos literarios chilenos y su lírica intimista, lejos de ser sensacionalista, se mantiene fiel y clara a sus convicciones, lejanas de todo compromiso político y social. A continuación, se detallarán ambas razones.

Desde un inicio Stella Corvalán no se escabulle dentro de los círculos literarios chilenos lo que, desde un análisis de la categoría de género, tiene consecuencias determinantes para la nula recepción literaria de *Amphion* en tierra maquina y chilena. En primer lugar, a diferencia de otras escritoras chilenas como Marta Brunet, Stella tuvo como su primer acreditador y consejero en las letras a Roberto Giusti, crítico argentino y fundador de la revista *Nosotros*. De esta manera, en toda su vida jamás tuvo un Alone chileno, pero sí a un Giusti argentino, a un Baroja español y a un Papini italiano. Cano Cubillos menciona que las poetisas chilenas tenían la necesidad de tener un padrino de letras, quien les proporcionaba muchas veces una vía segura para ser publicadas y consideradas (91). En realidad, se trata de una relación desigual en donde la entrada al mundillo literario dependía exclusivamente de los hombres, y, en consecuencia, las poetisas chilenas dependían de ellos. Si bien Corvalán sigue este sistema de apadrinamiento, lo hace con críticos y literatos extranjeros, cuyo criterio de evaluación se caracteriza por destacar unos buenos versos, independientemente del género del puño que los teje. Así pues, hay una primera suerte de rebelión de lo femenino al jugar entre los parámetros masculinos, que Stella materializa y ratifica en los prólogos de *Sombra en el aire* (1940), *Sinfonía del viento* (1951) y *Sinfonía de la angustia* (1955), escritos por Giusti, Baroja y Papini, respectivamente.

En segundo lugar, las interacciones sociales que Stella tenía con sus coetáneos no eran exclusivamente literarias. Solo en *Amphion* Stella dedica siete poemas –además del dedicado a Juana de Ibarbourou– a personajes reconocidos, cuyo oficio era diverso. Ejemplo de ello son los versos dedicados a Berta Singerman, actriz y cantante argentina, a Jorge Guerra Squella, director de Ferrocarriles del Estado y a Lucio Ballesteros, periodista español. Estos poemas evidencian una cercanía fraterna con algunos de estos personajes. Es más, en su poema “Tríptico”, describe una amistad tierna y protectora con Jorge Guerra Squella y, tras la muerte de este, le dedica las siguientes palabras: “Yo aprendí en tu amistad la rara ciencia de alumbrarme en el sol de las palabras; y hoy en el silencio eterno me castiga con el golpe pausado de las lágrimas” (21).

En cuanto a sus relaciones con otros escritores, no se conoce de una relación tan cercana, como la que mantiene con Juana de Ibarbourou, con algún literato chileno. Es interesante contraponer la alianza de Gabriela Mistral y Victoria Ocampo, escritora e intelectual argentina, con quien la premio nobel intercambió cartas y dedicatorias, con la alianza de Stella y Juana: mientras que las primeras se empeñan en resguardar su amistad por medio del envío de múltiples documentos



(cartas, textos testimoniales, fotografías) (Cano Cubillos 93), Stella y Juana apenas se dedicarán sobrias muestras fraternas, pero sumamente intensas, que se encarnan en *Amphion*.

En este segundo punto, nuevamente hay una suerte de rebelión ante los comportamientos generalizados de las poetisas chilenas del siglo XX. Stella, aunque comparta algunos rasgos con las poetisas de la generación del 50 (Cano Cubillos 43), se aleja de las relaciones prototípicas que circundan a sus compatriotas y busca establecer interacciones con personajes extranjeros y de diversos ámbitos. En este sentido, Corvalán, como mujer escritora, representa una doble subversión ante el campo literario presente en el Chile del 1950. En otras palabras, este campo, entendido como “un campo de fuerzas y, al mismo tiempo, un camino de luchas que tienden a transformar o a conservar la relación de fuerzas establecida” (Bourdieu 146), está compuesto, principalmente, por dos sujetos literarios con posiciones y roles establecidos; a saber, la posición del hombre poeta y crítico literario, por tanto, limitador del parámetro literario canónico, y la posición de “la mujer de letras”, que se asegura de preservar la posición hombre al no ofrecer resistencia. Desde sus primeras publicaciones, Stella Corvalán emprende una campaña literaria que se enfrenta a este orden establecido. Su encuentro con patrocinadores extranjeros en el inicio de su carrera y las interacciones diversas que tuvo propiciaron un capital social que, en términos prácticos, se resiste a las predisposiciones inscritas en el campo literario anteriormente expuesto.

A propósito de los aspectos poéticos de *Amphion*, los poemas que allí se encuentran deslindan un arquetipo de mujer muy particular. La visión de Stella sobre el género femenino se aleja también de los ideales masculinos de la época. Marcela Prado indica que para entonces “el concepto de mujer escritora se presenta como una figura de excepción, que tiene su modelo en la dama de letras, tan celebrada como ignorada su actividad interdisciplinaria” (142). Dicho de otra manera, en la primera mitad del siglo XX, la crítica literaria masculina aún comprendía la figura de la mujer que escribe como un fenómeno muy singular y, en cierta medida, irregular, pues no era propio de las características femeninas el escribir con supremacía.

Otro punto de consideración es la idea de masculinización del oficio literario. Cuando a principios del siglo XX la producción literaria comienza a ser un oficio rentable, la profesionalización de este incurrirá en los roles de crítico, periodista o académico de las letras chilenas y, en consecuencia, será este grupo de literatos profesionales quienes impondrán los parámetros válidos para que las nuevas obras sean incorporadas a la tradición chilena. Este grupo validará las producciones desde un conjunto de atributos masculinos, manifestados por el orden y los paradigmas estéticos preponderantes. De allí que todo aquello que no se sujete al canon será considerado de mal gusto o marginal. Es aquí donde las figuras de Gabriela Mistral y Marta Brunet surgen como una excepción al oficio masculino y provocan el escándalo, como un modo de resistencia al “no” que prohíbe (Vidaurre 4). Es tal el impacto que generan estas escritoras que serán sus versos y prosas los límites para las futuras mujeres escritoras. Entre estas dos disposiciones tradicionales, Stella Corvalán ratifica sus convicciones líricas: escribe de los “mensajes deshojados de sus labios, sin la plenitud forzada y mentirosa” (Corvalán 8). Dicho de otra manera, para Stella no hay en la crítica palabra alguna que influya en la producción lírica, pues su escritura no se esmera en los límites humanos. Es más, en su poema “Hablan en mí dos voces” señala lo siguiente: “qué importa que te curven los sollozos si entre la roja fiebre del insomnio, en un lento y sutil aprendizaje, has descifrado la suprema clave” (9), refiriéndose al oficio del poeta. Aquí, pues, hay una primera característica de la mujer escritora presente en el imaginario de Stella: se escribe para la vida, para lo supremo. La distinción genérica en la labor literaria es una cuestión humana, por consiguiente, la mujer escritora resta total importancia a los paradigmas canónicos de esos años.



En el mismo poema citado, Corvalán también se refiere al drama universal que encarna la lucha entre las fuerzas dionisiacas y apolíneas, focalizándolo en torno a la noción de mujer escritora. Para la mujer escritora, lo dionisiaco se encarna en las pasiones desbordadas que provoca la imagen del “varón que el destino te reserva” (8). Según Stella, hay una voz que le invita a buscar el amor pasional y pleno: “ve hacia él jubilosa y préndelo a tu carne” (8). Usa, además, referencias bíblicas al referirse a esta voz como serpientes que la enroscan y le cantan. La otra voz, que en realidad le habla a su alma, le impera que se quede en soledad, que desista del amor “sin reclamar al dueño que esclavice / sus plenitudes de diamante” (8).

Es interesante que esta voz insinúe que el amor pasional es esclavitud para la mujer escritora, por ello, aconseja que se haga “una torre impenetrable y alta” (8). Los siguientes versos son los que determinan que lejos de estas pasiones se encuentra “la suprema clave”. En este poema surge nuevamente la idea de que se debe entregar íntegramente al oficio del escritor, y no sólo eso, Corvalán indica que el oficio del poeta es un trabajo intuitivo, congregado y, por lo mismo, abnegado y laborioso, por lo demás, características otorgadas a la escritura masculina. De hecho, en su poema “Juego”, ratifica esta idea. Este comienza con una pregunta al lector: “¿Queréis cubrir la rosa con crespones / y poner denso velo a la alborada?” (59). Esta refiere a la inútil necesidad hacer pomposos escritos, en honor al sensacionalismo. Posterior a ello, nuevamente alude a la entrega del poeta por el oficio del escritor al decir “Nada podréis frente al paisaje tierno / si no tenéis el alma hecha cristales / y hacéis cristal vuestra menor palabra” (59). Aquí pretende declarar que la misma inspiración surge después de haber conocido y experimentado el objeto de escritura.

Con estas dos ideas, Corvalán, se sumerge en las cuestiones universales, destinadas al trabajo masculino en la poesía (Prado 157). Basta con recordar los apuntes de Huidobro en su “Arte poética”, en el que habla del poeta como un pequeño dios. Si bien, Stella no realiza una afirmación explícita, ella sugiere que el poeta debe hacerse del conocimiento de su mundo interno, de las sensaciones y emociones detrás del ser una con los conceptos que le rodean, así como el poeta vidente de Rimbaud. Para Stella, estos conceptos son el amor, la nostalgia, la senectud y la poesía misma. El hecho de que ella haga públicos estos razonamientos es lo que se resiste en el campo de disposiciones sociales del mundillo literario de esos años. En *Amphion* se nos revela una mujer escritora capaz de razonar como un hombre sobre asuntos que les competen a todos los seres humanos, y no solo esto, sino que se trata de asuntos tradicionalmente masculinos.

Hay otro punto de interés que requiere un breve análisis para comprender la noción de mujer escritora en el campo literario chileno. Stella escribe “Íntimo duelo”, un poema que habla sobre ella misma, casi al final de *Amphion*. El poema trata de la llegada de Corvalán a Chile, luego de su estadía en tierra extranjera, proceso que condena de la siguiente forma: “Stella Corvalán volvió a su patria / y la aguardaba un festival de espinas” (69). Las palabras de Julio Mondaca, crítico literario chileno, acreditan estos pensamientos de Stella, pues en la revista *Atenea* de Concepción comenta sobre la recepción chilena de sus versos:

Su primer libro, aparecido en Argentina años atrás, fue saludado con el casi unánime silencio de la crítica chilena. No así el resto de la Prensa de América, que con más sutileza conoció inmediatamente la calidad lírica de la obra. En Chile, inclusive, en los pequeños círculos cotidianos, se mostraron dientes y garras para saludar la aparición de este libro. Pero como Stella Corvalán es una poeta sincera y verídica, tuvo un encogimiento de hombros para cada zarpazo lanzado al pasar. (FCHM 98)



En este mismo poema, Stella realiza una crítica irónica a los que resguardan el canon chileno: “Clavadle a prisa el alma fugitiva / no sea que se salve y vuele libre / a cielos escondidos” (70). En estos versos Stella, consciente de las consecuencias de una mala crítica, sugiere una institución literaria recelosa de la lírica y del oficio del poeta. Sobre esto último, es importante agregar que Cano Cubillos establece ciertos mecanismos de desautorización de la poesía femenina, efectuada por la crítica masculina (81), que fueron utilizados para desacreditar el trabajo de Stella Corvalán, más de una vez: antecedentes biográficos (estado civil, nombre y profesión del marido, estatus social, cualquier relación con personalidades masculinas), desvinculación de la tradición literaria chilena y la identificación de escritura con atributos femeninos (irracionalidad, sentimentalismo, espontaneidad), son algunos de ellos.

En síntesis, en *Amphion* existen múltiples formas de resistencia a la institución literaria chilena, no sólo a las imposiciones masculinas, sino que también a las temáticas femeninas. Stella Corvalán, tanto en su vida como en su obra presenta una doble subversión, estética y social, que traerá como consecuencia la nula recepción literaria en tierras chilenas y, por supuesto, en tierras maquinas. Es posible deducir que, por estas mismas barreras descritas, la poeta haya buscado fuera del país amistades y relaciones literarias, con el fin de alejarse de la crítica ciertamente machista. En todo caso, ella misma declara lo sucedido posterior a las críticas chilenas:

No tiene ya dolor ni siente angustia
la maldad desató sus ligaduras
y la dejó libre, tan lejana,
como una de esas islas pavorosas
que a lo lejos yerguen fantasmales.
No tiene ya dolor ni siente angustia,
sólo un vacío inmenso
y el paso leve
de una lágrima eterna, no vertida. (Corvalán 70)

Hoy en día lo vivido por Stella Corvalán sigue siendo recurrente: las distintas instituciones literarias, formales o no, operan como protectoras de un canon tradicional, un canon feminista y un canon marginal, en donde las temáticas y las formas femeninas aludidas al “poeta vate”, al “poeta vidente”, ya no tienen cabida.

Obras citadas

Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas*. Trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa. 2000.

Cano Cubillos, Rocío. “Tinta invisible. Las poetisas chilenas y sus obras entre 1959 y 2015”. Tesis para optar al grado de Doctora en Filología Española. Universidad Autónoma de Barcelona, 2012.

Corvalán, Stella. *Amphion*. Montevideo: Imprenta Gaceta Comercial, 1949.

Fundación Círculo de Humanidades del Maule (FCHM). *Stella Corvalán: en memoria de una errante*. Linares, Chile: Imprenta Lautaro, 2018.

Prado Traverso, Marcela. “Para una historia de la literatura femenina en Latinoamérica. Algunas observaciones teórico-metodológicas”. *Nueva Revista del Pacífico* 37 (1992): 141-165.

Vidaurre Spotorno, Evelia. “Formas de resistencia en la narrativa de Marta Brunet”. Tesis para optar al grado de Magister en Literatura. Universidad de Chile, 2012.



Escritoras a la sombra de seudónimos masculinos

María Isabel Villada Gil*

Fecha de recepción: 26 de septiembre, 2021 | Fecha de aceptación: 2 de noviembre, 2021.

“Porque hay una historia que no está en la historia y que sólo se puede rescatar aguzando el oído y escuchando a los susurros de las mujeres”
-Rosa Montero

En el contexto de la asignatura “Género, Cultura y Política. Aproximaciones teórico-metodológicas desde la investigación social” y en los diferentes espacios de promoción de lectura de la BPPDCA¹ en la Red de bibliotecas de Comfenalco Antioquia², de la ciudad de Medellín, Colombia, se genera la propuesta de indagar sobre las mujeres escritoras que durante siglos debieron firmar con seudónimos masculinos, puesto que en el escenario de la literatura, específicamente en lugares de promoción lectora, los hombres toman protagonismo en el formato libresco, dejando de lado grandes obras literarias escritas por mujeres. Ante esta pregunta y con el objetivo de generar reflexiones que permitan poder identificar la necesidad de realizar lecturas reivindicando nombres femeninos que durante años han estado a la sombra de nombres masculinos en espacios de clubes de lectura y escritura, hemos llevado a cabo un proceso investigativo que ha desembocado en el presente documento.

Es importante comenzar señalando que las preguntas que nos atraviesan siendo mujeres se encuentran marcadas por experiencias –en su mayoría negativas– relacionadas con roles de géneros asignados en diferentes ámbitos de la sociedad. En el caso de la literatura, esto se traduce en la exclusión de la práctica creativa en torno a ciertos géneros literarios y en la imposibilidad de publicar, razón por la cual Dora Beatriz Barrancos, en su trabajo “Mi recorrido hasta la historiografía de las mujeres”, advierte sobre la necesidad de abordar los aspectos históricos que han determinado la exclusión y que posteriormente permitirían la visibilización de las mujeres en la vida pública:

La posibilidad de un solo movimiento intelectual sin acompañamiento emocional, y es particularmente inexorable tratándose de la disciplina histórica. Las preguntas son en realidad vibraciones, movimientos de estado, que conducen a vertederos que desentrañamos poniendo a raya los sentimientos, pero estos jamás desaparecen. Una historia sin pasiones es equivalente a abjurar de la condición humana. (13)

A lo anterior se suma la posibilidad de realizar preguntas sobre cómo la investigación académica y la práctica política se vinculan y de qué manera, como investigadores, nos encontramos atravesados por pasiones, afectos, intereses, luchas y necesidades de transformación social que pueden otorgar sentido a cambios genuinos en los espacios y entornos cercanos que habitamos.

*María Isabel Villada Gil. Docente de la Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano, promotora de la lectura, Magíster en Historia y Memoria por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de la Plata, investigadora del semillero/Taller L.E.O.

¹Biblioteca Pública y Parque Cultural Débora Arango.

²Comfenalco: Caja de compensación familiar de Antioquia.



En el artículo “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?”, la antropóloga Sherry Ortner invita a indagar sobre nuestros supuestos teóricos y a realizar investigaciones que permitan generar cambios del orden cultural y social, en este caso, en torno a las mujeres escritoras, centrando sus aportes en el ejercicio lecto-escritural con la intención de abrir las posibilidades de expresión en un campo en el que las mujeres se han desempeñado siempre de manera privada, mas no pública. Aun con esto, es posible identificar a lo largo de la historia a muchas mujeres escritoras que no abandonaron su pasión por la escritura y que fueron capaces de generar obras literarias destinadas a un público masivo, aunque estas debieron firmarse bajo seudónimos masculinos producto de los prejuicios sociales y los roles culturalmente asignados a las mujeres.

Un caso interesante de esta práctica fue la colombiana Soledad Acosta de Samper, nacida en 1833. Escritora relevante del siglo XIX y una de las más sobresalientes de América Latina, escribió cuentos, novelas, crónicas de viajes y ensayos en el marco de la construcción de la nación colombiana, espacio cultural donde la mujer era concebida como objeto del discurso patriarcal y donde su lugar de enunciación histórico se encontraba en la vida privada y protectora de la familia, desde donde Soledad y otras mujeres “reclaman una posición de sujeto histórico en el proceso de significación para la constitución de la nación” (Aguirre 23), encontrando en la escritura una forma de evidenciar y visibilizar sus propias experiencias personales.

En medio del contexto fundacional, Acosta se plantea contribuir a la tarea de construcción nacional a través de la publicación de novelas y biografías que califica como de “hechos personales y heroicos”, (Aguirre 23) resaltando el protagonismo de las mujeres a quienes aborda como un objeto de estudio con el potencial para representar los cambios sociales y personales de la época. Cabe mencionar que esta escritora se encontraba casada con José María Samper y contaba con los medios para difundir sus puntos de vista, puesto que su esposo –también escritor– reconocía en ella el intelecto y valoraba la paridad.

Dos obras conocidas de Acosta son “La pesadilla” y “La mujer”, trabajos que en su momento firmó bajo el seudónimo masculino “Aldebarán”. A lo largo de 35 años publicó cerca de cuarenta y ocho narraciones y veinte novelas distintas, la gran mayoría enmarcadas en la experiencia del siglo XIX en Colombia. Como escritora, destaca su capacidad para reflexionar sobre política internacional, al pronunciarse, por ejemplo, sobre la intervención de los Estados Unidos de Norte América o al declarar su decisión de no apoyar la separación de Panamá, posiciones por las cuales fue ridiculizada en una época donde se temía que la mujer recibiera educación, emancipación y la capacidad para sufragar. Si bien su matrimonio con Samper le permitía cierta visibilización, lo cierto es que experimentó el fenómeno de la republicación; particularmente con “La pesadilla”, texto originalmente publicado en 1872 bajo su seudónimo masculino y que eventualmente sería republicado bajo su nombre real.

Otro caso emblemático son las hermanas Brontë, las cuales no desistieron en su gusto por la escritura a pesar de la dura vida que enfrentaron. Originarias de Inglaterra, la familia Brontë estaba compuesta por seis hijos –cinco niñas y un varón– además de la madre María, y del padre, Patrick. Tras la muerte de María por cáncer de estómago, la familia quedó en manos de Patrick quien, dado su trasfondo conservador como pastor evangelista, descuidó a sus hijas para darle toda la atención al varón de la casa, siendo el único que contó con una educación privilegiada. Las niñas, en tanto, vivieron en internados de caridad y pasaron por diversos trabajos desde temprana edad, lo que era, sin embargo, común para la época.



Las hermanas, Charlotte, Emily y Anne escribieron en plena época victoriana, destacándose como mujeres singulares y capaces de escribir novelas poderosas y llenas de fulgor que despertaron conmoción por su fuerte voz literaria. Se cuenta que a los 20 años, Charlotte envió unos cuantos versos al poeta romántico Robert Southey, quien le contestó que los escritos eran buenos, pero “que la literatura no puede ser el objetivo de una mujer y no debe serlo” (Montero 211).

Este comentario hundi6 a Charlotte y confront6 a las hermanas Brontë con el estereotipo victoriano de que las mujeres “no debían escribir”, como lo menciona Rosa Montero en el libro *Historias de mujeres*. Aun así, las Brontë deciden autopublicar sus tres primeras obras en 1847, con gran éxito: *Agnes Grey* de Anne, *Jane Eyre* de Charlotte y *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë, fueron todas firmadas bajo los seudónimos de Ellis y Currer Bell. Conscientes de su posición social, las hermanas callaron por un tiempo su secreto hasta que finalmente decidieron confesarle a su padre Patrick –otro asiduo escritor de poemas religiosos y artículos sobre política– lo que habían hecho, recibiendo una buena acogida de su parte. De las tres hermanas, la primera en morir sería Emily en 1848, luego Anne un año después y, finalmente, Charlotte, quien sucumbiría a la fiebre tifoidea a los 39 años de edad en 1855.

La última mujer que deseamos mencionar es más contemporánea y ha generado múltiples controversias: Joanne Rowling, nacida en 1953, autora de la exitosa saga de libros *Harry Potter*, quien, durante la década de 1990, firmaba sus obras bajo el seudónimo masculino Robert Galbraith. La decisión de emplear un seudónimo masculino fue tomada por recomendación de las editoriales, quienes temían que el público juvenil rechazara los libros si descubrían que su autora era una mujer. Eventualmente, sin embargo, la autora optaría por dejar atrás este seudónimo, prefiriendo referirse a sí misma como J.K. Rowling, nombre con el cual figura en los libros de *Harry Potter*. El caso de Rowling es interesante porque ella revierte la decisión de mantener un seudónimo masculino a raíz del éxito que tuvo con sus obras, lo que, sin embargo, lleva a pensar: ¿qué sucede con las mujeres escritoras que no fueron exitosas y que no generaron divulgación por usar sus verdaderos nombres o por simplemente no tener acceso al espacio creativo?

En este sentido, conviene pensar en el fenómeno de los seudónimos masculinos como una práctica cultural que causa poco asombro o que, en palabras de Joan Scott, genera “lugares poco iluminados” que, sin embargo, son habitados y experimentados por sujetos escasamente considerados, como deja en claro el ejemplo de Delany y su propia experiencia como hombre negro y homosexual, quien considera relevante “romper un silencio público sancionado absolutamente” (45) para documentar la existencia de esas instituciones en toda su variedad y multiplicidad, y así convertir en histórico lo que hasta entonces había permanecido oculto de la historia. Se trata, en suma, de revelar espacios, lugares y experiencias que han determinado la invisibilización de las actividades de las mujeres en diferentes dimensiones de la sociedad, procurando con esto revertir dicha práctica.

De esta manera, es necesario mencionar que la “experiencia de la mujer” emerge en dos sentidos de análisis; por un lado, su visibilización ha ayudado a legitimar la crítica a las falsas afirmaciones de objetividad de los relatos históricos tradicionales, mientras que, por otro, el evidenciar la experiencia de la mujer al contar, retratar y sistematizar su propia experiencia ha permitido desenmascarar y visibilizar algunas prácticas que incluso resuenan con un poco de hastío en los espacios laborales o educativos actuales por otorgar importancia a lo que algunos consideran que ya no sucede o que no debería tener importancia si es que llegara a suceder.



A propósito de lo anterior, Scott manifiesta que la experiencia proporcionada por la historia de las mujeres “pone en cuestión las interpretaciones hechas sin considerar el género” (58), particularmente los argumentos universalistas que concebían la psiquis femenina más próxima a la naturaleza con la intención de reforzar roles de género tradicionales. En este sentido, la apropiación de los seudónimos masculinos permite cuestionar los argumentos que asocian a la mujer con la naturaleza y al hombre con la razón, evidenciando en estas prácticas paradigmas patriarcales implantados en los medios sociales y culturales que han confinado a los sujetos femeninos a contextos sociales de inmovilidad universal. Ortner, por su parte, plantea como necesario el debatir y revertir el argumento de que el cuerpo de la mujer la condena a ser un sujeto exclusivamente determinado por su función reproductiva, mientras que los hombres, por el contrario, tendrían acceso al espacio de la sociedad y la cultura afirmando su valía a través de su ejercicio público. En este sentido, la maternidad continúa siendo un tema de discusión para las mujeres.

Ideas como estas, abordadas desde hace mucho tiempo por mujeres que han participado en la vida pública a través de la escritura, demuestran de qué manera las funciones fisiológicas de las mujeres han servido de excusa para alejarlas, abstenerlas y excluirlas universalmente de la posibilidad de movilidad social, remitiéndolas históricamente al espacio cerrado de la familia y a las funciones de crianza y cuidados. Las discusiones que se han suscitado el último tiempo respecto a los espacios en que pueden desenvolverse las mujeres actualmente reflejan a medias luces la normalización de esta exclusión histórica, algo que resulta bastante evidente en las aulas de clases universitarias, donde todavía la recuperación de la labor literaria de las mujeres es una tarea en curso.

Obras citadas

- Aguirre, Beatriz. “Soledad Acosta de Samper y su performance narrativo de la nación”. *Estudios de Literatura Colombiana* 6 (2011): 18-34.
- Barrancos, Dora Beatriz. “Mi recorrido hasta la historiografía de las mujeres”. *Descentrada* 1,1 (2017): 1-16.
- Montero, Rosa. *Historia de mujeres*. Barcelona: Penguin Random House, 2015.
- Ortner, Sherry. “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?”. *Antropología y feminismo*. Ed. Olivia Harris y Kate Young. Barcelona: Anagrama, 1979. 109-31
- Scott, Joan W. “Experiencia”. Trad. Moisés Silva. *La ventana* 2,13 (2001): 42-73



José Emilio Pacheco: la ciclicidad de su obra. Memoria y tiempo en el cuento "Tarde de agosto" y algunos poemas

Guillermo Bejarano Becerril*

Fecha de recepción: 30 de septiembre, 2021 | Fecha de aceptación: 2 de noviembre, 2021.

1. Introducción

Un ciclo acontece cuando dos elementos, de manera consecutiva, muestran un inicio y final. Ambos conceptos se contraponen, se presentan como oposiciones, si uno existe el otro debería de desistir, por ejemplo, la vida y la muerte, que se resume en el nacimiento de un infante y concluye con el último suspiro de vida sin importar la edad; el día y la noche acompañado de luz y sombra, acontecer en el mundo cuando el sol se postra en un hemisferio –día para Oriente–; en el otro, plena oscuridad –noche para Occidente– y viceversa. De esta forma, se llega a una lista finita o infinita de posibilidades donde los dos conceptos se comprenden uno a otro, cada uno de ellos se encuentra en una dependencia, mientras que también se contraponen por ser contrarios. El principio de la "ciclicidad"¹ radica en que todo debe de empezar y terminar. No obstante, para cada uno de los extremos, deben de acontecer procesos intermedios, parte fundamental para llegar de un punto al otro. El proceso es parte, también, del ciclo, puesto que no se puede hablar de ambos términos si no se recuerdan los puntos medios, las intermitencias, lo que ha pasado para encontrarse entre sí.

La literatura, al encontrarse en renovación constante, presenta ciclos en la transición de una época a otra, como lo son las corrientes literarias, la caída de paradigmas, la invención de algún recurso literario, el rescate de la tradición, la reivindicación de escritores, ideas, expresiones de cada época, en fin, una gran renovación por todas partes. Anteriormente comenté que la idea de los ciclos no sólo consiste en el principio y en el final, sino que también considera los procesos intermedios, dado que en estos habita, en este caso, el rescate, la memoria, el avance y el crecimiento de cada escritor.

Los escritores atraviesan por la ciclicidad, la cual se refleja no solo en su edad, sino especialmente en su estilo literario. Las ideas, los temas o motivos empleados en la etapa pueril, donde se escribe sobre los deseos, anhelos, experiencias –hambre por el futuro y la esperanza– ya no son los mismos en la edad madura –cuando se acerca a su vejez– donde los embates de la realidad y la experiencia, entre otras circunstancias, han tenido ya su efecto. El yo del presente difiere del yo del pasado y en ese momento la experiencia y la trayectoria literaria surgen para influir en nuevos escritos y dar un giro al estilo: el escritor se renueva.

Al ser un ciclo donde presente y pasado conviven, el escritor de edad adulta regresa al pasado para recorrer sus pasos o para derribar las ideas que antes poseía, la voz poética cambia y se transmuta en algo nuevo. Ejemplo de lo anterior es el escritor mexicano José Emilio Pacheco quien

*Guillermo Bejarano Becerril. Estudió la Lic. en Lengua y Literaturas Hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha colaborado como voluntario en el proyecto de promoción a la lectura Soga viviente bajo la dirección de la Dra. Tatiana Aguilar Álvarez-Bay. Actualmente, colabora en el proyecto Vida y obra de José Juan Tablada bajo la tutoría del Dr. Rodolfo Mata; ambos proyectos se han desarrollado en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

¹Referente a la idea de que todo es un ciclo, donde todo inicia y acaba. Ya sea que se repita o no.



a lo largo de su carrera se presentó de diferentes formas, renovando tanto su lírica como su narrativa y adaptándose a su entorno, atacando al escritor del pasado, preguntándose por el presente y preocupándose por el futuro. Todo esto para abrir o cerrar ciclos.

2. El nombre de José Emilio Pacheco

Cuando se habla del poeta mexicano, oriundo de la Ciudad de México, nacido el 30 de junio de 1939 y fallecido el 26 de enero de 2014, evoca pensar en sus obras narrativas cúspides protagonizadas por infantes, como *El principio del placer* (1972) donde, a manera de diario, el protagonista, Jorge, redacta las aventuras que acontecen en su nueva morada ubicada en Veracruz. Al mismo tiempo, conoce más sobre el amor y la vida en una ciudad ajena a la que se encontraba acostumbrado. Los problemas políticos y sociales no son la excepción y aquejan, constantemente a su familia porque se vinculan a su entorno directo.

Otra novela donde un niño es el protagonista es *Las batallas en el desierto* (1981) donde se retrata y resume la situación de un México del pasado donde imperaba el priismo y las obras que relucieron en el sexenio de Miguel Alemán; no obstante, en paralelo a la crítica, se desarrolla la historia del niño Carlos quien se enamora de la madre de uno de sus amigos. En el ir y venir, Carlitos pasa por escenarios diversos donde se adentra tanto en la realidad de los niños como en la de los adultos porque vive situaciones que no le habrían pasado por la cabeza. La obra muestra la vida adulta desde los ojos de un niño.

Después de una lectura o relectura de la obra de Pacheco se puede afirmar que la temática del protagonista infante nace con *El viento distante* (1963)², colección de relatos que se publica previo a las novelas antes mencionadas. En cada uno de estos cuentos, Pacheco recurre y explora lo siguiente: infantes protagonistas, adultos que observan –retrospectivamente– el paso del tiempo, la familia y niñez, lugares de tránsito como el parque, zoológico, juegos mecánicos y otros símbolos que remiten a la memoria y la historia. *La sangre de medusa y otros cuentos* (1959), primer libro publicado del autor, es totalmente diferente, lo que refuerza la idea de que *El viento distante* es realmente primer texto de Pacheco que aborda la temática de la niñez. Aurora M. Ocampo de Gómez, Ernesto Prado Velázquez y otros mencionan en el apéndice de la *Historia de la literatura mexicana* dedicado a José Emilio Pacheco que “en el cuento [...] sigue de cerca a José Luis Borges” (González 426), lo cual se cumple en *La sangre de medusa y otros cuentos*, pero de manera escasa en las obras subsecuentes.

Ya mencionado el trabajo narrativo, corresponde hablar de la poesía, donde se suscitan otras consideraciones. Vicente Quirarte menciona lo siguiente: “Tanto en *El reposo del fuego* (1963) como en *Los elementos de la noche* (1966) –poesía pura y abstracta desde los títulos dureza y ductilidad del diamante– sus poemas lo anticipaban como un cultivador de la forma” (180). Es decir, en un principio el escritor mexicano se apegó a la tradición, lo cual es comprensible ya que, como en toda edad temprana y en la búsqueda de un estilo propio, se emula a los grandes autores, ya sean los favoritos o del momento, aunque, como todo autor que crece, su poesía se renueva, lo que se ve reflejado en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), ganador del Premio de Poesía Aguascalientes, e *Irás y no volverás* (1973), donde el autor –un hombre a esas alturas– se encuentra con una nueva voz lírica. Al no ser la misma que en sus dos libros anteriores de poesía, Pacheco presenta un nuevo ciclo para así cerrar el pasado.

² Menciono estas obras porque forman parte de la antología *De algún tiempo a esta parte* (2014), de ahí retomo el cuento “Tarde de agosto”. El único texto que no se incluye en la antología es *Las batallas en el desierto*.



Los sucesos históricos y literarios ciertamente influyen en su poética, motivando la exploración de nuevas vertientes. Por ejemplo, la estructura de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* se encuentra dividida en cuatro partes, donde los nombres y contenidos resuelven la intención del escritor, es decir, su acomodo es el recordatorio del tiempo y de las influencias que lo han inspirado: "En esta circunstancias", el segundo, "Mira cómo son las cosas", el tercero, "Postales/Conversaciones/Epigramas" y el cuarto, "Los animales saben" para concluir con su "Apéndice. Cancionero apócrifo". Lo anterior se resume de manera general y concisa en las palabras del investigador mexicano Vicente Quirarte:

Al principio Pacheco mantenía su trabajo en verso alejado de la información vastísima que manejaba en sus crónicas. Pero a mediados de los años sesenta tiene lugar un cambio definitivo su poética. Sin abandonar sus temas esenciales –el paso del tiempo, la catástrofe diaria, la regeneración y permanencia de la vida–, a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969) su poesía dejó entrar impurezas, nombres, libros, prosaísmos [...] la poesía pura de su juventud parecía desplazada por un discurso en el cual tenían cabida la información cotidiana, el cuestionamiento sobre el trabajo del poeta, "postales, conversaciones, epigramas". (181)

Escribir sobre Pacheco no sólo implica abordar su labor como escritor sino, también, su rol de traductor y crítico literario, entre otros oficios. Lo que hasta aquí hemos mencionado es solo una pequeña muestra de su trabajo literario ya que, a su vez, participó en antologías como *Poesía en movimiento* (1966) y *Antología del modernismo mexicano 1884-1921* (1970). Su amplia obra ganó cuantiosos reconocimientos y premios que visibilizan su labor literaria. Actualmente, existe una cátedra extraordinaria al fomento de la lectura, por parte de la UNAM, con su nombre.

3. Paseo por "Tarde de agosto"

Este cuento presenta un narrador protagonista en segunda persona cuyo nombre nunca es mencionado y a quien solo se le describe como "el desposeído", "el casi huérfano". Él ve todo a través del recuerdo: la manera en que enuncia lo sucedido es como si el protagonista se atormentara a sí mismo con su pasado, volviendo a sus años de infancia en la casa de su tío, puesto que su madre se ocupaba de trabajar para mantenerlo. En la casa del hermano de su madre las cosas no resultan cordiales, se le muestra lástima y se le asocia con el estigma del niño que lee novelas y que imagina ser un héroe. Sin embargo, habitar en esa casa se vuelve tolerable por la presencia de su prima Julia, quien le expresa su cariño. La historia avanza y el protagonista experimenta una serie de peripecias, como conocer a su rival, Pedro, novio de su prima, vivir un accidente con un guardabosque y participar del último cumpleaños que compartiría con Julia, justamente, en una tarde de agosto.

De tal forma, la relación entre el título del cuento, la historia y los poemas mostrarán de qué manera empieza y termina el ciclo en la obra de Pacheco. Ya que se ha dado un paseo por el cuento, es hora de pasar a su recorrido, proporcionando algunas definiciones importantes para comprender qué es la memoria y el tiempo.

4. Recorrido por "Tarde de agosto" y los poemas "Memoria", "Imagen" y "Aquél otro"

Para comprender los conceptos de memoria y tiempo se necesita consultar las definiciones y aproximaciones que han dado los críticos literarios. Karl Kohut sintetiza memoria de la siguiente manera: "La memoria es del pasado" escribió Aristóteles. En su libro *La memoria, la historia, el olvido*, Paul Ricoeur retoma la frase escribiendo: 'Aceptamos que la memoria se refiere, no preferente, sino exclusivamente al pasado' (11). La cita fundamenta nuestro trabajo porque el personaje vive de la



memoria y del pasado, es decir, su recuerdo no es ya su realidad, forma parte de un momento de su vida, el cual lo ha definido hasta su enunciación. Kohut se remite a Aristóteles por ser el primero en realizar una teoría sobre la memoria, posteriormente, Ricoeur contrastará, recapitulará y aportará nuevas características para la definición del concepto. Ambos convergen en un punto en común: la memoria se ancla al pasado por ser inamovible, es decir, por no poder alterarla, perpetuándola en el tiempo, pues la experiencia ya pasó.

Por otra parte, en *La memoria, la historia, el olvido*, Ricoeur enlaza dos términos que no se separan sino que depende uno de otro, memoria y recuerdo:

Un primer rasgo caracteriza el régimen del recuerdo: la multiplicidad y los grados variables de distinción de los recuerdos. La memoria está en singular como capacidad y como efectuación los recuerdos están en plural, se tienen recuerdos (¡se dice maliciosamente que las personas mayores tienen más recuerdos que los jóvenes, pero menos memoria!) [...] los recuerdos pueden ser tratados como formas discretas de límites más o menos preciso, destacándose sobre lo que se podría llamar fondo memorial, en el que uno puede deleitarse en estados de ensueño impreciso". (42)

Las palabras del crítico francés suponen que la función de la memoria se centra en guardar, mantener y preservar recuerdos, a los que solo se puede acceder mediante la memoria. No es posible separar ambos términos, pues quien rememora vive en una ilusión, en un "ensueño impreciso", dado que los recuerdos pueden ser alterados, especialmente si tenemos en consideración que mientras más avanza el tiempo, más se pierde la fidelidad de lo acontecido. Recordar va más allá de solo revivir sino que también confunde, es impreciso y, hasta cierto punto, sirve de deleite para quien recuerda. No obstante, en el cuento de Pacheco no sucede así, dado que el protagonista regresa al pasado para recordar la pérdida y la orfandad que vivió en su infancia, además del distanciamiento Julia, aspectos que consideraremos más adelante.

Para concluir con el listado de conceptos, Carmen Carrillo-Torea define al tiempo –desde Bergson– como:

La concepción bergsoniana plantea que lo propio del tiempo es avanzar: el pasado es el tiempo ya transcurrido, y el presente, el instante que ocurre y que separa el pasado del futuro. Bergson precisa que el presente es el estado de nuestro cuerpo en la acción; en este sentido, el pasado es lo que ha dejado de actuar, pero que revive en tanto su recuerdo se inserta en la sensación del presente. (20)

El tiempo y la memoria se presentan cuando el narrador cuenta, en calidad de testigo, su pasado, retrospectiva en la cual se refleja un diálogo entre todos los tiempos y en donde pasado y presente convergen en el recuerdo. El pasado del niño se enuncia así: "Nunca vas a olvidar esa tarde de agosto. Tenías catorce años, ibas a terminar la secundaria. No recordabas a tu padre, muerto al poco tiempo de que nacieras. Tu madre trabajaba en una agencia de viajes" (Pacheco *De algún tiempo* 199).

El recurso que brota en la obra es mostrar al infante como un ser indefenso y débil que no puede valerse por sí mismo ya que, al ser un desprotegido, no le queda más que guarecerse en lo seguro, que en este caso estaría representado por Julia quien, al mismo tiempo, causa un malestar en su recuerdo: "te ayudaba en las tareas, te dejaba escuchar sus discos, esa música que hoy no puedes oír sin recordarla" (Pacheco *De algún tiempo* 200).

Por otra parte, existe un momento en que se presenta la idea del niño indefenso que se considera héroe, pues se cree invencible y está convencido que podrá perdurar en el tiempo, al igual que los personajes históricos:



Te sentiste ya no el huérfano, el intruso el primo pobre que iba mal en la escuela y vía en un edificio horrible de la colonia Escandón, sino un héroe de Dunkerque Narvik, Tobruk, Midway, Stalingrado, El Alamein, el desembarco en Normandía, Varsovia, Monte Cassino, Las Ardenas [...] no pensabas en buenos y malos, en víctimas y verdugo. Para ti el único criterio era el valor ante el peligro y la victoria contra el enemigo. En ese instante eras el protagonista de la Colección Bazooka, el combatiente capaz de toda acción de guerra porque una mujer celebrará su hazaña y su victoria resonará para siempre. (Pacheco *De algún tiempo* 201)

La cita anterior remite a los sucesos históricos que marcaron la historia y que se perpetúan cada vez que se mencionan en alguna clase de historia. Si bien gran parte de la obra del escritor mexicano se encuentran en un diálogo constante con otras obras, donde se comparte la intertextualidad, las referencias no son fortuitas, sino que se trata de un recurso que apela a reconstruir la memoria a partir del contexto de la época. La importancia de las lecturas radica en que es posible ser un héroe y alcanzar su nivel, dado que algunos de los personajes han pasado por infancias problemáticas o plagadas de desventura que han conseguido superar como señal de supervivencia.

La narrativa de José Emilio Pacheco propone la importancia de la colección Bazooka donde se valoriza el pasado del tiempo: "En JEP es frecuente la utilización de la literatura de *mass media* en sus relatos. La colección Bazooka consiste en una serie de cuadernillos sobre la segunda guerra mundial, publicados en Barcelona alrededor de 1950 y que circularon en México divulgando la 'visión de los vencidos' (italianos, alemanes)" (Jiménez de Báez 55).

No obstante, el niño pierde la cualidad de héroe cuando recuerda su realidad en el encuentro con Pedro:

Una noche te llevó al cine, después te presentó a su novio, el primero que pudo visitarla en su casa. Desde entonces odiaste a Pedro. Compañero de Julia en la universidad, se vestía bien, hablaba igual a igual con tu familia. Le tenías miedo, estabas seguro de que se burlaban de ti y de tus novelitas de guerra que llevabas a todas partes. Le molestaba que le dieras lástima a tu prima te consideraba un testigo, un estorbo, desde luego nunca un rival. (Pacheco *De algún tiempo* 200)

Más adelante, se narra la hazaña heroica que realiza Pedro al rescatar al protagonista de los problemas en que se mete, donde se demuestra su valor y la abismal diferencia que existe entre ambos: "Al final el guardabosques se despidió, Pedro le dejó en la mano algunos billetes, y pudiste bajar pálido, torpe, humillado, con lágrimas que Julia nunca debió haber visto en tus ojos porque demostraban que eras el huérfano y el intruso, no el héroe de Iwo Jima y Monte Cassino" (Pacheco *De algún tiempo* 202).

Finalmente, la memoria y el tiempo regresan para convivir y, de alguna manera, marcar la despedida con un antes –haber sido un héroe, estar cerca de Julia– y un después –el olvidado, el cobarde, el que ya no estará junto a Julia: "Bajaste en la primera esquina que te pareció conocida. Caminaste sin rumbo algunas horas y al volver a casa le dijiste a tu madre lo que ocurrió en el bosque. Lloraste y quemaste toda la colección Bazooka y no olvidaste nunca esa tarde de agosto. Esa tarde, la última en que tú viste a Julia" (Pacheco *De algún tiempo* 203).

El cuento de Pacheco refleja un inicio y final. Su ciclicidad se expresa en la distancia que el protagonista mantiene con Julia, primero cerca, luego lejos. Se presenta un principio y un final en la vida que se preserva en la memoria. Sin embargo, esto no concluye aquí, puesto que continúa en diálogo con la poesía de Pacheco, lo cual apunta al cierre, a la pérdida, la despedida y la orfandad, la



verdadera realidad: ya no memoria, sino tiempo. Podemos entender la poesía como el proceso de asimilación de este protagonista o de otros posibles en donde Pacheco mezcla y demuele los lindes entre los géneros literarios, los que, al enlazarse, muestran diferentes perspectivas de un mismo asunto.

Los ejemplos poéticos que terminan con el ciclo aquí presentado son "Memoria", "Imagen" y "Aquél otro"³. Comenzaremos de manera cronológica con "Memoria" e "Imagen", ambos pertenecientes al mismo poemario. Se podría plantear que "Memoria" mantiene un diálogo con "Tarde de agosto" en la búsqueda de una posibilidad alternativa, como si el protagonista del cuento ya hubiera avanzado y dejado atrás la tristeza, la melancolía y el recuerdo, contraponiéndolas con el ensueño, el desengaño, la futilidad del momento y lo endeble que resulta ser la memoria:

No tomes muy en serio
lo que te dice la memoria.
A lo mejor no hubo esa tarde.
Quizá todo fue autoengaño.
La gran pasión
sólo existió en tu deseo.
Quién te dice que no te está contando ficciones
para alargar la prórroga del fin
y sugerir que todo esto
Tuvo al menos algún sentido. (Pacheco *Tarde o temprano* 509)

La voz poética plantea que la memoria es engañosa y que no se puede confiar en ella, dado que las malas interpretaciones o suposiciones que aquejan al sujeto ocurren en su mente y no en la realidad. El segundo verso alude a una tarde, que en este sentido podría interpretarse como la tarde de agosto del relato, aquella en la que se produce el alejamiento con Julia, quizás, de manera indebida. El protagonista y el sujeto lírico avanzan para no continuar estancados. En este momento la ciclicidad se renueva, se vive del recuerdo y, para ello, se acude a la memoria, aunque en esta ocasión sea un malestar.

Octavio Paz propone: "El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre" (14). Las palabras de Paz muestran que poesía e individuo se juntan para convivir; la poesía es el medio donde el hombre denuncia su realidad. En el poema de Pacheco, ocurre justamente esto, puesto que el sujeto lírico enuncia su pasado, se cuestiona y debate consigo mismo, al igual que en "Tarde de agosto", cuando la narración deja de enfocarse en Julia, olvida a Pedro y no revela cómo fue que se produjo el paso de niño a adulto. "Tarde de agosto" y "Memoria" se leen como un principio y un final desde perspectivas distintas, ajustadas dependiendo de quién es el enunciador; en otras palabras, se trata de la retrospectiva del tiempo que se aleja de la memoria.

Por otra parte, la voz lírica en "Imagen" menciona una fotografía, el objeto común que conserva un escenario pasado sin respetar el paso del tiempo, es decir, la representación más realista de un recuerdo:

La foto queda allí. Detuvo un segundo.
Se convirtió en pasado en el mismo instante.
El oleaje del tiempo no cesa nunca.
La vejez nos distancia a cada minuto
De la imagen inmóvil donde quien fuimos
observa fiel muerto que seremos. (Pacheco *Tarde o temprano* 535)

³"Memoria" e "Imagen" se incluyen en *La arena errante* (1999), mientras que "Aquél otro" es parte de *Como la lluvia* (2009).



En este caso, la intertextualidad con "Tarde de agosto" se genera a partir de dicha fotografía, puesto que el cuento narra lo que sucedió ese día, congelando el momento como un recuerdo que le permite al narrador regresar las veces que sean necesario para rememorar las causas de su alejamiento original. La presencia del tiempo, en cambio, es otra, puesto que se percibe como una continuidad, un avance. El sujeto lírico apuesta por el "ya pasó", "no es posible hacer más", lo que se puede interpretar como que la persona del pasado ya no es la misma, sino "otro" quien, también, morirá. El pasado no define pero sí ayuda a encontrarse en el futuro, así como en "Tarde de agosto" la tarde impacta al protagonista quien queda marcado por ese momento específico, al que regresa y percibe solo como un malestar.

El último poema que concluye el ciclo es "Aquél otro". El poema presenta un diálogo desde el tiempo, la memoria, el recuerdo y el pasado.

Hoy vino a verme el que no fui:
Aquél otro
Ya para siempre inexistencia pura,
Ardid verbal para el hubiera sido
Forma atenuada de decir no fue.
Ahora le entiendo:
Quien no fui ha triunfado,
La realidad no lo manchó, no tuvo
Que adaptarse a la eterna sordidez,
Jamás capituló ni vendió su alma
Por una onza de supervivencia.
El que no fui se fue como si nada.
Ya nunca volverá, ya es imposible. (Pacheco *Tarde o temprano* 733-34)

El poema muestra un desdoblamiento de la voz lírica, quien se presenta como "el que no fue". Si en el pasado hubiera sido alguien diferente los resultados habrían sido distintos. Por decirlo de alguna manera, "ese habría sido yo si las cosas fuesen diferentes". El sujeto lírico continúa con el ciclo del tiempo, de la suposición, el cual se relaciona con "Tarde de agosto" porque si el protagonista del cuento hubiera realizado cualquier otra acción, todo habría sido diferente, no obstante, no existieron las posibilidades y ese cambio nunca sucedió. Si hubiera sido fuerte, valiente, no un "huérfano", sus circunstancias habrían cambiado, Pedro no habría tenido que salvarlo ni él se habría tenido que alejar de Julia. Una característica especial del poema es que emplea verbos conjugados en el modo conjuntivo, algo que también sucede en algunos pasajes del cuento. Se debe recordar que en ese modo verbal radica la suposición, el deseo, la hipótesis y el consejo, es decir, lo imposible.

Ruxandra Chisalita plantea que: "Presencia y ausencia [...] el poeta es su espectador siempre a punto de sumergirse en el objeto mirado y es a través de este que descubrirá la verdad del mundo, lo cual justifica el tono de extrañeza, sorpresa o desajuste" (20). Tanto los poemas como el cuento representan el pasado, presente, futuro y al espectador que vive en cada uno de ellos. Personaje, narrador y yo lírico avanzan, se detienen y continúan para sobreponerse como ayuda o desventaja del tiempo y la memoria. Todas las opciones muestran una diferente perspectiva de lo que se mira, vive y se es.



5. Conclusión

Después de una asidua lectura de los conceptos de tiempo, memoria y recuerdo podemos concluir que la obra del escritor mexicano José Emilio Pacheco se presenta como un ciclo en todo momento puesto que, en primera instancia, este renueva su poética a través de una prosa que intenta visibilizar lo que pocos se atreven a ver: el avance del tiempo y de la memoria. Pacheco logra esto apelando a la realidad, sin ignorar en ningún momento que lo acontecido durante la infancia puede tener consecuencias durante la adolescencia y la adultez, como queda en evidencia con el protagonista joven y melancólico de "Tarde de otoño". En los poemas, en cambio, la voz lírica ya no se resiste al sentimiento del recuerdo, sino que lo abraza como familiar, pero no para permanecer allí, sino para avanzar. Se podría decir que el vivir del recuerdo y de las historias pasadas permite revivir los momentos, sin embargo, en estas obras lo que se busca comprender cómo esto influye en la memoria y en el tiempo a lo largo de la vida de un lector, protagonista y narrador.

Se ha escrito bastante sobre el tiempo y la memoria, sin embargo, en Pacheco estos conceptos desafían sus definiciones tradicionales y es necesario hacer nuevas investigaciones sobre su obra para intentar unir su trabajo poético y narrativo. Narrativa y poesía no distan entre sí ya que, como ha quedado claro en este análisis, ambas partes completan la misma idea en diferentes etapas, que van desde la infancia hasta la adultez. Estudiar la obra de Pacheco, desde la poesía y la narrativa, abre la posibilidad de realizar una lectura en donde se contrapongan rasgos disímiles, como, por ejemplo, las experiencias de un narrador sin nombre a la luz de sujetos líricos que abren y cierran sus respectivas formas de pensar. Cada una de las obras mencionadas se encuentra separada por varios años, pero no se alejan en su consideración de los asuntos que interesan a Pacheco: la distancia, la memoria y el recuerdo.

"Tarde de agosto" es un cuento que resulta ser sencillo, claro y sin gran complejidad, pero que se presenta como un rompecabezas a resolver por el lector a través de su examen del tiempo y los recuerdos, algo que también se replica en la extensa obra lírica del escritor que se conecta entre sí. En la poesía de Pacheco, el tiempo, de nuevo, aparece y construye puentes entre los cuentos ya que las obras abordan lugares comunes y constantes para todos, lo que permitiría sugerir una intuición por unir géneros, momentos y lugares que avanzan en el tiempo. Finalmente, en el cuento se nota que el protagonista crece, relata su historia y solo la admira, mientras que en los poemas se proporcionan otras versiones del "objeto observado" –tiempo y memoria– porque ya no es la voz de un niño sino una voz madura, de una persona adulta quien enuncia su pasado y desconfía de su memoria, sin que esto implique desconfiar del tiempo. La ciclicidad radica en el principio y el final, por lo que, luego de este repaso, puedo afirmar que el cuento abre y la poesía cierra.

Obras citadas

Carrillo-Torea, Carmen Virginia. "Tiempo y memoria en la poesía de José Emilio Pacheco". *La Colmena* 83 (2014): 19-23.

Chisalita, Ruxandra. *La mirada y la melancolía: elementos para una poética de la fluidez*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

González Peña, Carlos. *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Apéndice de Aurora M. Ocampo, Ernesto Prado Velázquez, Ma. del Carmen Millán. México: Porrúa, 2012.

Jiménez de Báez, Yvette, et al. *La narrativa de José Emilio Pacheco*. México: El Colegio de México, 1979.



Kohut, Karl, "Literatura y memoria. Reflexiones sobre el caso latinoamericano". *Revista del CESLA* 12 (2009): 25-40.

Pacheco, José Emilio. *Tarde o temprano. (Poemas 1958-2009)*. Ed. Ana Clavel. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Pacheco, José Emilio. *De algún tiempo a esta parte. Relatos reunidos*. México: Era/ El Colegio Nacional, 2014.

Paz, Octavio. *El arco y la lira. El poema, la revelación poética poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

Quirarte, Vicente. *Peces del aire altísimo. Poesía y poetas en México*. México: Almadía/Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2004.



Más allá del efecto: dos reescrituras argentinas de cuentos de Edgar Allan Poe

Carina Noelia Martínez Aguilar*

Fecha de recepción: 25 de octubre, 2021 | Fecha de aceptación: 2 de noviembre, 2021.

Todo texto literario se construye en un entramado complejo de relaciones intertextuales diversas. Las influencias pueden rastrearse entre distintos lenguajes y no se limitan por fronteras geográficas, especialmente en la actualidad. Así, podemos notar que en la narrativa fantástica se construye también un campo de intertextualidades tanto entre discursos literarios como otros, por ejemplo fílmicos, donde se retoman con mayor frecuencia algunos elementos. En este género, destacamos al escritor norteamericano Edgar Allan Poe, cuya importancia e influencia se percibe en la cantidad y variedad de textos producidos a partir de su obra. En esta ocasión analizamos dos cuentos de autores argentinos: “He visto un sol atornillado a una encía” (2018), de Claudio Rojo Cesca¹, y “Tic-Tac” (2018), de Diana Beláustegui², que consideramos como reescrituras de “Berenice” (1835) y “El corazón delator” (1843) de Edgar Allan Poe, respectivamente. Nos interesa la particularidad del *terror* propuesto en los hipertextos argentinos en tanto se acercan y/o distancian del hipotexto norteamericano. Analizamos los elementos que producen el efecto en el lector, característico de la literatura fantástica, tanto en unos cuentos como en los otros, sus similitudes y diferencias.

Si bien la intertextualidad entre los relatos es clara, ¿podemos hablar de casos de reescritura? El término proviene de lo que Genette (1998) denomina hipertextualidad³, una relación entre textos en la que uno (hipertexto) se construye sobre la base de otro (hipotexto) al que transforma o imita. Un caso de reescritura no exige la renarración de la historia base, sino que puede partir de algún elemento o personaje, al mismo tiempo que puede mantener el estilo y el tono o modificarlos. En los cuentos aquí abordados muchas características de los hipotextos se trasladan a los hipertextos aunque con importantes modificaciones. Creemos que la lectura de los cuentos argentinos supone el reconocimiento de los relatos base, por lo que la intertextualidad en estos casos sí podría pensarse en términos de reescritura.

1. El terror de Edgar Allan Poe

Edgar Allan Poe (1809-1849), en su ensayo “La filosofía de la composición”, nos presenta una clave de su modo de escritura de relatos a partir el efecto que desea provocar en su lector:

*Carina Noelia Martínez Aguilar. Es estudiante avanzada de la Licenciatura en Letras en la Universidad Nacional de Salta, Argentina. Se desempeña como Auxiliar de Segunda Categoría en la Cátedra de Literatura Extranjera y se especializa en el trabajo de investigación sobre literaturas en lengua inglesa.

¹Claudio Rojo Cesca (1984-) es un psicoanalista y escritor nacido en Santiago del Estero. Cofundador de la editorial Larvas Marcianas.

²Diana Beláustegui (1974-) es una diseñadora gráfica y escritora nacida en Santiago del Estero. Actualmente se desempeña en una agencia de publicidad.

³Uno de los cinco tipos de relaciones transtextuales que identifica y define.



Por mi parte prefiero comenzar por la consideración de un efecto [...]. Después de haber escogido un efecto que en primer lugar sea original y profundo, considero si será preferible lograrlo por los incidentes o por el tono general [...]. Entonces miro en torno mío (o más bien dentro de mí) para procurarme combinaciones de acontecimientos y tono que mejor me ayuden a la construcción de ese efecto. (Poe 1464)

Es tal la importancia de la generación de ese efecto escogido que limita incluso la extensión del texto a producir (1466). De esta manera, Poe nos propone uno de los principales rasgos del relato fantástico que luego muchos críticos tomarán en consideración. Entre ellos, David Roas, quien señala que la literatura fantástica provoca un efecto de miedo o inquietud en el lector:

El efecto que produce la irrupción del fenómeno sobrenatural en la realidad cotidiana [...] nos obliga [...] a cuestionarnos si lo que creemos pura imaginación podría llegar a ser cierto, lo que nos lleva a dudar de nuestra realidad y de nuestro yo, y ante eso no queda otra reacción que el miedo [...] el relato fantástico se desarrolla en medio de un clima de miedo y su desenlace (además de poner en duda nuestra concepción de lo real) suele provocar la muerte, la locura o la condenación del protagonista. (Roas 32)

Francisco Pizarro Obaid recupera este rasgo en la producción cuentística de Edgar Allan Poe, así:

Lo *nervioso* resultará un recurso fértil para la producción de un efecto ominoso e inquietante, procedimiento que puede ser confirmado en algunos de sus relatos donde, en el marco del horror, la angustia y la muerte, sus personajes estarán marcados por la *nerviosidad*, condición que los llevará a franquear los límites de la razón para abandonarse a los crímenes, la culpa y la autopunición. (Pizarro 91, énfasis en el original)

El uso que Allan Poe realiza de la condición de “nerviosidad” está marcado por los avances en la investigación de medicina mental de su época, tal como indica Pizarro Obaid, lo que lleva a que el efecto “ominoso e inquietante” sea bien logrado por sus narradores. En general, estos se articulan en primera persona y son protagonistas o testigos de aquello que cuentan; la historia escapa sus capacidades de expresión por lo que sus narraciones son confusas y de un lenguaje extraordinario. Los narradores de este autor son poco confiables por sus condiciones mentales, justamente por ser “nerviosos”. En los dos cuentos aquí considerados se cumplen estas características, pues ambos son narrados por el propio protagonista de la historia, un personaje afectado por alguna enfermedad mental que condiciona su expresión.

Esta constante en el escritor norteamericano permite el primer parámetro de diferencia con los cuentistas argentinos. Si bien no podemos generalizar la existencia de un narrador común entre “He visto un sol atornillado a una encía” y “Tic-Tac”, sí podemos afirmar que el ambos se diferencian de los narradores de Poe principalmente en la falta de hipérboles y un lenguaje más bien natural antes que extraordinario. Esto no quita, sin embargo, que los personajes protagonistas de las historias se encuentren igualmente afectados por alguna enfermedad de orden mental que condiciona sus percepciones. En este aspecto, también pueden rastrearse las influencias de teorías propias de la psicología actual, principalmente derivadas del psicoanálisis. ¿Qué efectos de lectura produce esto? Un terror más crudo.



2. Obsesiones

En “Berenice” nos encontramos ante un protagonista que asegura padecer una enfermedad que lo lleva a enfocarse en objetos triviales con una intensidad de interés sobrenatural, padecimiento al que denomina “monomanía”. Esto lo aísla del entorno social y le impide relacionarse de manera natural con quienes lo rodean, fundamentalmente su prima Berenice y la servidumbre del hogar. En su lenguaje podemos apreciar descripciones grandiosas: todo es “fantástico”, “deslumbrante”, “asombroso”, “horroroso”, todo es extremo para este personaje, incluso aquello que no puede recordar claramente: “su recuerdo estaba repleto de horror, horror más horrible por lo vago, terror más terrible por su ambigüedad. Era una página atroz en la historia de mi existencia, escrita toda con recuerdos oscuros, espantosos, ininteligibles” (Poe 208).

El cuento de Rojo Cesca, por otra parte, se relaciona de manera muy directa con el de Poe. Aunque también opta por un narrador en primera persona y protagonista, el lenguaje que éste utiliza es mucho más natural. No hay nada extraordinario en la manera en la que el personaje cuenta sus fantasías, ni siquiera al referirse al momento que lo llevó a ser internado por trastornos mentales y que solo recuerda vagamente:

Luego, algo sucedió conmigo. Me lo explicaron muchas veces en el sanatorio, donde pasé casi todo un mes, pero yo me lo olvidó. Quizá no siempre es bueno saber lo que se es [...]. El recuerdo de ese momento me viene de a ratos. Sus caras, las caras de los chicos, desaparecen y se convierten en pequeños soles [...]. En ese momento, algo me transporta. Yo pensaba que a una dimensión donde sólo hay fuego y esplendor, pero no. Desperté en una sala de terapia. (Rojo Cesca 68)

La simplicidad de la narración contrasta, en este caso, con lo ominoso de lo narrado, a diferencia de lo que ocurre en “Berenice” donde el tono y el acontecimiento parecen ser igualmente inquietantes. En cuanto a la historia de los relatos, notamos que en ambos casos el protagonista manifiesta un carácter obsesivo que acaba por fijarse en algo particular: dientes. Sin embargo, las historias particulares de cada personaje son muy diferentes. Egaeus, protagonista de “Berenice”, vive la mayor parte de su vida inmerso en la biblioteca de su familia, leyendo diversos libros que acaban por fomentar su monomanía. Alejado de una vida social y en contacto con la naturaleza, le pide matrimonio a su prima Berenice, a quien percibe de manera etérea y abstracta. En este caso, la historia está centrada en la enfermedad del personaje y el momento en que lo lleva a fijarse obsesivamente en los dientes de Berenice. Esta es sepultada, ya que se la cree muerta tras un ataque epiléptico y el protagonista profana la tumba para extraerle los dientes y atesorarlos en una pequeña caja, todo en un lapso que asegura no recordar y que teme traer a su memoria. Finalmente, un sirviente le informa de la tumba profanada, la muerta que en realidad vive y le hace notar la atrocidad de su crimen.

A diferencia del cuento anterior, en “He visto un sol atornillado a una encía” el protagonista hace un largo *racconto* sobre su infancia. Cuenta la importancia que tuvo en su vida su abuela, de quien heredó una reposera y la costumbre de mirar el sol, narra cómo le enseñó a matar pajaritos y menciona un severo castigo que le impuso la vez que liberó a uno de estos animales (fue obligado a comer la comida del perro); también alude al distanciamiento entre ambos tras la internación de la mujer por senilidad. Ya en su adultez, cuenta su vida como maestro y su relación con Raquel, el episodio que lo llevó a ser internado y su obsesión con el sol. El personaje describe los rostros que ve en el sol, cómo se cree un pájaro y su manera de retratar los rostros, los soles que ve. Tras un tiempo de convivencia con Raquel, el protagonista deja de percibir el sol como solía hacerlo, pero



luego lo distingue en el diente de oro que tiene su pareja, así es que decide sacárselo. Aquí hay un cambio en el tiempo verbal de la narración y la extracción del diente no llega a ocurrir, sino que el personaje relata cómo es que llegaría a suceder.

En ambos cuentos los personajes manifiestan una primera percepción de los dientes ligada más bien al disgusto o al temor: “de mi mente, ¡ay!, no había salido ni se apartaría el blanco y horrible *espectro* de los dientes” (Poe 207, énfasis en el original); “como el diente de oro de Rebeca, que me da un poco de miedo y trato de no prestarle demasiada atención cuando sonrío” (Rojo Cesca 69). Esta reacción cambia con el tiempo, dando lugar a la fascinación y obsesión que los lleva a extraerlos: “Los ansiaba con un deseo frenético” (Poe 207); “Su diente de oro lleno de luz y de las cosas que veo cuando me acuesto en la reposera a mirar el cielo” (Rojo Cesca 74). En el hipotexto el acto se ve justificado por la enfermedad del protagonista, mientras que en el hipertexto entendemos que el personaje tiene algún trastorno mental no explicitado.

En el último caso, además, el estado psicológico del personaje se ve influenciado por sus experiencias de la infancia, particularmente por la insensibilidad y violencia impartidas por su abuela, de tal modo que sus obsesiones son la misma: el sol. De esta manera, lo que lo lleva a anhelar el diente de Rebeca no es tanto la visión del sol, sino la de su abuela:

Escucho una voz saliéndole desde adentro del diente. Una voz rancia de persona vieja. La voz de mi abuela haciendo balbucear al sol [...]. Veo una versión diminuta de la cara de mi abuela formarse en la superficie del diente. Me levanto de la cama y corro hasta la cocina [...]. Al otro lado del departamento, Rebeca ríe como si algo le hubiera embrujado la garganta. Su felicidad es idéntica a la de mi abuela cuando me mandaba a ver si los pájaros ya estaban muertos. (Rojo Cesca 73-74)

Llama la atención que esta situación surge a partir de un encuentro sexual entre los personajes. ¿Existe, acaso, alguna conexión entre la sexualidad del protagonista y su abuela? Por un lado, esto podría llevarnos a considerar un abuso sexual en la infancia del protagonista del cuento de Rojo Cesca, lo que se sumaría a la violencia padecida por el personaje. Por otro lado, es esta escena, principalmente, la que nos muestra la diferencia entre Poe y el escritor argentino al momento de representar figuras femeninas: mientras Berenice es etérea, ideal y efímera, la abuela y Raquel tienen una imponente presencia física, que llega a ser, incluso, desagradable.

3. Sonido de reloj

El cuento de Beláustegui tiene una marcada intertextualidad con “El corazón delator” de Edgar Allan Poe. Lo primero que llama la atención en esta relación es la constante del sonido de un reloj que titula la narración de la autora santiagueña, “Tic-Tac”, y al que refiere constantemente el protagonista de Allan Poe. A diferencia del cuento norteamericano, el narrador de Beláustegui no sólo utiliza un lenguaje más simple y una descripción más llana, sino que también se construye de manera distinta. En este caso, quien narra no es el propio protagonista de la historia sino una tercera persona, extradiegética, cuya focalización coincide con el personaje de Marcelo. De esta manera, los huecos en la narración que va produciendo el efecto de lo ominoso no se generan a partir de la voz del personaje en ambos cuentos, aunque sí de sus percepciones entrecortadas.

Los dos relatos aquí mencionados cuentan un crimen; mientras que en el hipotexto el personaje –cuyo nombre desconocemos– mata “al viejo” con una asombrosa frialdad, en el hipertexto, Marcelo sigue un impulso pasional. En ambos casos, quienes mueren son mayores que sus asesinos: en “El corazón delator” la relación que une a los personajes no es clara, sin embargo, en “Tic-Tac”



sabemos que son madre e hijo. Así, en el primer cuento no tenemos información sobre el pasado de los personajes, qué relación los une, por qué motivo viven juntos ni no conocemos la edad del protagonista, mientras que, en cambio, en el segundo cuento sabemos que Marcelo tiene 16 años al momento en que mata a su madre y leemos, desde el inicio, el trato violento de esta hacia su hijo durante toda su vida.

Otra similitud que resalta en los crímenes narrados es la destrucción de los cuerpos, no obstante, en el cuento norteamericano esto ocurre luego de que el viejo muere por asfixia y es una forma de ocultar el asesinato, por ello la pulcritud con la cual procede el protagonista: “las astutas precauciones que adopté para esconder el cadáver [...]. Ante todo descuarticé el cadáver. Le corté la cabeza, brazos y piernas [...] ningún rastro de sangre. Yo era demasiado precavido para eso” (Poe 73). Esta es también una marca del dudoso estado mental del personaje, ya que lo oculta de manera imperceptible y se regodea en entretener a la policía en el mismo lugar donde ha escondido el cuerpo. En cambio, en la reescritura argentina, la destrucción del cuerpo de la madre es resultado de la propia violencia del crimen y de los golpes desenfrenados del hijo, lo que conduce a una escena sucia y llena de sangre: “parecía que le gritaba desde el charco rojizo en donde la había dejado [...] imaginándola toda destruida, con los huesos desacomodados y la mandíbula desencajada[...]evitando mirar el cuerpo de ella, toda roja, toda eterna” (Beláustegui 70-71). Como deja en evidencia el pasaje anterior, el personaje no puede enfrentar lo que ha hecho y, por lo tanto, el cuerpo nunca se oculta.

En los dos cuentos lo que impulsa el asesinato es la amenaza que representan los personajes. En el hipotexto, el “ojo de buitre” del viejo atormenta a su asesino, por lo que decide acabar con él. En el hipertexto, la violencia física que imparte la madre sobre su hijo, sin motivo aparente y desde toda su vida, es la causa de su muerte. En ambos relatos, la percepción y los sentidos de los personajes los llevan a cometer crimen: sólo cuando el protagonista puede ver el ojo, y nada más que el ojo, asesina al viejo, y sólo cuando el joven descubre que puede frenar los golpes de su madre y devolverlos, lo hace hasta el punto de matarla.

En este sentido, los sonidos que perciben ambos protagonistas también es un factor decisivo. Por un lado, en “El corazón delator”, el ruido de “un reloj envuelto en algodón” (Poe 73) es el del corazón del viejo asustado porque sabe que su final está cerca, y es tan fuerte que el protagonista debe matarlo y detenerlo, mientras que en “Tic-Tac” es el grito de la madre marcando el inicio del castigo, que el hijo devuelve también por detenerlo: “‘Tic-Tac Marcelo’, gritaba ella [...] Tantos Tic-Tac le habían condicionado la mente, Tic-Tac era sinónimo de lucha” (Beláustegui 69). Por otro lado, implica el final de los dos personajes. El protagonista de Poe confiesa su culpa: “El sonido sobrepujaba todos los otros y crecía sin cesar. ¡Más alto... más alto... *más alto...*! [...] ¡Cualquier cosa sería más tolerable que aquel escarnio! [...] ¡Sentí que tenía que gritar o morir, y entonces... otra vez... escuchen... más fuerte... más fuerte... más fuerte... *más fuerte!*” (Poe 75).

Marcelo, por su parte, se golpea el pecho con un martillo, posiblemente con una intencionalidad suicida:

Tic-Tac, Marcelo, prepárate, Tic-Tac.

Cuando se abrazó a sí mismo para poder consolarse sintió que el sonido venía de su interior.

Tic-Tac, Marcelo, Tic-Tac.

No podía vivir con ese golpeteo [...] Tomó el martillo y se dispuso a golpear el lado izquierdo del pecho. Tal vez podría, al menos, cambiar el ritmo. Se negaba a seguir existiendo con ese sonido.

TIC-TAC, MARCELO. (Beláustegui 70-71)



A pesar de las diferencias en la extensión de ambos cuentos, ya que el de la escritora argentina es muy breve, ambos relatos exhiben un ritmo similar hacia el final de la narración. En ambos casos, como lectores, podemos percibir una narración que se acelera junto con la desesperación de los protagonistas ante la situación que viven. Esto se expresa mediante la constante repetición de la presencia del sonido del reloj y la forma en que este se hace insoportable para los personajes: para uno porque cree escuchar el corazón de su víctima y que su crimen ha sido descubierto y, para el otro, porque cree escuchar la amenaza materna incluso desde la muerte.

4. Infancias y figuras femeninas

Como mencionamos en el análisis previo, uno de los elementos que introducen los autores argentinos, diferenciándose del norteamericano, es la referencia a las infancias de los protagonistas. Pero este no es el único elemento de relevancia, ya que también podemos ver una manera muy diferente de presentar a los personajes femeninos: ya no son abstractos, etéreos e idealizados, sino que tienen una marcada presencia física y desagradable. Si bien “El corazón delator” no presenta personajes femeninos, tomamos en consideración la construcción de estos personajes en diversos relatos como un rasgo constante en Poe.

El primero de estos elementos podemos pensarlo a partir de la influencia de la psicología actual, donde se sabe el impacto de la infancia en la psiquis adulta, especialmente de relación del niño con las figuras de autoridad en ese período. Pero, además, podemos leerlo como una influencia de la narrativa de la escritora argentina Silvina Ocampo, ya que entre sus relatos abunda la exploración de las posibilidades perversas de construcción de sentido del niño, que perturban al lector y que producen estos efectos inquietantes que logran también los cuentos aquí analizados. Como señalamos en un principio, los textos se construyen en una red de relaciones con otros textos por lo que no podemos obviar la similitud con los relatos de Ocampo. También, y resaltando el hecho de que las figuras de autoridad de los niños de “He visto un sol...” y “Tic-Tac” son femeninas, podemos leer la inclusión de estos elementos como una crítica a la sociedad moderna mediante una desmitificación de las figuras maternas.

En el cuento de Rojo Cesca, además de la obsesión por el sol, la identificación del protagonista con los pájaros puede leerse como manifestaciones de culpas o traumas de la niñez, por ser cómplice de su abuela en la captura y muerte de las aves. Para el lector resulta incómodo el cariño que manifiesta el personaje hacia las costumbres aprendidas de su abuela, y hacia la reposera heredada, teniendo en cuenta el ejemplo de violencia que esa figura supone en su primera infancia. En el cuento de Beláustegui, la madre golpea duramente con un cinto a su hijo sin que se mencione siquiera una causa por la cual se lo pueda interpretar como castigo. Los golpes se presentan en el relato de manera rutinaria, casi ritual. El lector debe enfrentarse con un personaje que no sólo sufre la culpa y angustia de haber matado a su madre sino que sigue atormentado por ella, a quien imagina amenazándolo incluso muerta. Estas figuras de autoridad femeninas, se construyen desde la insensibilidad y la falta de afecto, con lo que destruyen las idealizaciones del estereotipo de abuela y madre que circula comúnmente.

5. A modo de cierre

Los cuentos de los argentinos Claudio Rojo Cesca y Diana Beláustegui reescriben relatos de Edgar Allan Poe en busca de algo más allá de la mera generación de un efecto de terror e inquietud. Los relatos argentinos que analizamos se nos presentan desde la cotidianeidad y la naturalidad, en



contraste con el lenguaje extraordinario de Poe. Ambos cuentos proponen finales más abiertos que sus hipotextos, generando así un efecto inquietante que perdura en la incógnita del desenlace. “He visto un sol atornillado a una encía” y “Tic-Tac” trabajan con un terror que surge de la presencia de elementos físicos y la percepción que los personajes tienen de ellos.

En las narraciones analizadas, la reescritura permite la inclusión de nuevos elementos que dan cuenta del desarrollo de las teorías psicológicas en la actualidad, así como el propio Edgar Allan Poe trabajó desde los conocimientos de la mente y los tratamientos en su época. Por otra parte, la necesidad de romper los estereotipos alrededor de las figuras femeninas, particularmente en roles de autoridad, en una sociedad signada por la violencia y la ausencia de lazos afectivos.

Obras citadas

- Beláustegui, Diana. “Tic-Tac”. *Cuentos inadaptados: La era de la destrucción*. Santiago del Estero: EDUNSE, 2018. 69-71.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1998.
- Pizarro Obaid, Francisco. “Transformaciones y nuevas figuras de lo nervioso en la construcción de los relatos de Edgar Allan Poe”, *Acta Literaria* 43 (2011): 79-93. Consultado el 29 de agosto de 2020.
- Poe, Edgar Allan. “La filosofía de la composición”. *Obras inmortales: Edgar Allan Poe*. Trad. Ricardo Summers, Aníbal Froufe y Francisco Álvarez. Madrid: E.D.A.F. Ediciones, 1974. 1463-778.
- Poe, Edgar Allan. “Berenice”. *Cuentos completos*. Trad. Julio Cortázar. Madrid: Gredos, 2015. 202-209. Traducción de Julio Cortázar.
- Poe, Edgar Allan. “El corazón delator”. *Cuentos completos*. Trad. Julio Cortázar. Madrid: Gredos, 2015. 70-75.
- Roas, David. “La amenaza de lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001. 7-44.
- Rojo Cesca, Claudio. “He visto un sol atornillado a una encía”. *El montaje obsceno*. Córdoba: Nudista, 2018. 65-74.



Oblómov, una radiografía del sinsentido de la vida en la Rusia zarista

Juan Ignacio Incardona*

Fecha de recepción: 26 de julio, 2021 | Fecha de aceptación: 21 de septiembre, 2021.

Iván Goncharov¹ publicó *Oblómov* en 1859, en pleno transitar de la “edad de oro” de la literatura rusa². A mediados del siglo XIX, con la autocracia zarista imposibilitando todo tipo de expresión cívica (una forma absolutista muy propia de la Rusia periférica, dentro de un orden global en formación)³, la crítica al orden social llegó a ser el contenido principal del arte ruso, como indica B. Kagarlitsky (29-37). Esa *intelligentsia* surgida al calor de los primeros contactos con occidente, que no tenía una función clara dentro del ordenamiento zarista, fue desde el inicio una fuerza antigubernamental e hizo del arte su herramienta de lucha. Era un grupo social con un surgimiento trágico, pues, por un lado, estaba aislado de las esferas de poder y, por el otro, estaba separado por un abismo cultural de los plebeyos de un país atrasado y semianalfabeto.

Era un conjunto identificable de personas que compartían el manejo de un saber de alta cultura, especialmente de ideas políticas y filosóficas. Pero también, y aquí está el elemento decisivo, estos sujetos estaban comprometidos con las ideas de libertad y justicia. El saber tenía para ellos un sentido práctico y sus tareas debían desarrollarse con una fuerte obligación moral. A pesar de sus diferencias, los *intelligenty* se situaron en un lugar de oposición al poder autocrático. (Baña y Stefanoni 22)

Como señala Service, entre los miembros de esa *intelligentsia* “era habitual sostener que la monarquía autocrática estaba ahogando el desarrollo del espíritu nacional ruso”, por eso “hicieron de los llamamientos en favor de la transformación drástica de las condiciones del país la obra de sus vidas” (32). Y dentro del mundo de las artes, es en el terreno de la literatura donde se van a dar más expresiones de este tipo.

*Juan Ignacio Incardona. Oriundo de Argentina, actualmente residiendo en España, periodista y estudiante de Historia, ha publicado cuatro libros de crónicas de viajes por diversos países de la mal llamada “periferia mundial”: *Viví Cuba*, *Senderos marroquíes*, *África, barriendo fronteras* y *Mongolia: cultura nómada*. Actualmente trabaja en un libro sobre un viaje por Rusia a cien años de la Revolución de Octubre.

¹Iván Goncharov (1812-1891) fue un novelista ruso de familia noble que se formó en la Facultad de Filología e Historia de la Universidad de Moscú. Manejaba varios idiomas (entre ellos el francés y el alemán) y realizó su carrera profesional en la administración del Estado. Fue un típico representante de la *intelligentsia* de la época, aunque no participó tanto de las tertulias políticas como otros contemporáneos suyos. Formaba parte de grupos literarios y llevó una vida cómoda por la fama que adquiriría por sus novelas, entre ellas *Oblómov*, una “obra maestra” según Lev Tolstói.

²Para el presente trabajo se utilizó la edición en español de la editorial Alba, publicada en octubre de 1999 en España. La traductora fue Lydia Kúper de Velasco, una mujer nacida en el antiguo imperio ruso (en la ciudad de Lodz, actual Polonia) y luego exiliada en España al comienzo de la guerra civil rusa. Estudió Filosofía y Letras en Madrid y comenzó sus tareas de traductora durante la guerra civil española, sirviendo como intérprete del Estado Mayor de la República y para la numerosa delegación de militares soviéticos. Ha traducido a los principales autores rusos clásicos, entre los que se cuentan Tolstói, Dostoyevski, Pasternak, Pushkin y el autor aquí trabajado: Iván Goncharov.

³En momentos en que Goncharov escribía su obra *Oblómov*, el Zar era Alejandro II, que gobernó desde 1855 hasta su asesinato en 1881. Si bien era igual de represivo que sus antecesores en cuanto a toda iniciativa o innovación en el plano político, forzado por las circunstancias penosas de la vasta población campesina, firmó el “Manifiesto de Emancipación” en marzo de 1861, “liberando” a los “siervos” (los campesinos cuyas vidas dependían del terrateniente privado para el que trabajaban). Sin embargo, esta iniciativa no se implementó tan fácilmente y despertó muchas quejas entre las empobrecidas masas campesinas, que tuvieron que pagar por su libertad y quedaron en situaciones penosas que los obligaron a someterse nuevamente a regímenes laborales criminales. Entre otras cuestiones, estos descontentos llevaron al asesinato de Alejandro II el 13 de marzo de 1881, justo 20 años después de la “Emancipación de los siervos”. El atentado fue organizado por el grupo “La Voluntad del Pueblo”, antiguos “populistas” que, decepcionados por las políticas de acercamiento hacia los campesinos y ante la imposibilidad de cualquier tipo de participación o actividad política (actuaban en la clandestinidad), adoptaron la vía terrorista para visibilizar sus demandas.



No era sólo una disciplina estética: funcionaba especialmente como espacio de juicio, de debate y de crítica social en un territorio donde las posibilidades de participación política eran nulas. Los pensadores radicales de la década de 1860 vieron a la generación de sus padres y al gobierno como inútiles para hacer reformas efectivas y ellos siempre se propusieron, a través de sus tratados filosóficos, sus reseñas literarias y sus novelas, como vectores del cambio. (Baña y Stefanofi 23-24).

Siguiendo a Ingerflom, el objetivo de la *intelligentsia* era transformar el despotismo en un régimen constitucional. Pero ese despotismo parecía impermeable a la acción de cualquier tipo de agente. ¿Cuál sería el sujeto de la acción, ese que iba a generar la transformación del zarismo? Esos primeros pensadores del orden social creían que el cambio sería primero a nivel individual, ante la descomposición social y política de Rusia tras siglos de sometimiento (81-83). Pensarse fuera de la relación de servidumbre sería el primer paso y hacia allí dirigirían sus esfuerzos estos hombres de las artes, para romper de alguna manera las redes de patronazgo que sostenían la “estructura comando” de la que habla LeDonne, esa estructura que impedía cualquier tipo de espacio de horizontalidad o contrapeso al poder del zar en su alianza con la clase dominante (27). Se requería entonces de “hombres nuevos”, ajenos a esa estructura de poder, “limpios” de condicionamientos mentales moldeados a través de siglos de sometimiento y servidumbre. Estos individuos van a ser justamente los *intelligent*y, emancipados de la tabla de rangos que enjaulaba a todos los sujetos sociales; son los que, desde afuera, van a introducir conciencia política generando espacios de igualdad y contribuyendo al surgimiento del sujeto político que destruiría la autocracia. La etapa previa al socialismo no se definía por la economía para los primeros socialistas rusos, sino por la “conciencia cívica” (Ingerflom 123).

En la obra de Goncharov vemos algunas de estas intenciones de la *intelligentsia*, sobre todo el aspecto de la crítica social. Quizá no se aprecia tanto el compromiso social del autor, su afán transformador, como sí puede verse en obras como *¿Qué hacer?* de Chernyshevsky que se publica unos años más tarde, pero el cuadro que pinta con el concepto de “oblomovismo” se considera como una radiografía de la inacción fatalista de la sociedad rusa en ese momento histórico. Un cuadro realista y transparente de lo que se conoció como el “hombre superfluo”, un hombre inútil, representante de esa casta parasitaria de señores que por su falta de trabajo se volvían entes totalmente improductivos y carentes de cualquier tipo de iniciativa; seres abúlicos, incapaces incluso de sentir pasión por algo: “Estar tumbado no era para Oblómov una necesidad como lo es para el enfermo o para el que tiene sueño, ni una casualidad como para el que está cansado, ni siquiera un placer como para el perezoso: era su estado normal” (Goncharov 9).

Esos hombres estaban totalmente maniatados, inmóviles, eran incapaces de romper con las estructuras políticas, sociales, económicas y sobre todo mentales que había erigido el zarismo. Eran parte de una mancomunidad de amos-esclavos, que había envuelto a todos los sujetos, que pululaban por la vida, incapaces de salirse de esa lógica de pensamiento, ya que estaban presos dentro de ella. En el sufrimiento de Oblómov se aprecia esa especie de chaleco de fuerza mental:

⁴ Lo interesante aquí es que estas ideas van a ser retomadas por uno de los máximos teóricos de la Revolución Rusa, Vladimir Ilich Uliánov, más conocido como Lenin. En su obra *¿Qué hacer?*, inspirada en el libro *¿Qué hacer?* de Chernyshevsky (uno de los máximos exponentes de la *intelligentsia* rusa del siglo XIX), hace hincapié en la necesidad de una “fuerza externa” a la masa social (con las clases sociales aún en formación), un grupo capaz de elevar la conciencia del naciente proletariado y de las masas campesinas para aportarles la idea de lucha de clases y liberarlos de la mentalidad servil. Y es allí cuando irrumpe su idea del “Partido de vanguardia”, asumiendo ese rol dirigente y organizador de esos sectores aún no aptos para lanzarse a la lucha; el Partido sería entonces una pieza sin la cual Rusia seguiría ignorando la lucha de clases. Lenin le asigna la tarea de introducir la dimensión política a las luchas espontáneas, porque desconfiaba de la idea de la espontaneidad económica y la constitución automática de la clase obrera (Ingerflom 182).



“Algo le había impedido lanzarse a la vida y volar por ella, desplegadas las velas de la inteligencia y la voluntad. Un enemigo oculto había frenado con mano de hierro su andadura, arrojándolo muy lejos del directo destino humano...” (Goncharov 94).

El protagonista de la obra de Goncharov es un ser perezoso, holgazán, falto de todo tipo de iniciativa, que anhela algo que no conoce bien, sino que era un vago recuerdo de un pasado lejano (esa vida idílica sin preocupaciones en su aldea, como sueña en el capítulo IX de la primera parte, algo más cerca de la utopía populista que de la realidad)⁵; despreciaba toda la parafernalia de su clase (él es un “señor” terrateniente con más de 300 criados a su cargo aunque no tenga el más mínimo registro de sus posesiones y de la cuestión material), y se fatigaba de solo pensar en todos los protocolos y reglas de etiqueta de las tertulias sociales, llenas de hipocresía y falsedad, deseando solo estar tranquilo en su ociosidad, viendo pasar la vida. Por un lado, pareciese el fiel representante de la clase dominante, que de tanto ocio se convirtió en inútil, pero Goncharov lo erige en alguien querible, puro, honesto; pese a estar “muerto moralmente”, apático, incapaz de construir algo nuevo pese a todos sus privilegios, no deja de ser un esclavo más de esa atmósfera de letargo. No se trata de un ser maligno, sino de un ser sin razón de ser, un hombre sin vocación, casi un siervo, como su pobre criado Zajar, quizá el más plebeyo de los personajes, donde más se identifica el amor-odio hacia su señor y esa situación de encierro dentro de la lógica amo-esclavo (incapaz de constituir un sujeto de cambio). Este rasgo también es muy característico de Agafia, la honrada ama de casa, que, pese a casarse con Oblómov, nunca sale de su identificación con lo plebeyo, inmóvil también en su lugar de nacimiento, donde elige terminar su vida. Evidentemente en ellos no reside el sujeto transformador.

El *oblomovismo* termina por consumir la vida del protagonista pese a los reiterados intentos de su amigo (curiosamente de origen extranjero) de sacarlo de la oscuridad de la inacción. La que más cerca está de lograrlo es Olga, de quien Oblómov se enamora y por quien parece, por un corto verano, recobrar el sentir y el vivir, pero tampoco es el caso. La tragedia final de una supuesta vida desperdiciada también puede tomarse como una muerte apacible en un contexto en el que Oblómov estaba a gusto, pese a sus sufrimientos internos: “No habiendo experimentado jamás los placeres que proporciona la lucha, Oblómov renunció mentalmente a ellos y sólo en aquel rincón perdido, ajeno al movimiento, a la contienda y a la vida, se sentía tranquilo” (Goncharov 452).

En el personaje de Olga se pueden ver algunos rasgos de esos seres que podían llegar a sacar a la sociedad de ese fatal orden social, de su estupor y de su atraso cultural. Con sus sufrimientos, incluso en contextos de máxima comodidad, felicidad y amor (como cuando ya está casada con hijos y viviendo en plenitud junto a su esposo frente al mar), se trasluce un inconformismo perpetuo, un estado de alerta permanente ante cualquier rasgo de *oblomovismo* (cuando la rutina del casamiento podía llevar incluso a Sholtz, a ese hombre activo, emprendedor, antitético al protagonista, a cierta forma velada de *oblomovismo*).

⁵El movimiento populista ruso (*narodnichetsvo*), surgido a mediados del siglo XIX, se proponía construir el socialismo en Rusia utilizando sus condiciones específicas (esto es, ser un país periférico con mayoría campesina). Buscaban salirse de las lógicas “etapas” planteadas por el marxismo de Europa occidental que creía inevitable el paso por el capitalismo para así desarrollar los medios de producción y luego sí dar paso a una vida comunitaria, sin clases sociales. Los populistas creían que debían “volver” a los métodos tradicionales de la comuna campesina, donde se practicaban ciertas formas de democracia plebeya, y así “saltarse” el paso por el capitalismo que planteaba la ortodoxia marxista. Aleksandr Herzen fue el emblema de este movimiento y decía justamente que en el atraso del pueblo ruso residía su “salvación”, ya que esas instituciones tradicionales aún estaban vivas y podían adaptarse para desarrollar una vida socialista. Entre los círculos populistas (en su mayoría habitantes de las principales ciudades rusas) se planteó la necesidad de “ir hacia el pueblo”, y fue así que muchos jóvenes se vistieron de campesinos y buscaron relacionarse con las poblaciones aldeanas. Este movimiento fracasó rotundamente mostrando el abismo cultural que separaba a estos grupos de los mujiks, y fue uno de los detonantes para que muchos de estos jóvenes se volcasen a la vía terrorista para llevar a cabo sus políticas de cambio (estrategia que tampoco tuvo un desenlace positivo).



Olga tenía miedo de caer en algo semejante a la apatía de Oblómov, procuraba librarse de esos momentos periódicos de entumecimiento, de ese letargo espiritual; y cuando menos lo esperaba se sentía de nuevo feliz, la rodeaba otra vez la noche azul acunando sus sueños. Luego, la vida parecía detenerse, como dándose un descanso, y después... sentía confusión, temor, angustia, una sorda tristeza y surgían en su inquieta cabeza oscuras y complicadas preguntas. (Goncharov 436)

Hay muchas otras cuestiones a tener en cuenta en la obra y algunos simbolismos curiosos, como la cuestión del verano asociado a un renacer y el invierno emparentado con la inacción. La cuestión del clima para los rusos es de vital resonancia en las obras y en sus vidas, por lo crudo que resultan los inviernos y lo corto que terminan siendo los veranos de luz y calor. Los perfiles psicológicos de muchos personajes también grafican el dolor y la hipocresía a la que llevaba esa tabla de rangos imperante, con todos los requerimientos y reglas que constreñían el sentir más puro, ese que Oblómov tanto se esfuerza por controlar (y reprimir).

En los personajes de Iván Matvéievich y Tarántiev también hay algunos mensajes de crítica social: el hermano de Agafia era uno de esos arribistas representantes de la putrefacta burocracia, que no eran nobles sino meros empleados administrativos de baja estofa, con pretensiones materiales usurarias, y que engaña fácilmente a Oblómov, nuestro antihéroe “puro”, sin maldad, “víctima” del sistema desde varios puntos de vista y, a la vez, sostenedor de ese mismo sistema a través de su relajo y conformismo.

Tarántiev, por su parte, es presentado como un “proletario” y parece simbolizar lo peor de la sociedad rusa. Justamente él es quien profesa un visceral odio por todo lo extranjero, que para muchos miembros de la *intelligentsia* rusa (los llamados “occidentalistas”)⁶ eran un modelo a seguir para salir del atraso del “modelo asiático” de la autocracia zarista. En Tarántiev por lo tanto, tampoco reside el sujeto de cambio, ya que aún no puede pensar libremente desde su individualidad.

Es interesante que sea su amigo extranjero, Shtolz, de padre alemán y madre rusa (que es la que le aporta algo de sentimientos y color a su rectitud y eficacia germánica), el único que llega a conocer la “vida interior” de Oblómov, ese sufrimiento intestino que lo acongojaba, y el que nos muestra su pureza, pese a toda su abúlica pasividad. En esta relación de amistad entre opuestos también se aprecia el vínculo que muchos intelectuales de la época pregonaban entre la “noble” Rusia y el “eficaz” occidente:

¿Cómo un hombre así podía ser amigo de Oblómov, cuyos rasgos y cuya existencia toda eran una protesta clamorosa contra la vida que llevaba Shtolz? Es bien sabido, sin embargo, que los extremos opuestos, si no provocan simpatía, como se pensaba antes, no se oponen a ella de ningún modo. Además, los unía una infancia y el colegio, dos bases sólidas; luego, el cariñoso y magnánimo trato ruso que la familia de Oblómov dispensara al niño alemán, más tarde el papel del fuerte que Shtolz desempeñara junto a su amigo, tanto en sentido físico como moral, y, finalmente, había en el propio carácter de Oblómov algo puro y bondadoso, lleno de profunda simpatía por todo cuanto era noble, por todo cuanto se abría y respondía a la llamada de ese corazón sencillo, ingenuo y siempre confiado. (Goncharov 158)

⁶Dentro de los círculos de la *intelligentsia* del siglo XIX, hubo un famoso debate en esa época entre los “eslavófilos”, que creían en la supremacía del elemento eslavo en la cultura rusa, y los “occidentalistas”, que creían que Rusia debía acercarse más a occidente (más precisamente a la Europa occidental, donde se estaban dando notables transformaciones económicas y políticas que se asociaban a una idea de “modernidad” frente al “atraso” del “modelo asiático” imperante en el imperio ruso). Goncharov da muchos indicios como para encuadrarlo entre estos últimos.



Es el propio Shtolz quien pone en palabras al “*oblomovismo*”, el que nos presenta el problema que, sin embargo, parece estar lejos de resolver. Es quién, viniendo de afuera, nos muestra las aparentes contradicciones de nuestro antihéroe, el que nos ilumina el oscuro escenario y nos dice por qué es debemos querer a Oblómov pese a todo:

Porque tiene una cualidad que vale más que toda inteligencia: ¡un corazón honrado y fiel! Ha conservado esos dones naturales a lo largo de toda su vida. Sufrió toda clase de golpes que le hicieron caer, perder las ilusiones, permanecer inactivo y, al fin, desencantado de todo y sin ganas de vivir, se refugió en el sueño, pero conservó su honradez y su bondad. Ni una sola nota falsa brotó de su corazón, ni se manchó de lodo. Nunca se dejará seducir por una mentira engalanada ni nada le hará seguir un camino falso. Aunque se agite a su alrededor todo un océano de maldad y vileza, aunque todo el mundo esté envenenado y gire al revés, Oblómov jamás rendirá culto al ídolo de la hipocresía. Su alma seguirá siendo pura, honesta y clara... transparente como el cristal [...] He conocido a muchas personas dotadas de magníficas cualidades, pero jamás conocí a nadie con un corazón tan puro, claro y sencillo; he sentido afecto por muchos, pero a nadie profesé un cariño tan profundo como a Oblómov. Quien le conoce, no deja de quererle. ¿No es cierto? ¿Tengo razón? (Goncharov 446)

Con *Oblómov*, el autor no parece llamar a la acción directa hacia un cambio revolucionario como hacían otros autores con los personajes de sus obras, pero así y todo Goncharov nos da un pantallazo acabado de la sociedad del siglo XIX en Rusia, con una crudeza y un realismo magistral en esta novela costumbrista que, a más de 150 años de su publicación, sigue despertando diversas interpretaciones. En cada capítulo, en cada relación interpersonal, en cada perfil psicológico de los personajes se pueden rastrear mensajes que desnudan las jaulas de una sociedad injusta, engalanada con la pompa de una nobleza parasitaria que comenzaba a desgranarse, justamente cuando estos perspicaces autores comenzaron a correr los velos que ocultaban su hipocresía.

Así como Goncharov nos dice mucho sobre ese pasado con su inmóvil tabla de rangos, sobre esa clase privilegiada que vivía a costas de la explotación de la mayoría y, al fin de cuentas, sobre la necesidad de algo nuevo –aunque no era muy discernible qué era eso nuevo y apenas había algunos atisbos de posibles salidas a la inacción fatalista en la que había caído la sociedad rusa– también no dice mucho sobre los peligros de la burocratización en general, fenómeno que se repitió en todos los sistemas sociales creados por la humanidad. La vigencia de su obra radica allí; creemos de suma utilidad recuperar y discutir ese mensaje sobre la inoperancia de esperar algún cambio por dentro del sistema, la inutilidad de esperar un vuelco transformador de las injusticias por parte de ese aparato burocrático que otrora estaba al servicio de la parasitaria nobleza que yacía en sus cómodos sofás y que hoy responde a los intereses de los reducidos sectores dominantes. Pese a la honradez individual de algunos de sus componentes, de allí no obtendremos los sujetos de un necesario cambio transformador, ni ayer ni hoy. Esos seres, por más puros que sean, como nuestro antihéroe Oblómov, también están maniatados y atrapados en el mencionado chaleco de fuerza mental.

Gracias a las intervenciones de estos intelligenty, se fue preparando el cambio rupturista que tendría lugar en Rusia a principios del siglo XX; la Revolución se nutrió de esta radicalizada y rica herencia artística en sus intentos por reconfigurar de raíz las estructuras fundamentales de la sociedad en su búsqueda de un porvenir más libre e igualitario.



Obras citadas

- Baña Martín, y Stefanoni Pablo. *Todo lo que necesitás saber sobre la Revolución Rusa*. Buenos Aires: Paidós, 2017.
- Chernyshevsky, Nikolay. *¿Qué hacer? Relatos sobre la gente nueva*. Trad. Luis A Vargas Moscú: Editorial en Lenguas Extranjeras.
- Goncharov, Iván. *Oblomov*. Trad. Lydia Kúper. Barcelona: Alba, 1999.
- Ingerflom, Claudio. “La construcción política del pueblo”, *El revolucionario profesional*. Rosario: Prohistoria, 2017. 57-192.
- Kagarlitsky, Boris. “El Estado y la intelligentsia en Rusia”, *Los intelectuales y el Estado soviético. De 1917 al presente*. Buenos Aires: Prometeo, 2006. 23-60.
- LeDonne John. *Absolutismo y clase dominante: La formación del orden político ruso 1700 – 1825 (selección)*. Trad. Martín Baña. Fichas de Cátedra, Serie “Estudios Rusos”, N° 4. Buenos Aires, OPFyL, 2006.
- Lenin, Vladimir. *¿Qué hacer?* Trad. Francisco Herreros. Madrid: Alianza Editorial, 2016.
- Service, Robert. *Historia de Rusia en el siglo XX*. Trad. Carles Mercadal. Barcelona: Crítica, 2000.







Título: "Las alarmas II".
Autora: Barbería Claribel.

The background of the entire page is a black and white marbled paper pattern. It features intricate, swirling, and cell-like shapes in various shades of gray, white, and black, creating a complex, organic texture. In the center of the page, there is a semi-transparent rectangular box with a light gray background. Inside this box, the word "RESEÑAS" is written in a white, uppercase, serif font. The text is centered both horizontally and vertically within the box.

RESEÑAS

El púgil

Wilson, Mike. *El púgil*. Chile: Lecturas Ediciones, 2018. 125 páginas.

Reseña por Javiera Jorquera*

Fecha de recepción: 14 de marzo, 2021 | Fecha de aceptación: 26 de abril, 2021.

Ambientado en un Buenos Aires postapocalíptico, esta obra del escritor argentino-canadiense-chileno Mike Wilson, fue originalmente publicada el año 2008 y posteriormente reeditada por Lecturas Ediciones el 2018, gracias a su popularidad dentro del campo de la ciencia ficción y al buen recibimiento por parte de la crítica literaria.

El texto nos presenta la historia de “El brujo” Art, un boxeador que es derribado contra la lona nada más terminamos la primera página, dando paso con el llanto del ex-deportista al comienzo de la trama. Inmerso en una sociedad sumergida en la tecnología y la fugacidad, el protagonista se ve enfrentado a sí mismo en medio de un escenario catastrófico, donde el orden de las cosas se ve repentinamente perturbado: las ballenas comienzan a caer del cielo, los aparatos aprenden a hablar y la línea humano-androide se vuelve más difusa. Guiado por su refrigerador verde oliva y con un objetivo claro, el titular púgil se aventura en su “Falcon” por la capital en busca de las piezas faltantes de Hal, su compañero *no frost*.

Es posible ubicar esta obra dentro del ámbito de las “narrativas de catástrofe”, donde se representa un evento transformador sin previo aviso, trayendo consigo una sensación de ruptura (Aradau y van Munster 9). La novela se encuentra poblada por estos “extrañamientos” que nos dejan con varias preguntas sin respuesta. Sin embargo, las catástrofes son también una oportunidad para crear desde cero, dualidad que encontramos en la narrativa de *El púgil*, donde a raíz de diversos desastres encontramos el origen de nuevas conciencias e identidades.

Para desarrollar la historia, el narrador se apoya en un variado elenco de personajes que irán tomando parte en el puzzle interno del protagonista, es decir, su memoria. Desde electrodomésticos con IA que se nombran a sí mismos, a lo que parecen ser veteranos samuráis, Art navega en una nueva realidad donde todo va adquiriendo nuevos significados, a medida que la ciudad colapsa a su alrededor. Habitado a no ser capaz de encontrarle sentido a la vida o a su existencia misma, Art se muestra de tal manera que es muy probable que los mismos lectores se vean envueltos en estas interrogantes, pues mientras la trama se desarrolla, se vuelve más difícil distinguir humano de máquina, conciencia de imitación y realidad de memoria.

La novela sigue un ritmo constante, dándole al lector las pausas justas para procesar la lectura; lo interesante es unir las pistas junto a Art y sentir que su mente se va descifrando a través de una ciudad azotada por tormentas, una lavandería automática y edificios que se caen a pedazos.

La trama nos transporta a lo largo de una travesía cyborg que pone en el centro el tema de la autoconciencia: ¿Qué y cómo es “ser real”? ¿Qué define la autenticidad de nuestros lazos? Preguntas como estas no pretenden ser respondidas, lo que quizás es uno de los puntos más atrayentes de la

*Javiera A. Jorquera Valenzuela. Estudiante de Pedagogía en Castellano y Comunicación de la Universidad de la Frontera.



novela, pues nos deja con interrogantes que probablemente no sea posible resolver: “algo se activó en tu mente. las sinapsis vibraron. tu propia mirada quedó grabada en la cerviz. a veces la acaricias. dedos en la nuca. svss...” (Wilson 85).

¿Puede una máquina creer que es algo que no es?”, se pregunta Wilson, (56) sugiriendo con esto una segunda pregunta: ¿podría existir un humano que esté convencido de ser un androide? Desde el inicio del texto el narrador nos plantea sin advertencias la cuestión del humano-androide, materializando la problemática al mencionar la conocida *prime directive*: “Directiva I: un androide jamás le causará lesión a un humano. Directiva II: un androide obedecerá a su humano, siempre y cuando no viole la directiva I. Directiva III: un androide se protegerá de cualquier daño, siempre y cuando no viole las primeras dos directivas” (Wilson 28).

A raíz de estas directrices, comenzamos a analizar ciertos personajes y sus acciones, pues parte de la lectura se funda en seguir nuestra intuición para tratar de prever el rumbo de la trama. Todo esto vuelve sobre el ya referido concepto de autoconciencia: “La verdad, Major Tom, es que sé imitar la autoconciencia tan bien que había logrado engañarme a mí mismo” (Wilson 87). ¿Estamos seguros de que somos reales? ¿Cómo podemos saber, a ciencia cierta, que no somos parte de una simulación, o que no somos una especie de autómatas hiper avanzado, capaz de imitar el organismo humano, como el refrigerador Hal?

Incluso podríamos reformular estas preguntas hacia otros ámbitos: ¿Cómo podemos estar seguros de que todas las personas que hemos conocido eran efectivamente seres humanos? ¿Qué es “ser real”? ¿Una conciencia? ¿La capacidad de sentir? En ese caso un androide que ha aprendido a imitar la conciencia humana al punto de poder generar sus propias respuestas frente a nuevos estímulos, ¿Lo podríamos considerar “real”? ¿Un androide capaz de llorar, merece la compasión humana? ¿Un androide que ha vivido como humano desde siempre, sigue siendo un androide?

Wilson plantea estos cuestionamientos posthumanos, propios de un “Pinocho futurista” cada vez que puede, transformando el libro en una travesía que se disputa entre la moral y la lógica, donde es casi imposible decidirse por una sola respuesta: “El día que terminé de rearticular la máquina no supe bien lo que había creado, pero sabía que era algo bello” (Wilson 92).

¿Es posible “rearticular la máquina”, como intentan Hal y Art? ¿Convertirse en el “cuarto hombre”? En el mundo de *El púgil* la línea humano-androide es un tema casi tabú para aquellos humanos que sobrevivieron la tormenta, pues parecen ser capaces de ver una barrera que el protagonista ha olvidado hace ya tiempo. Aquél que intenta traspasar los límites del androide es calificado recelosamente como “el cuarto hombre”, quizás porque son conscientes de las consecuencias que podría traer la tan temida “rearticulación”: “Cuatro. Había una vez un hombre que, al rearticular los compactadores de basuras que tanto odiaba, creó una máquina que...” (Wilson 64).

Repleta de referencias musicales y literarias -solo por mencionar algunas, destacamos: *El Eternauta*, Billie Holiday, Kilgore, Joy Division, *2001: Space Odyssey* y *Artificial Intelligence*- , la obra nos da la sensación de ubicarse en imaginarios cercanos a *Blade Runner*, *Ghost in Shell* y algunos capítulos de *Black Mirror*, todo en un escenario latinoamericano catastrófico muy contemporáneo que grita *cyberpunk*.

Wilson presenta una narrativa bien lograda, captando la atención del lector y convirtiendo a *El púgil* en un representante latinoamericano del género, por lo que no sorprende su reedición después de 10 años. Con un ritmo veloz y constante, la obra nos lleva a cuestionarnos la veracidad de lo que



conocemos, cuántas cosas consideramos reales en base a nuestros parámetros humanos y cuál es el límite de la conciencia en un mundo donde la inteligencia artificial parece no estancarse. El púgil nos invita a plantearnos estas interrogantes y mantener abierto el debate de lo real y lo programado, para continuar expandiendo nuestros límites y quizás, en un futuro, tratar de “rearticular” la máquina: “¡Basta! Aparato de mierda. ¡No sos nada vos! ¡Sos una cagada de refri! Lo único que tenías que hacer era enfriar mi puta comida. Pero no. Vos no. Tenías que salir con todo esto. ¡Basta!” (Wilson 108).

Obras citadas:

- Aradau, Claudia y Van Munster, Rens. *Politics of Catastrophe: Genealogies of the Unknown*. London: Routledge, 2011.
- Wilson, Mike. *El púgil*. Santiago: Lectura Ediciones, 2018.



El tránsito de Paloma Vidal en *Más al sur*

Vidal, Paloma. *Más al sur*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011. 126 páginas.

Reseña por María Carolina Oyazún Monares*

Fecha de recepción: 14 de abril, 2021 | Fecha de aceptación: 28 de abril, 2021.

¿Qué es ser escritor de algún lugar?” (10). Con esta interrogante expuesta en la nota a la edición argentina la autora de nacionalidad argentino/brasileña, Paloma Vidal, nos introduce su primera obra publicada en español llamada *Más al sur* (2011), una novela (auto)traducida y con tintes autoficcionales en la cual retrata el sentido de pertenencia, la identidad errante, la migración, el exilio político y la memoria.

El libro comienza relatando la experiencia de la autora en un concurso literario brasileño en el que, a pesar de presentar su contribución en la lengua “prestada” que habla desde los dos años, la terminan descalificando por no cumplir con una base esencial dentro del concurso: ser de origen brasileño. Es así como la docente de la Universidad Federal de Sao Paulo plantea la ambivalencia de su escritura, la cual está estructurada a través de una lengua que adquirió forzosamente luego del exilio político de sus padres y que la hace cuestionarse continuamente su verdadero origen, afirmación que se puede confirmar en un pasaje de la obra en la que la narradora, que comparte rasgos con las protagonistas de algunos de sus relatos, se refiere al portugués como una parte del sistema fragmentado de su identidad: “Ese algo es precisamente una lengua con interferencias que me permitieron crear un espacio entre nacionalidades” (10).

De esta forma, Vidal nos plantea los primeros cuestionamientos sobre la búsqueda de su origen, los cuales se forman a través de la escritura de recuerdos y viajes ajenos que tardíamente se apropia con el fin de almacenarlos en su propia nebulosa:

Imagino todo esto. Invento imágenes para recuerdos inexistentes. Mis padres nunca me contaron detalles y nunca pregunté, pero es muy probable que no se acuerden, que los actos cotidianos de esos días hayan entrado en una nebulosa de la memoria que obedece a un instinto de preservación. (31)

Posteriormente, en el segundo capítulo, la narradora transita hacia la historia de sus padres, los cuales se ven obligados a dejar Argentina por la dictadura cívico militar de 1976. Durante el capítulo, la narradora rememora el inicio de su conflicto con la lengua extranjera, relatándonos las primeras impresiones al llegar a un nuevo país: “La llegada a un aeropuerto desconocido y la pregunta desconcertada seguida de silencio: ‘¿qué lengua hablan?’” (30). De igual forma, en gran parte de este capítulo, se describe la forma en la que una niña se enfrenta a la violencia política que vivieron sus padres en Argentina, lo cual se puede evidenciar en el episodio en que la niña juega al policía y al ladrón en conjunto con su primo, mientras la madre de la infante observa con tristeza y pena el inocente juego. Finalmente, la protagonista recuerda otro de los traumas de su infancia, la forma en la que su madre le contó la fatídica noticia sobre la muerte de su canario amarillo, pensando en que

*María Carolina de Jesús Oyazún Monares. Estudiante de Pedagogía en Castellano y Comunicación en la Universidad de La Frontera. Ayudante de investigación del proyecto Fondecyt no 11190799, dirigido por la Dra. Carolina Navarrete. Asistente de coordinación Club de Lectura UFRO en Literatura de Mujeres.



no soportaría la gravedad de la situación. Este hecho resulta ser otro acontecimiento importante para describir el transitar de Vidal ya que durante gran parte del libro la migración de los pájaros funciona como una metáfora para describir el movimiento errático que comparte la narradora y la autora.

Asimismo, durante el capítulo siguiente, la narradora emigra por segunda vez a una ciudad extranjera, mientras nos relata cómo se refugia en su departamento, cual pájaro en su jaula, buscando aun retazos de recuerdos almacenados que teme olvidar pero que surgen como un motor para transitar: “La memoria, un engranaje fallido, se traga los días, las palabras, las imágenes. Pero de ese mismo hueco, de su profundidad, emergen escenas de otro viaje” (41).

Siguiendo con el tema migratorio, a través de este capítulo, ella compara los comportamientos de las aves en conjunto con los recuerdos que ha recopilado y con las dinámicas que mantiene con su pareja. El primer hecho donde se muestra esta analogía es cuando se menciona que los pájaros mantienen rutas que reflejan cambios históricos heredados, lo cual representa una alusión directa a las migraciones políticas de los antepasados de la protagonista y que justifica el presente transitar de ella. El segundo hecho donde se muestra la migración sucede cuando se refiere al enamoramiento con su pareja, hecho que lo relaciona con el encantamiento de la primavera que afecta directamente a las aves, puesto que es un periodo de proliferación y el momento exacto en que las aves migratorias escapan de los cambios bruscos, y que coincide con otro suceso que la afecta emocional y directamente, pues se ve inmersa en un atentado terrorista que la altera y despersonaliza en el momento en el que intenta ayudar a una mujer desorientada por el ruido de las explosiones, pero se ve imposibilitada, ya que no maneja esta nueva lengua extranjera, detonando —nuevamente— la interrogante de la pertenencia: “De repente estaba condenada al silencio, como si mi vida no me perteneciera, invadida por algo mucho mayor que ella [la mujer a la que ayuda], que yo, que atravesaba todas las fronteras. En un instante había sido arrojada en el mundo y formaba parte de una historia que nunca había imaginado como mía” (50).

El último cuento de la primera parte finaliza con la extracción de recuerdos a través de las memorias, interrogantes y objetos de la memoria que ayudarán a trazar un nuevo tránsito y destino en el mapa de la escritora o en palabras de ella: “una nueva geografía que me podrá acoger, quizás en otra ciudad, otro río, mucho más al sur” (51).

Finalmente, a diferencia de la primera parte del libro que contiene una narrativa lineal, la segunda, titulada “Viajes” se compone de los cuentos que la autora presentó al concurso literario mencionado al inicio de la presente reseña. De estas narraciones, resalta el cuento “Pájaros”, narración que Vidal dedica a su hijo Antonio y que mediante párrafos fragmentados —como la identidad de la narradora de la primera parte— muestra nuevamente atisbos de su identidad errante y transitoria a través de su envidia a las aves y la facilidad que tienen para cruzar fronteras.

Esta obra refleja fielmente la incomodidad para establecerse física y emocionalmente en un lugar determinado, al igual que cada alusión de la narradora a los pájaros, extendiendo una invitación directa a volar a través del desarraigo territorial y a detonar recuerdos a través de viajes ajenos y personales, para que podamos construir libremente cartografías propias y compartidas.







Título: "In memoriam. Urolóki Kerberos"
Autor: Miguel Antonio Contreras Hincapié.



OBRAS VISUAES

Emily Shih / *Landscape*

Dimensiones: 60,5 x 72,5 cm.

Técnica: Acrílico sobre tela.

País: Taiwán.

Año: 2021.

Sección: Imagen de portada.

Emily Shih es una artista visual radicada en Taiwán. Trabaja con acrílico y acuarela y sus obras están inspiradas en la belleza de la naturaleza. A través de la superposición de diferentes formas y tonalidades, busca transformar la concepción realista del mundo en una interpretación propia que resulte esplendorosa y brillante. La mayoría de sus obras representan paisajes, atardeceres, montañas y ríos. Desea que las personas que aprecien su arte compartan los mismos sentimientos que a ella la inspiran: paz, felicidad, alegría y la convicción de siempre creer en algo bueno.

Correo electrónico: cat2791@gmail.com

Violeta Block / *Intimidación*

Dimensiones: 80 x 60 cm.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

País: Perú.

Año: 2021

Sección: Comité Editorial

Violeta Block es artista plástica egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes ENSABAP, Perú y ha realizado múltiples exposiciones individuales y colectivas, la mayoría en formato virtual durante el último tiempo.

Correo electrónico: violetasalblock@gmail.com

Víctor Jesús Navarro Céspedes / *Animal nocturno (1/10)*

Dimensiones: 297 x 420mm

Técnica: Grabado digital

País: Perú

Año: 2021

Sección: Índice

Víctor Navarro es un artista visual e ilustrador peruano de la Escuela Autónoma Superior de Bellas Artes. Le inspira la cultura peruana y es feliz cuando participa en actividades culturales como exposiciones colectivas nacionales y extranjeras. Cuando no está pintando, le gusta investigar sobre temáticas referidas a la cultura ancestral y actual, tiene estudios de gestión cultural y es director del emprendimiento de espacio cultural llamado Imarpu.

Correo electrónico: vicnavarroces@hotmail.com

Maruja Panti / *Beautiful Progress*

Dimensiones: 66,4 x 91,44 cm.

Técnica: Acrílico sobre tela

País: Filipinas

Año: 2021

Sección: Editorial

Radicada en Filipinas, Maruja Panti es artista visual autodidacta, artista de tatuajes y una entusiasta por el arte en general. Ingeniera Civil de profesión, cuenta con una Maestría en Administración Pública y experiencia trabajando como arte terapeuta con pacientes de cáncer y niños con Síndrome de Down.

Su arte se plasma más allá de la forma y en diálogo con el feminismo, la belleza y las luchas sociales contemporáneas, particularmente las de las mujeres. Su trabajo visual ha sido exhibido en Filipinas, Francia, Corea del Sur y Estados Unidos, entre otros países, y forma parte de colecciones privadas en Inglaterra, Singapur, Indonesia y su Filipinas natal. Ha recibido los reconocimientos ArtistPro 2021(Italia), Peace Ambassador (Ecuador), Audience Prize Award (Galería Artli, Rumania), Best Artist Award (Artbook the Plataform, Alemania) y Guest of Honor (Indo-Taiwan Exhibit, Taiwán).

Correo electrónico: marujaarts@gmail.com



Jorge Mauricio Mella Sarria / *El tiempo en abandono*

Dimensiones: 50 x 100 cm.

Técnica: Óleo sobre tela

País: Chile

Año: 2021

Sección: Narrativa

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.

La presente obra se enmarca en el recorrido por las salitreras nortinas abandonadas, particularmente la mejor mantenida actualmente, la oficina salitrera Pedro de Valdivia. En su escuela, todavía algunos objetos en desuso “ven” como el tiempo acumula esa tierra pampina sobre ellos y los va enterrando lentamente en el olvido. Esta obra ganó el premio a la excelencia en el Salón de Arte Contemporáneo, en la Sociedad Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile del año 2021.

Correo electrónico: Jormellapintor@gmail.com

Adriana I. Lettieri / *Natural*

Dimensiones: 40 x 60 cm.

Técnica: Óleo con espátula sobre tela.

País: Argentina.

Año: 2019

Sección: Poesía

Correo electrónico: ailettieri@hotmail.com

Yamile Alfaro Picco / *Enlace entre dos mundos*

Dimensiones: 28 x 43 cm.

Técnica: Fotografía digital

País: México

Año: 2016

Sección: Artículos

Mexicana de 35 años. Estudió Fotografía en Ciudad de México y ha formado parte de diversas exposiciones en varias ciudades de su país. A nivel internacional sus obras han sido mostradas en Medellín, Colombia y Trieste, Italia. Yamile ha sido acreedora a menciones honoríficas y premios en diversos concursos nacionales y actualmente continúa expandiendo sus estudios como fotógrafa.

Correo electrónico: alfaropicco@gmail.com

Giovanny Antonio Medina Castellano / *Apenada*

Dimensiones: 60 x 80 cm.

Técnica: Mixta sobre tela

País: Venezuela

Año: 2020

Sección: Notas

Giovanny Medina, oriundo de Maracaibo, Venezuela, tiene 51 años y es Técnico Superior Universitario en metalurgia y siderurgia y Técnico Medio en dibujo y pintura. Apasionado del arte en todas sus manifestaciones, integra un consorcio virtual de artistas internacionales que se especializa en realizar exposiciones virtuales para difusión en línea.

Correo electrónico: giovannymedina2013@gmail.com



Barbería Claribel / *Las alarmas II*

Dimensiones: 24 x 24 cm.

Técnica: Mixta sobre cartulina.

País: Argentina

Año: 2021

Sección: Reseñas

Correo electrónico: claribel.barberia@gmail.com

Miguel Antonio Contreras Hincapie / *In memoriam. Urolóki: Kerberos*

Dimensiones: 1,09 x 0,75 x 2,36 m.

Técnica: Escultura por desmaterialización

País: Venezuela

Año: 2019

Sección: Obras visuales

Nací en Caracas el 11 de septiembre de 1992. Graduado con honores en UNEARTE, como Licenciado en Artes Plásticas, Mención: Escultura (2015), mi tesis “Subversión de la Escultura Fantástica” recibió la Mención de Honor. Paralelamente cursé estudios como Técnico Superior Universitario en Enfermería (2013), en el Colegio Universitario de Enfermería, Centro Médico de Caracas. Adicionalmente poseo estudios de posgrado en Guion Cinematográfico (2018), Dirección de Arte (2019), y Cinematografía (2019), avalados por la Universidad Central de Venezuela. He participado en tres salones de arte: Salón de Arte Juan Lovera (2019), Salón de Arte por los 500 años de la Reforma de Martín Lutero (realizado en el Museo de Arte Contemporáneo Mario Abreu, 2017), y en el II Salón de Artes Visuales de Coro (2016), espacio en que recibí el premio Virgilio Trompiz por mi escultura “Premonición”. He participado en diferentes exposiciones nacionales e internacionales y actualmente vivo y trabajo en Catia (Caracas).

Correo electrónico: miguelcontrerasescultor@gmail.com





又中

2021