

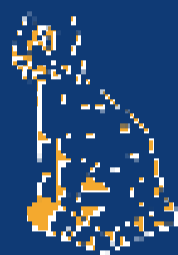
REVISTA DE LITERATURA
ZUR
vol. 5 no. 1, 2023



Universidad de La Frontera

Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades





Comité Editorial

DIRECTORA

—
Dra. Carolina A. Navarrete González
Universidad de La Frontera.

EDITOR GENERAL

—
Dr. Gabriel Saldías Rossel
Universidad de La Frontera.

EDITOR SECCIÓN ACADÉMICA

—
Mg. Fabián Leal Ulloa
Universidad de La Frontera

Dr. Marcelo Ignacio Navarro Morales
Universidad de La Frontera

COMITÉ CIENTÍFICO

—
Dra. Marjorie Agosín
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.

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
University of British Columbia, Canadá.

Dra. Patricia Espinosa
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.

Dra. Claire Mercier
Universidad de Talca, Chile.

Dr. Luis Nitrihual Valdebenito
Universidad de La Frontera, Chile.

Dr. Naín Nómez
Universidad de Santiago, Chile.

Dra. Cristina Rivera Garza
University of Houston, Estados Unidos.

Dr. Danilo Santos López
Pontificia Universidad Católica de Chile.

Dra. Magda Sepúlveda Eriz
Pontificia Universidad Católica de Chile.

Dra. Doris Sommer
Harvard University, Estados Unidos

Dr. Fabricio Tocco Chiodini
Australian National University, Australia.

Mg. Sergio Trabucco Zerán
Universidad de Los Lagos, Chile.

Dra. Pelusa Orellana García
Universidad de Los Andres, Chile.

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

ASESORES

Luis Abarzúa Guzmán

Universidad de La Frontera, Chile.

Nicolás Castillo

Universidad de La Frontera, Chile.

Tamara Cárdenas

Universidad de La Frontera.

Francesca Meckes Leonelli

Universidad de La Frontera, Chile.

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

Mg. Laura María Acosta Gil

Diseño Gráfico Editorial

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.

PERIODICIDAD:

Anual

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

- 11 Editorial Revisa ZUR**
DRA. CAROLINA A. NAVARRETE G.

NARRATIVA
- 16 El silencio desvelado: Celia Leyton o la reivindicación histórica**
EUGENIA TOLEDO
—
- 21 Carámbanos en el porche**
JUAN PABLO GOÑI CAPURRO
—
- 23 Canario enjaulado**
MÓNICA MÉNDEZ
—
- 25 Infancias que no prescriben**
SERGIO GUSTAVO SIMIONATO
—

POESÍA
- 31 Sigue el camino sin impedimentos**
32 El verdadero eclipse
33 Si tuviera una ventana
34 Vestido vacío
EUGENIA TOLEDO RENNER
—
- 35 Urco**
CARLA LLAMUNAO VEGA
—
- 36 Un sol hinchado en las pupilas**
MIGUEL ÁNGEL CAMPOS FAÚNDEZ
—
- 37 A veces las mujeres lloran**
MARÍA NELA ACUÑA MONGE
—
- 38 Poema Irreal (tributo a Jacinto)**
RICARDO HERNÁNDEZ VÁZQUEZ
—
- 40 Mayor Tom**
SERGIO H. GARCÍA
—

ARTÍCULOS
- 46 Lamento: Hipótesis de Lectura Sobre "Nota Al Pie" De Rodolfo Walsh**
ERIKA BAUM
—
- 54 Las primeras representaciones del sujeto "travesti" en la literatura chilena: desde un destello hasta el protagonismo en las novelas *Juana Lucero* de Augusto D`Halmar, *El roto* de Joaquín Edwards Bello y *El lugar sin límites* de José Donoso**
MARIELA RAMÍREZ PEÑA
—
- 67 Animalidad y reconfiguración de mundo en los silencios de tres cuentos chilenos**
MATÍAS PAREDES ZÚÑIGA
—
- 82 La narración del pasado: sus olvidos y sus silencios. Una lectura de *Hermanas de sangre* de Cristina Fernández Cubas**
VILMA NAVARRO-DANIELS
MARIA SERENELLA PREVITO
—

NOTAS

**98 Borges y el hecho estético,
en *Otras inquisiciones*.**

FELIPE LAGOS DÍAZ

**104 Del libro-archivo al libro-museo: documen-
tos, colecciones y tramado literario en dos
obras de Orhan Pamuk**

MARIO GARCÍA STIPANCICH

112 Argirópolis y la utopía transformada

TEODORO TENENBAUM

RESEÑAS

126 El terror a los desplazados

CARLOS ALBERTO NAVARRO FUENTES

**133 El hallazgo más arcaico y reciente de la
poesía española actual en el poemario
Arqueologías de Ada Salas**

MARÍA SOFÍA URRUTIGOITY LINARRES

**136 El sesudo ejercicio lúdico en *Aulós*, de
Polínoo de Nisa: Hacia la despersonalización
de la voz poética**

WALTER ZUTA CUENTAS



DETALLE DE LA OBRA

Galería de los Presidentes

LUIS MONTES ROJAS

Galería de los Presidentes

FICHA TÉCNICA



AUTOR: **LUIS MONTES ROJAS**

TÉCNICA: **ESCULTURA**

PAÍS: **CHILE**

AÑO: **2023**

Profesor Asistente del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile. Licenciado en Artes Plásticas de la U. de Chile y Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia (España). Profesor del Taller Central de Escultura y docente del Magíster en Artes Mediales. Coordinador de Investigación del Departamento de Artes Visuales, es además Coordinador del Núcleo de Investigación Escultura y Contemporaneidad. Ha escrito numerosos textos y artículos sobre escultura, restauración, arte público y arte contemporáneo, siendo además editor de publicaciones como “Arte público, propuestas específicas”, “El arte de la historia” y “Escultura y contemporaneidad en Chile”.

Correo electrónico:
lmontesr@uchile.cl



Editorial

ZUR

Editorial *Revista ZUR*

POR CAROLINA A. NAVARRETE G.

Revista ZUR publica este número con mucho entusiasmo celebrando la producción literaria de nuestros colaboradores y colaboradoras quienes enriquecen el acervo cultural no solo de Temuco y de América Latina sino de distintos territorios del globo. En el ámbito de la narrativa destacan: “El silencio desvelado: Celia Leyton o la reivindicación histórica” de la escritora invitada de Temuco: Eugenia Toledo Renner; “Carámbanos en el porche” de Juan Pablo Goñi Capurro, “Canario enjaulado” de la escritora peruana Mónica Méndez; y también “Infancias que no prescriben” del escritor argentino Sergio Gustavo Semionato. Respecto a la poesía en esta edición tenemos el agrado de publicar “Sigue el camino sin impedimentos” de Eugenia Toledo Renner, el poema “Urco” de la escritora mapuche invitada Carla Llamunao Vega; “Un sol hinchado en las pupilas” del escritor santiaguino nacido en la población de Victoria, Miguel Ángel Campos Faúndez; “A veces las mujeres lloran” de Maria Nela Acuña Monge, “Poema irreal (tributo a Jacinto)” del autor mexicano de Chihuahua Ricardo Hernández Vázquez, “Mayor Tom” del escritor de Nayarit, México Sergio H. García. Dentro de las reseñas sobresalen “El terror a los desplazados” de Carlos Alberto Navarro Fuentes de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí; “El hallazgo más arcaico y reciente de la poesía española actual en el poemario *Arqueologías* de Ada Salas” de María Sofía Urrutigoity Linarres de la Universidad de Sevilla, España; “El sesudo ejercicio lúdico en Aulós, de Polínoo de Nisa: Hacia la despersonalización de la voz poética” de Walter Zuta. Los artículos que nutren este número son: “Lamento: Hipótesis de lectura sobre “Nota al pie” de Rodolfo Walsh” de Erica Baum de la Universidad Nacional de La Plata; “Las primeras representaciones del sujeto “travesti” en la literatura chilena: desde un destello hasta el protagonismo en las novelas *Juana Lucero* de Augusto D’Halmar, *El roto* de Joaquín Edwards Bello y *El lugar sin límites* de José Donoso” de Mariela Ramírez Peña de la Universidad de Concepción; “Animalidad y reconfiguración de mundo en los silencios de tres cuentos chilenos” de Matías Paredes Zúñiga de la Universidad Austral de Chile; y “La narración del pasado: sus olvidos y sus silencios. Una lectura de *Hermanas de sangre* de Cristina Fernández Cubas” de Vilma Navarro-Daniels y Maria Serenella Previto de Washington State University, Estados Unidos. También, las notas: “Borges y el hecho estético, en *Otras inquisiciones*. Felipe Lagos Díaz” de Universidad ARCIS; “Del libro-archivo al libro-museo: documentos, colecciones y tramado literario en dos obras de Orhan Pamuk de Mario García Stipanovich de la Universidad Nacional de Comahue; “Argirópolis y la utopía transformada” de Teodoro Tenenbaum de Buenos Aires. En cuanto al arte visual destacan: “Galería de los Presidentes” del escultor chileno invitado Luis Montes Rojas, “Otras voces del paro” de la fotógrafa ecuatoriana Carolina Auxiliadora Zambrano Rosado; “Supresión en rojo” de la artista de Temuco Catherine Stephanie Echeverría Azócar; “Out Of Sight: The Construction of the World” del autor Joas Nebe de Alemania; “111” del licenciado en Artes de Argentina Luis Carlos Juárez; “Sin título” de la fotógrafa argentina Malena Mosquera.

Extendemos nuestros agradecimientos a los/as autores/as que colaboraron en esta edición y a los/as lectores/as que hacen posible *Revista ZUR*. ■

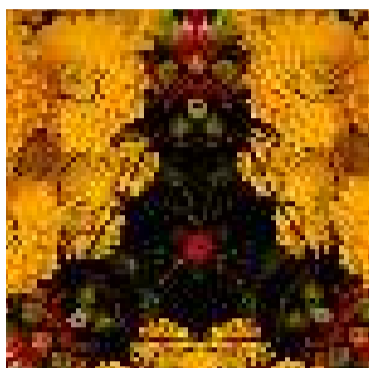


**Out Of Sight:
THE CONSTRUCTION OF THE WORLD**

LUIS MONTES ROJAS

Out Of Sight: THE CONSTRUCTION OF THE WORLD

FICHA TÉCNICA



AUTOR: JONAS NEBE

TÉCNICA: 4K, COLOR, SINGLE CHANNEL VIDEO

PAÍS: ALEMANIA

AÑO: 2020

Joas Nebe, who holds degrees in psychology and literature, is a self taught artist, born in Hamburg but now located in South Germany. After a few years in Berlin he decided three years ago to move south close to the French and Swiss border. Important exhibits include the artist's "Climate Change Cartoons" on display on exhibition "Letters from the Sky" which accompanied the Durban UN conference on Climate Change 2011 in South Africa and "Machine Fair"- a film about the mechanical site of a metropolis- shown at Museum of Modern Art, Moscow as part of "Now&After" screening in 2012. Other film works has been shown at 25th Festival Les Instants Video (Biblioteca Alexandrina, Cairo), Videoformes Festival 2014 and 2015, Sustain Our Africa, Madatac 3, 4, 5, 6 Competitive Official International Selection (Madrid), Papy Gyros Nights 2016 Hong Kong/ ART_TECTURE, In 24hours: Future Visions (SHIFT:ibp-cpa) 2020, just to name a few.

Solo shows are "Intrude Art and Life" at the Museum of Modern Art, Shanghai in 2008, where Santiago Capriccio, a short epilogue to the Philosophical Cartoon cycle was chosen to be one out of 100 non-Chinese artists to be displayed on public video screens in Shanghai for one day, 2016 "Encyclopedic", a one night solo show at The Greenhouse, Berlin, 2016, "You Did A Bad Thing For A Good Reason", solo show at Berlin's Cormac Weiss Gallery, curated by Marinus Jo Dimitrov IFEA (International Curatorial Award 2016) supported by Christopher Grape Fund; 2017 "On Nature" at 16:9 Gallery, UTCL, USA curated by Manzi Yang, 2020 The Palace Project, Online Fine Arts Museum, Argentine and 2021 "The Room Project: Feeling Good And Feeling Bad Rooms", Vista Arts Ltd., London. Just to name a few.

Sitios web del autor:

<http://www.jsnebe.de/>

<https://joasnebe.wordpress.com>

Correo electrónico:

info@jsnebe.de

Narrativa



**El silencio desvelado: Celia Leyton
o la reivindicación histórica**

EUGENIA TOLEDO

Carámbanos en el porche

JUAN PABLO GOÑI CAPURRO

Canario enjaulado

MÓNICA MÉNDEZ

Infancias que no prescriben

SERGIO GUSTAVO SIMIONATO

El silencio desvelado: Celia Leyton o la reivindicación histórica

EUGENIA TOLEDO RENNER*

En el año 2008 vine a Chile desde Estados Unidos con la escritora estadounidense Carolyn Wright desde Seattle, WA., haciendo una gira literaria con ella, palpando en el caso mío el grado de cultura que existía entonces en mi país que había dejado atrás en 1975. La ciudad de Temuco es mi lugar de origen y mi barrio fue desde los cuatro añitos Pueblo Nuevo; mi viejo hogar está aún casi localizado al lado de la Maestranza de Ferrocarriles Museo Pablo Neruda. Me eduqué en el Colegio Santa Cruz al frente del Edificio de Correos y Telégrafos y después seguí estudios de Castellano en la Universidad Católica, donde continué como profesora. En ese tiempo se llamaba si mal no recuerdo Escuelas Universitarias de la Frontera.

Mi libro de poesía bilingüe, publicado por una editorial de Nueva York, traducido por Wright, nace en este viaje. Se titula *Trazas de mapa / trazas de sangre / Map Traces Blood Traces*. En la página 52 de este libro escribí una “Postal a Temuco”, siguiendo una costumbre mía, la carta y la postal. Crecí en el mundo de la radio Cooperativa y el intercambio de postales, cartas y amistades dentro del país o fuera del país. De esta manera, siempre fui asidua visitante del Correo de Temuco, las estampillas y la casilla 816 adonde me llegaba la correspondencia. Mi familia tuvo esa casilla desde los años 50 hasta el 2011.

Escribí el siguiente texto ahí mismo, dentro del Correo, en el cual me sentí muy extraña por los cambios o no cambios que notaba en mi ciudad. En realidad, por el silencio de lo que iba envejeciendo y desapareciendo. Escribí esta postal y no se la mandé a nadie. He aquí un fragmento:

A quien le concierna:

Me sentí como una estrofa suelta rondando tus calles. Entonces compré una postal en el mismo kiosco de antaño, en tu edificio de Correos. Casi nada ha cambiado – la misma escalera de entrada y el mismo color humo de las paredes y el rostro absorto en las ventanillas.

*Eugenia Toledo Renner.

Temuco, Chile, 1945. Profesora de Castellano por la Universidad Católica, Temuco. Master y un Doctorado en Literatura de la Universidad de Washington, Estados Unidos. Posee una amplia variedad de libros de poesía publicados, varios estudios de literatura en forma de libros y artículos críticos.

Miro tu mural emblemático y me pregunto ¿Es ésta la misma pintura de Celia Leyton amiga de mi madre?

Temuco, te hablo con un lenguaje que nos arroja a ambas sin que nadie nos escuche.

Luego en la página 122 aparece una nota explicativa de quién era Celia Leyton y por qué era importante para mí. Desde entonces hasta hoy nunca pude encontrar ningún dato biográfico de Celia Leyton en los medios que tenía a mi alcance.

No pude dejar de sentir alegría cuando en una conversación el periodista / historiador de Lautaro, Héctor Alarcón me cuenta que un libro había sido editado en la Universidad Católica sobre Celia Leyton, biografía y muestras de sus pinturas. Y aún más, me regala una copia.

Yo escuchaba sobre ella de niña cuando mi madrina de bautismo la Sra. Guillermina Tepper y mi madre, Lucy Renner Malig recordaban a su amiga pintora. Las tres se reunían en la casa de mi tía Mina donde Celia pagaba la pensión, vivían en segundo piso que aún recuerdo, donde la pasaban bien conversando en las frías noches de los inviernos de Temuco. Yo era testigo. Contaban también que se vestían de mapuche, porque Celia tenía joyas y vestimenta, una vez le pidió a mi madre retratarla y mi mamá que era tímida dijo no. Yo poseía una fotografía de estos hechos, donde estaban vestidas de mapuche, pero cuando la busqué después de la muerte de mi madre en 1986, no la encontré. Pero la recuerdo.

Este libro es un tesoro, se titula *Celia Leyton Vidal. Caminos de Millaküyen*. Autores: Lorena Villegas, Renzo Vaccaro y Alex Mellado (Ediciones Universidad Católica de Temuco, 2020). Está muy bien escrito, de diseño impecable. Un gran aporte a la cultura.

Celia Leyton (1895-1975) debería tener muchos más homenajes en Temuco, como corresponde. El señor Hugo Alister me llevó a ver su mural en el Liceo de Niñas donde, como Gabriela Mistral, Celia Leyton fue maestra y enseñó su especialidad, el dibujo. Otra amiga, profesora jubilada de inglés y estudió en el Liceo, la recuerda como su profesora de Dibujo. Increíble. Hasta donde yo sé fue una luchadora y fue apasionada de su profesión, algo que admiré en ella, porque en el Temuco donde me eduqué no se veían pinturas de la cultura mapuche por ningún lado, con la excepción de unas estatuas de guerreros, creo salidos del poema épico “La Araucana” de Alonso de Ercilla y Zúñiga.

Ella era simpática, culta y muy trabajadora. Para mí fue una pionera, porque en las Artes temucanas dejó una huella histórica indeleble. No “creó un cosmos mapuche”, sino que lo estudió realmente y sus pinturas constituyen así un colectivo mapuche. A mí me educó, porque gracias a ella, supe que los incas llegaron hasta esta zona y que el pueblo mapuche usó el sistema de comunicación llamado quipus. No debemos olvidar que hacia los años 30 sucedían en Chile varios movimientos feministas que no creo Leyton haya desconocido. Pero como Gabriela Mistral en su tiempo no logró la apreciación que se merecía en esta ciudad en particular. Ella y otras mujeres de esos tiempos cambiaron su vida, ganaron sus derechos.

Por este libro descubrí muchas cosas en común con ella como maestra, investigadora, amante de esta tierra y sus etnias. Como ella pasé temporadas de mi infancia y adolescencia en la Isla de Maipo donde vivieron unos tíos y el pequeño Quilaco que visitaba yo con mi padre en sus viajes de vendedor de piezas de hierro fundido en Mulchén y Quilaco, zona mapuche, mezcla de árabes y también españoles. La historia

de Temuco que aparece en este libro, los datos, la perspectiva. Es un repaso general, pero muy bien hecho. Leí ciertos capítulos que, aunque todos claves para mí, éstos sobresalen por su temática; después de todo Celia fue una mujer sola en una zona y en un contexto muy machista; de seguro, trabajó contra la corriente. Sin embargo, llegó a crear en Temuco la Academia de Bellas Artes. El mundo artístico e intelectual siempre ha estado lleno de complejidades, pero acá en especial era y es más desafiante. Ella misma expresa en sus escritos que trabajaba 32 horas en el Liceo, más horas extras. Además, hacía clases a dueñas de casa de arte decorativo, mi madre fue una de sus alumnas. Pero después de hablar con su amigo Pacheco Altamirano a causa de muchos disgustos profesionales y sentimentales, se decidió a seguir su sueño: pintar el pueblo mapuche. Conocer sus costumbres, observar su vida y plasmar sus imágenes en bellos retratos costumbristas, rostros, joyas, textiles.

Hizo exhibiciones en variadas comunas de la región, recorrió el país y llevó sus pinturas. El pueblo mapuche llegó a conocerla y apreciarla. Y Chile conoció el mundo mapuche a través de sus ojos y su paleta, a lo mejor por primera vez. En 1941 abrió una Academia Pictórica en la Casa de Estudios llamada Escuela Industrial en Temuco, donde estudiaba mi padre Metalurgia.

Celia Leyton viajaba mucho por la zona, por caminos que no estaban ni ripiados. Se llamaba a sí misma “mapuche” y, curioso mi madre que nació en Púa, también se decía “mapuche” y no de otra descendencia. Fueron dos mujeres muy activas. Mi madre estudiaba Artes Aplicadas y asistió a la Escuela Técnica Femenina en esos tiempos y se casó en octubre de 1944.

Temuco comenzó a crecer de los años 30 adelante. Entonces tenía unos 36.000 mil habitantes. Mi madre recordaba haciendo fila con amigas y hermanos para ver la película *Ana Karenina* en el cine Paramount que pasó a ser el teatro Central, al cual fuimos después asiduos clientes, la filmografía era el paseo más popular donde la gente -en los cines- hacían vida social y también era un lugar donde se exhibían los personajes conocidos de la ciudad, damas vestidas a la moda y parejas bellas que se iban a casar con gran pompa. Con el tiempo se construyeron los cines llamados Teatro Austral, Cine Real, Cine Central y la Sala Bulnes, el último. Era una época floreciente en la bella ciudad de Temuco, pero no había mucho interés de desarrollar una vida cultural y artística.

La ciudad estaba centrada en su infraestructura, las comunicaciones y carreteras hacia otros poblados, el tren desde el norte y hacia el sur, la producción industrial principalmente fierro, cocinas y estufas a leña para combatir los crudos inviernos, los repuestos de tractores y placas de hierro para nombrar las calles (guardo varios de estos fundidos en la fábrica de mi padre); la industria agrícola y sus molinos, en su mayoría en manos de inmigrantes extranjeros y la ganadería. Era una época para tener agua potable en las casas, electricidad y alcantarillado. Las calles eran de tierra y algunas de adoquines. La transportación en la ciudad se basaba en automóviles para personas que podían costearlos (hacia 1919 había unos 200 automóviles en la Araucanía), pero en general gran cantidad de carretas y carretones de sangre, como se llamaban. Había en la ciudad abrevaderos de caballos para los que venían del campo. También aparece el hombre que empujaba una carretilla de madera y más tarde, los triciclos. Todos hacían fletes. Era una ciudad pujante, limpia, la perla del Cautín.

A esta ciudad llegó Celia Leyton, viniendo de Concepción donde ya se había formado una sociedad cultural. Celia obtuvo allá sus primeros galardones. El acervo cultural era acá muy precario. Hay que considerar que en 1960 se abrió la primera

Universidad Católica en Temuco. Recuerdo que como había escasez de intelectuales y profesionales, se trasladaron algunos ellos muy conocidos desde la ciudad de Concepción y ellos comenzaron la casa de estudios, funcionando en un edificio de la calle Vicuña Mackenna. Allí estudié yo y llegaron a ser mis colegas y mentores cuando llegué a enseñar como profesora de Castellano más o menos desde los años 1969 a 1975.

Se nombraban en la escena cultural chilena otros pintores de Temuco. Llegué a conocer algunos como el Sr. Sebastián Ellena, Bravo y Andwanter. Otros nombres que se hicieron conocidos desde la capital fueron Israel Roa y Osvaldo Reyes que traía de México la influencia muralista. Leyton debió conocerlos, porque ella, tal como Neruda en su poesía de esta época, fue influenciada por los muralistas mexicanos.

Hacia 1962 Celia Leyton inauguró su Mural en el Edificio de Correos y Telégrafos de Temuco. Este mural y el del Liceo de Niñas que pinta después no fueron propiamente apreciados por la comunidad temuquense. Esa fue la percepción de la artista, quizá porque los temas eran mapuche. El fresco del Correo y Telégrafos era escritura incásica. La “primera carta escrita” entregada en una cuerda con nudos. Fue un mensaje para el Toqui. Ya a Celia no le interesaba la pintura de caballete, sino que la belleza de la frontera la embelesaba. Se convierte en la primera mujer en abordar el tema y en posicionarse en la corriente indigenista de Chile o Latinoamérica. José María Arguedas publicó en 1956 *Los ríos profundos*. Y Jorge Icaza publica *Huasiyungo* en 1927 en Ecuador. En Chile ¿habrá sido uno de los primeros indigenistas el poco conocido Lautaro Yankas?

Ese año yo salía de Humanidades en el Colegio Santa Cruz que estaba al frente del Edificio, así que fui testigo de su construcción. Este es un hermoso mural. No fui invitada a la inauguración, por supuesto. Pero recuerdo haber ido con mi padre a verlo. En 1963 entré a estudiar en las Escuelas Universitarias de la Frontera, el edificio de Avenida Alemania. De ahí en adelante recuerdo bien el inicio de los estudios indigenistas desde el Departamento de Castellano y de Antropología y lingüística que comenzaron a publicarse en esa Casa de Estudios. Para entonces Celia Leyton estaba trabajando su tema.

La actividad artística, pictórica y también literaria de Leyton fue intensa, obviamente, por la cantidad de trabajo que muestra el libro. La Biblioteca Municipal fue clave en el desarrollo intelectual de la ciudad y también el Hotel de la Frontera antiguo que mi padre visitaba mucho los fines de semana; en esos años los días domingos antes del almuerzo, después de la misa infaltable, salí a jugar cacho y tomar vainas con su amigo de siempre, nuestro amigo, Don Guillermo (Mito) Klagges. Reuniones a las cuales, aunque parezca raro, cuando tuve mi “mayoría de edad” me sumaba yo. Bueno, era una vida sencilla y “sana”, muy entretenida. El año 1963 entré a estudiar Pedagogía en Castellano y ahí en el Hotel de la Frontera se hacían exhibiciones de artistas, entre ellos, estaban los cuadros de Celia Leyton para mirar, era un buen panorama.

Difíciles y complejos tiempos nos tocaron. La vida artística y escritural estaba supeditada al dominio masculino, sobre todo para una persona que trataba de crear un lenguaje de apreciación entre dos culturas y dejar un archivo de costumbres y belleza estética. No es famosa la ciudad de Temuco por el cuidado del patrimonio o el orgullo de sus artistas (mucho menos si se era mujer) o por la valoración y recuerdo de sus agentes culturales, sociales, industriales, agrícolas, etc. que conformaron esta región. Pareciera que todo se mantenía en el silencio. No había espacio público para otras culturas, más que la preponderante.

Estos son mis recuerdos. Celia viajó al Norte con sus pinturas, viajó a Europa y se quedó en Santiago. Falleció en la capital el 28 de noviembre de 1975. Ese año me fui a Estados Unidos.

Gracias a Lorena Villegas, Renzo Vaccaro y Alex Mellado por este valioso y maravilloso trabajo. Se lo agradezco. Sacaron del silencio a Celia Leyton quien como otras mujeres, Gabriela Mistral y Laura Rodig, pasaron un día por la Araucanía. Esta es la ruta, puede que tenga miles de kilómetros, pero la mujer que la recorre no va sola. Celia Leyton pasó por aquí también y dejó su impronta. ■

Carámbanos en el porche

JUAN PABLO GOÑI CAPURRO

Carámbanos en el porche. Imposible, aquí no nieva. Deben ser telas de araña. Tampoco, son figuras muy sólidas, muy concisas. ¿Panales? Panales de abejas o avispa. Los insectos debieron andar libando amapolas para diseñar esas celdas compitiéndole a Gaudí. Deberían zumbar si fueran abejas, formar una nieve en derredor de esas cosas que cuelgan. Definitivamente, no son panales. Si fueran bolsas o telas, flamearían, nuestro pueblo es sinónimo de viento. Los templos deberían alzarse en reverencia a Eolo, y no a las distintas variantes de Cristo. Ya está, divago otra vez. Tiendo a rendirme fácil cuando no encuentro respuestas. El atardecer no es la mejor hora para explorar, veo sombras delante de otras sombras; si Klaus no tuviera encendida la luz de la cocina, no distinguiría esas malditas formas colgando del techo trasero. Klaus. En él debo buscar la respuesta. El taimado es capaz de haber cortado maderas con dibujos raros para hacerme estallar el cerebro y forzarme a dejar los controles. No lo conseguiré, aunque tenga carámbanos en una ciudad que no conoce el hielo.

Payaso dice ser. La gente lo ve así, un payaso, un profesional de la risa, un entretenimiento para los niños. Lo contratan para los cumpleaños, lo meten en sus casas, le entregan a sus hijos. La gente es fácil de engañar, sostiene la vida en un decorado montado por los medios y cree transitar la realidad. Caminan sobre proyecciones de lo que les han grabado en el cerebro, mientras sienten en los pies calles, veredas o parques. Meten al cuerpo miles de sustancias que los enferman, convencidos de estar disfrutando deliciosos platos; se envenenan para enriquecer a las corporaciones farmacéuticas. Klaus lo sabe, conoce la naturaleza humana, los ha seducido con las armas del engaño, les ha aplicado los pases mágicos, los tiene en el puño. Pero yo he visto la maldad escondida bajo el maquillaje blanco. Y he visto más, he visto las tumbas que tiene cavadas en el patio.

Cuatro rectángulos, de dos metros por cuatro, más o menos. La profundidad no pude medirla

con precisión, pero son pozos hondos. Los ha cubierto con flores, seguro montadas sobre esos panes que colocan en los estadios de fútbol. Los vecinos lo felicitan por el gusto; un rosal, magnolias, las otras dos especies no las conozco. Crédulos, no lo verán venir; alzaré los macizos, meteré los cadáveres, y continuarán dándole palmadas en la espalda, congratulándolo por la decoración del jardín cuando los invite a sus barbacoas. Klaus no hace asados, como nosotros, él hace barbacoas. ¿Por qué no las hizo el fin de semana que cavó las tumbas? Cuatro personas dejarán de vivir, cuatro cuerpos no serán encontrados, el desconcierto aturdirá la ciudad hasta que sus dueños encuentren una explicación convincente para calmar los cerebros desajustados. Entonces volverán las fiestas, retornarán los cumpleaños, y Klaus se pondrá otra vez la nariz roja.

Ahora que lo pienso, esas cosas raras pueden ser un decorado, tal vez está preparando una fiesta. Con el asunto de las actuaciones, seguro tiene un mapa completo de la ciudad, hasta debe conocer los horarios de la gente. Esas barbacoas no son para agradecer las contrataciones, son para sonsacar más información. Me da risa, los habitantes de esta ciudad tienen los sentidos deformados, es tan ridícula la excusa que nadie, en su sano juicio, podría tomarla en serio. Han comprado el combo completo; artista dedicado, buen ciudadano, hombre generoso y agradecido. Mi vida hubiera sido más sencilla de haber descubierto antes los andamios que sostienen el montaje de este mundo falso. No me las voy a dar de genio, yo fui uno de ellos, yo integré la masa de los engañados, yo confié en que lo que aparecía ante mis ojos, de verdad aparecía ante mis ojos. Creo que recién cuando empezó a disminuirme la vista, empecé a ver mejor; sí, cuando dejé de hacerle caso al oculista, empeñado en regresarme a las visiones compartidas por mis congéneres. El oftalmólogo, otro cómplice de la industria médica.

El maldito viento se ha puesto frío, no tiene sentido continuar estudiando el dibujo del porche. Es hora de regresar a casa, más de una hora de caminata le parecerá mucho. Yo también miento, claro, porque yo sí conozco la diferencia entre la realidad y la fantasía. Simulo manejarme con los artificios para dejarlo contento. Allí está, con esa falsa cara de preocupado. Volverá a llamarme papá, me dirá que debo salir más temprano. Le diré a todo que sí. ¿Payaso? Ni siquiera sabe quitarse bien el maquillaje, me deja embadurnado cada vez que me da un beso. ■

Canario enjaulado

JUAN PABLO GOÑI CAPURRO*

El primer sorbo de café caliente viene acompañado con el primer suspiro del día. Un suspiro profundo que acaricia al pequeño animal que cobija en la caja torácica: un canario enjaulado que solo quiere salir a estirar las alas. Cada caricia es una pequeña promesa, se dijo, esto tiene que terminar. Y aunque procura pensar eso, Juliana sabe que, en lo más hondo de su ser, en ese lugar donde los pensamientos pierden la forma y los contornos se desdibujan en volutas de humo, desea que la cuarentena se mantenga. Se siente egoísta por sentir lo que siente, y se siente cobarde por no atreverse a expresarlo en voz alta, aun si no hay quien le escuche las confesiones.

Pero no había sido así desde un inicio. Las primeras semanas Juliana procuró levantarse temprano, alistarse tal cual lo haría un día laboral cualquiera y enfrentarse al mundo desde su computador. Asistió a tiempo a las videoconferencias y contestó con premura obsesiva todos los correos que llegaron a su bandeja de entrada. Por las noches buscó recetas complicadas que preparaba con entusiasmo de novata y dejaba refrigerar el resultado hasta el día siguiente. Se inscribió a varios cursos en línea e hizo horarios imposibles en los que solo dormía cinco horas al día. Su casa se volvió su fortaleza y su computador, la ventana desde donde apreciaba el mundo.

O así fue hasta que llegó la llamada de Renato Tenorio. —Es temporal, mientras el panorama se va aclarando —dijo Renato y cortó sin añadir más.

Media hora después aparecieron en su bandeja de entrada las temidas vacaciones adelantadas.

Renato, su jefe inmediato, la había llamado por privado la mañana del último viernes antes del fin de mes. La llamada inevitable, aquella que tanto Juliana estaba temiendo por anticipar su llegada y con la que venía soñando cada mañana de ese mes de abril. Apenas había terminado la videoconferencia, tenía sus tareas del día anotadas en la agenda cuando sucedió. Renato la saludó más cordial de lo habitual, como siempre suele hacer cuando trae malas noticias. Empezó por preguntarle sobre su estado de ánimo, buscó distraerla con otras nimiedades que no venían a

*Juan Pablo Goñi Capurro

(Lima, 1993). Estudió Administración en la Universidad San Ignacio de Loyola (USIL). Su cuento "Un amoroso encuentro sorprendente" obtuvo una mención honrosa en el Primer Concurso de Cuentos USIL (Lima, 2017). Su cuento "Sueños extraviados" forma parte de la antología "Sueños de verano" publicada por Libros y Literatura (España, 2018).

cuento hasta que finalmente la papa debió quemar mucho entre sus manos y soltó su sentencia: vacaciones anticipadas, para ella y otros tantos en su área.

Juliana dejó escapar el aire que había sostenido durante toda la llamada. Se dijo que podía hacerlo; que esto no era un problema, sino una oportunidad. Tanto tiempo quejándose de vivir al límite del estrés, con las tareas acumulándose una tras otra y sin espacio para nada ni nadie. Pensó que aquella era su oportunidad.

Aquella fue la primera vez que notó al pequeño canario. Hasta ese momento Juliana supuso que se había acostumbrado a cargar con aquel peso ligero que la acompañaba a donde sea que vaya desde tiempos inmemorables. Como un huésped silencioso y prudente, más que un parásito absorbente. Y de repente, tras las primeras malas noticias, parecía que aquel canario despertara de un largo sueño.

Juliana notó que no podía usar el computador por más de dos horas seguidas, que las noticias la abrumaban y que el aire empezaba a faltarle. Abandonó los cursos en línea y dejó sin contestar correos y mensajes. Su alimentación se volvió básica y monótona. Día tras día, el pequeño animal se fue haciendo más y más grande. Juliana lo sentía hinchar las plumas y revolotear desesperado entre sus costillas. Hubo un momento en que pensó que sería incapaz de contenerlo, que llegaría el día en que se abriera paso sin dejar rastro de ella. Pensó que moriría. Fue así como llegó hasta el alféizar de la ventana, presa de su angustia y con la muerte acechando en la oscuridad que se gestaba tras sus ojos. Y entonces fue que escuchó los aplausos. Primero tímidos, como el primer trino de un polluelo que ha aprendido a abrir el pico para algo más que comer; después, efusivos, incontrolables tonos de una misma melodía. El canto de la humanidad.

Juliana inspiró hondo y el ave fue haciéndose más pequeña. Para calmarlo aprendió a llenarlo de mimos en forma de suspiros: pequeños soplos de vida que acariciaban sus plumas y que mantenían al animalillo entretenido y controlado.

Con la ampliación de la cuarentena, llegó el otoño. El frío empezaba a deslizarse por los resquicios de las ventanas, llenando cada rincón de la enorme casa san borjina. Cuando Juliana no se encontraba pegada a la ventana, pasaba las horas deambulando de habitación en habitación, siempre con una taza en mano y el teléfono en la otra. Por las mañanas tomaba avena con trozos de manzana espolvoreados en canela y azúcar rubia, y por las tardes, cuando el sol se había esfumado del todo y solo quedaban las sombras, rellenaba esa misma taza con whisky, cola de limón y hielo en forma de flores. Pasaba horas tumbada sobre el sofá relejendo viejas novelas de su adolescencia, preguntándose de vez en vez cuándo esa chiquilla romántica había cesado de soñar con novios inventados. Entonces las luces del resto de su vecindario se encendían y Juliana volvía a los confines de su habitación, para tomar sorbos de alcohol y brindar por la salud de ellos. Y solo entonces caía en cuenta que ya no se sentía sola. ■

Infancias que no prescriben

SERGIO GUSTAVO SIMIONATO*

“¡Ahí está! ¡Ahí está!”, miraban al cielo mis parientes, parados algunos metros delante de mí, señalando enfáticamente un punto ciego (tapado por la casa o por algún árbol) donde aún yo no podía ver. Con la ansiedad y excitación de cualquier niño, corría detrás de ellos para poder alcanzar su ubicación, y así observar lo que hubiera por observar, pero para entonces ya se habían desplazado otros diez metros rodeando la casa y desde allí me volvían a gritar el “¡Ahí está! ¡Ahí está!” esperanzador. Cada vez que yo llegaba al punto de observación, tanto mi familia como el corpulento hombre barbudo de rojo (demasiado abrigado para el verano sudamericano que allí imperaba) y su carro repleto de juguetes propulsado por animales nórdicos, se movían lo suficiente para quedar fuera de mi alcance ocular. Por entonces, y a pesar de mi corta edad, ya me parecía demasiado extraño el comportamiento esquivo de la persona más importante de las navidades, muy por encima de mis padres, hermanos, tíos, primos y amigos.

Tenía cuatro años y era bastante fácil de engañar, especialmente con temas que me apasionaban y me quitaban el sueño. Me llamaba mucho la atención la premura con la que Papá Noel escapaba de uno de sus principales fans, evadiendo el abrazo y el agradecimiento que podría haber recibido de haberme dado la oportunidad. Las explicaciones de los adultos eran concisas y concretas, demasiado claras para generar debate o repreguntas. “Imaginate el tiempo que tardaría si se quedara un rato en cada casa abrazando a los nenes. ¿Te gustaría que te trajera los regalos mañana o pasado mañana porque se demoró con otros chicos?”, me decía mi madre con paciencia y cierta lógica. Aun así me parecía injusto, pero prefería agachar la cabeza y resignarme. Enseguida me olvidaba porque iba al árbol a buscar la sorpresa.

Dentro de los límites de mi mente púber, yo intuía que había algo más detrás de toda la patraña de Noel, los regalos y los turroneos con frutas abrillantadas. Demasiados cabos sueltos, demasiadas tramas oscuras, demasiadas sospechas, demasiados cuchicheos y sonrisas cómplices. Era todo ostentoso, lla-

*Sergio Gustavo Simionato.

(Buenos Aires, Argentina, 1975) es multifacético: ha sido futbolista profesional, comentarista deportivo en radio, director técnico infantil, nadador federado y contador público. Del 2007 al 2011 fue director y escritor de la revista literario/deportiva VX+ (Vamos Por Más). Integró más de 40 antologías y escribió el libro “Amistad, Fútbol y Compromiso” (2005). Obtuvo 89 distinciones en concursos.

mativo, fastuoso. Pinos inmensos decorados con ridículos adornos, luces encendiéndose y apagándose con ensañamiento, disciplinadas, embobándome; pesebres varios, villancicos hechiceros con sus melodías subliminales, gente amontonada en hogares, atiborrados de comidas calóricas y alcohol, hablando con voces estentóreas; cosas llenas de pólvora estallando con potencia, volando hacia el cielo, emitiendo luces y chispas de colores.

Si en medio de semejante combinación de distracciones y exhibiciones algún niño aún era capaz de descubrir una treta, un embuste por parte de los mayores, no merecía llamarse niño.

Fue en la época que tomé conciencia que los regalos recibidos se asemejaban demasiado a los vendidos en jugueterías y negocios del barrio, que los envoltorios se solían conseguir en papelerías comerciales o regalerías cercanas, que días antes de la festividad comenzaban a consultarme insistentemente qué quería pedir para Navidad. Estaba convencido que mis padres sabían más que lo que me decían respecto a las festividades navideñas. Tal vez no perpetradores, pero como mínimo eran cómplices de Don Noel. Seguramente por esto se indignaron bastante cuando les dije que “Ustedes no se metan, no es asunto suyo. El tema de los regalos lo arregla Papá Noel conmigo”.

Me extrañaba poderosamente ese cruce de miradas turbias entre ellos cuando los descubría cuchicheando en los rincones, días previos al evento, y la manera en que interrumpían sus coloquios sigilosos ni bien aparecía yo por algún recoveco. Siempre me describían a Papá Noel como un tipo simpático, altruista y con tendencia a la generosidad desmedida, por lo que, ese temor irracional a que me lo cruzara cerca del árbol la medianoche del 24 de diciembre no me terminaba de cuajar. “Vení”, me decían diez minutos antes que finalizara Nochebuena, “vení al patio a ver si lo vemos llegar...pero no se te ocurra ir al living”. “No pasa nada, má. Si es buen tipo como dicen, no me va a secuestrar ni nada parecido”, respondía yo con mi inocencia a cuestas. “Venís al patio y punto final”, cerraban el tema democráticamente. Visto desde mi lado, el contrato entre ellos parecía una inescrupulosa traición familiar. Aunque para entonces desconocía el significado de “inescrupuloso” y apenas comprendía el concepto de “traición”.

Ese mundo de sospechas se evaporaba al sonar las campanas de la medianoche y todos los maravillosos ritos y ceremonias que iban desde caminar hacia el árbol hasta la apertura total de los regalos, enterraban los últimos deseos de frustrar la celebración. Durante algunos años busqué obtener más información que me permitiera develar el misterio, pero todas las pistas me conducían a callejones sin salida. Mi hermano mayor, incluso, me hacía preguntas enigmáticas y amenazaba con develarme lo que hasta entonces no podía por mis propios medios. Rechacé y me negué a cualquier tipo de ayuda, empeñado en descubrir el acertijo únicamente a través de propias deducciones.

Obviamente, mientras llevaba adelante mis investigaciones me permitía disfrutar de las festividades y esperaba con ansiedad la llegada de la medianoche que me permitiera abrir los regalos con rebosante alegría. Una cosa no quitaba la otra y ser niño estaba, está y estará, por encima de cualquier cruzada intrincada. Igualmente, hay que reconocerlo, entre una nochebuena y la siguiente, me dedicaba a elaborar mis tesis y estrategias con seriedad inaudita.

Años después, deduje que un hombre que se mueve misteriosamente por las noches, huyendo de la mirada acaramelada de los niños, en medios de locomoción no homologados y rutas de vuelo indebidas, está escapando de la policía o el FBI. Convengamos que, a pesar de estar engeguado por el amor incondicional, era claro que algunas cosas no estaban en regla. Quizá juguetes de contrabando, quizá el seguro del trineo

vencido; tal vez nunca lo sepa. Lo cierto es que el descomunal y desproporcionado duende rojo contaba con la complicidad de varios de los adultos que se habían encargado de mi crianza.

Eran épocas en las que mis cartas dirigidas a Papá Noel producían cierto rechazo y sonrisas burlonas. Mis padres intentaban persuadirme para que abandonara dichas prácticas añejadas, explicándome que debía dejar de molestar al hombre generoso con pedidos que eran jurisdicción de criaturas e infantes. Aquellos reclamos me traían sin cuidado y no claudiqué jamás en mi derecho a ser niño, año tras año.

Inventaron historias inverosímiles y mentiras infames para distraerme de la averiguación, desde la teoría de una secta satánica secuestradora de niños camuflada con personajes nobles y bonachones, hasta afirmar impunemente que Papa Noel eran, en realidad, los padres comprándonos los regalos que deseábamos diariamente. No dando el brazo a torcer, les dejé en claro que no estaba dispuesto a tragarme cualquier patraña que me intentaran vender. En este punto yo ya estudiaba en la universidad y había perdido la inocencia infantil que me volvía vulnerable a los engaños.

Mis demandas habían pasado secuencialmente desde triciclos, pelotas de fútbol y pistas de scalextric, a minicomponentes musicales, licoreras y motos de alta cilindrada. Los que prematuramente se habían reído de mí por mi desconocimiento navideño, luego me envidiaban en silencio al verme abrir semejantes regalos de lujo.

Para entonces contaba con cierta información clave de la que uno adolece cuando niño. Supe que el corpulento barbudo era dueño de una fábrica en el polo norte, obviamente para evitar inspecciones o auditorías, al tratarse de un paraíso fiscal. Posiblemente también lo hacía para evadir impuestos y evitar presentar documentación homologada. Me resultaba sospechoso el tema de tener una enorme cantidad de elfos trabajando de manera encubierta, con horarios extendidos y sin registros legítimos de contratación.

Creo que la magia de tal festividad, el aire extraordinario que se respiraba en aquellas jornadas hacían que bajara la guardia y eso ocasionó demoras en mi investigación, de allí que, al cumplir los treinta años, aun no hubiera podido resolver el enigma.

Por suerte para mí, hay novedades en el horizonte y he de esperar que la situación cambie en breve. Mi hijo de cinco años comienza a sospechar de todo el asunto haciéndome preguntas que no puedo responder, planteándome encrucijadas de las que no lo puedo sacar. Para obtener provecho de esta circunstancia planeo aliarme con él, ya que es bastante más avisado que nosotros y podría llegar a la respuesta antes que yo. Dicho sea de paso, aclaro que desde que nos conocimos mi esposa se muestra misteriosa en la víspera del evento, evadiendo mis preguntas y esquivando mis planteamientos. Aquella conducta extraña se ha agudizado con el nacimiento del retoño. Cabe aclarar, que en la previa de las fiestas tampoco cuento con la complicidad del gurrumin que, corrompido por el embelesamiento de regalos y polvo de duendes, olvida la indagación en pos de una niñez feliz. Por el momento la ignorancia es nuestra aliada y a la vez nuestra condena. Sé bien que nos estamos acercando al meollo del asunto; sería una lástima a esta altura quedarnos con la incertidumbre.

La humanidad espera con ansias semejante descubrimiento. ■



DETALLE DE LA OBRA

Otras voces del paro

CAROLINA AUXILIADORA ZAMBRANO ROSADO

Otras voces del paro

FICHA TÉCNICA



AUTOR: CAROLINA AUXILIADORA ZAMBRANO ROSADO

TÉCNICA: FOTOGRAFÍA IMPRESA EN PAPEL INTERVENIDA CON CHAMBIRA, FIBRA NATURAL QUE LAS MUJERES AMAZÓNICAS DE LA NACIONALIDAD WAORANI RECOLECTAN DE LA SELVA PARA HACER SUS TEJIDOS.

PAÍS: ECUADOR

AÑO: 2022

Fotógrafa documental, educadora y artista visual, es miembro del colectivo Fluxus Foto y cofundadora de “Mujeres Mirando”, un proyecto de mujeres interculturales que reúne arte y comunidad en la selva amazónica de Ecuador. Sus intereses y temas rodean la interculturalidad, identidad y ecología. Ha publicado con la editorial con Xulon Press (EEUU), fue ganadora del segundo lugar de “Sony World Photography Awards” en 2014 y ganadora de la Beca TOA GK “Todos los ojos por la amazonía” en 2021, su trabajo ha sido publicado en GK, La periódica, ETI, Open Democracy, Presenza Italia, El Salto Diario en Madrid, Angular Argentina.

Correo electrónico:

carolinazambrano_90@hotmail.es

Poesía



**Sigue el camino sin impedimentos
El verdadero eclipse
Si tuviera una ventana
Vestido vacío**

EUGENIA TOLEDO RENNER

Urco

CARLA LLAMUNAO VEGA

Un sol hinchado en las pupilas

MIGUEL ÁNGEL CAMPOS FAÚNDEZ

A veces las mujeres lloran

MARÍA NELA ACUÑA MONGE

Poema Irreal (tributo a Jacinto)

RICARDO HERNÁNDEZ VÁZQUEZ

Mayor Tom

SERGIO H. GARCÍA

Sigue el camino sin impedimentos

EUGENIA TOLEDO RENNER*

Cuando en invierno el blanco marfil aparece
Cuando el otoño / la niebla suave velo
Cubre los rincones / gasa azul / verde matiz
Cuando en estos tiempos / el volcán arde / naranjo y humeante
Y en el verano los cerezos se ponen sus vestidos a lunares
Las bandurrias no paran de cruzar el cielo
Los conejos saltan de guarida en guarida
Un pájaro carpintero se entretiene todo el día en un hualle
Cuando un ángel de unos 40 centímetros
cuelga de una rama
mecido delicadamente por el árbol
oteando lo que está lejos
abriendo sus alas inmensas
¿Es una visión esta criatura tan pequeña?
Ni se inmuta, no le importa que lo vea, me acerco:
le pregunto *¿adónde vas? ¿qué buscas?*
Contesta *Voy al horizonte / hacia los campos*
De pronto, vuela todo entero en el viento
tomó un atajo / pasó por mi lado / acarició mi mejilla
Si fue sueño o desvarío o mi aliento
aun miro el árbol / Él jamás ha vuelto. ■

El verdadero eclipse

Te pregunté sin pensar.
La pregunta fue absurda.
Te pregunté sobre la noche de diciembre
en que moró el sol y tapó la luna.
¿Nos vendaron los ojos o
nos encerraron en cuarentena?
La noche fue otro día,
Día o una noche, no recuerdo.
La gata observó asustada
por la ventana el fenómeno.
Mientras, aumentaban los muertos
en Brasil, en Irán y Ecuador primero,
recuerdo los ataúdes de cartón, en hilera.
Los hoyos eran sembrados con cuerpos,
uno tras otro los enterradores cavaban,
apenas veían dentro de sus escafandras,
a pala y carretilla uno tras otra semilla.
Fue como el Apocalipsis,
los gusanos bailaron un vals sobre la tierra.
¿Nos vendaron nuestros ojos
nos sacaron uno
o quedamos ciegos de repente?
Encerrados, en silencio, sin respuestas,
esperando un año, dos o más,
escuchando el eco de la huerfanía. ■

Si tuviera una ventana

Para pasar al otro lado. Para asaltar el día. Buscar la noche.

Para mirar rápido, pura curiosidad.

Para ver qué clima podría hacer más allá de las nubes.

Para ver si hay alguien arriba en el ático.

Para ver qué se ha guardado arriba.

Para saber por qué las rosas no florecen este año.

Para guardar esos momentos.

Para devolverlos a su lugar.

Para que nadie se los lleve.

Para ver qué pasó con las luces que se han apagado.

Para ver qué más hay allá de la mente,
serán cosas de importancia o irrelevantes
o en realidad no hay nada.

Un cajón de lanas tal vez
y un tejido que una mujer teje y desteje
de horizonte a horizonte.

Lo numinoso. ■

Vestido vacío

Ese vestido que llevas.
¿Rosa Rocío te llamas?
¡qué belleza eres pura poesía en el aire!
¿Gotas o perlas te salpican?
tanto repujado y ondas / vuelos cuentas
blanca rosa rosa blanca / haz luminoso
brillan tus estalactitas de vidrio
arpa de lluvia / música de arpa
agua rosarina / sal solmarina
cantera / estatua eres
pétalos de paño finísimo
untados en aceite esencial
bucles del corazón / palabras albas
ecos / vapores que salieron de un sueño

¿De qué te preocupas mujer?
¿De qué si eres un vestido vacío con un nombre?
Ropa que llevabas ese día funesto ¿recuerdas?
y hoy la exhiben en la ONU? * ■

** La ropa que llevas puesta no es una invitación a un ataque ni una forma de consentimiento a algo no deseado. La exposición en la sede de la ONU "¿Qué llevabas puesto?" muestra la ropa que las víctimas vestían en el momento de sufrir un ataque sexual y pretende confrontar la culpabilización a las que se les somete. Julio, 202*

*Eugenia Toledo Renner.

Temuco, Chile, 1945. Profesora de Castellano por la Universidad Católica, Temuco. Master y un Doctorado en Literatura de la Universidad de Washington, Estados Unidos. Posee una amplia variedad de libros de poesía publicados, varios estudios de literatura en forma de libros y artículos críticos.

Urco

Soy la mensajera de la muerte
por orden de los brujos
llegué a tu vida dando picotazos
a tus ventanas.

Todos sabían en la aldea
que mis ojos, encolerizados
son un mal augurio

En cambio tú,
sin hacer caso a la advertencia,
tú te alegraste
dijiste
veo la vida en tu mirada - roja

Me dejaste semillas para retenerme
día y noche
acudí a tu llamado,
te insistí que el amor se me fue,
negado,
que no se puede amar a la muerte-

Iluso me decías
-el que ama la vida, ama la muerte-

Mis plumas fueron cambiando
las negras se pusieron blancas,
pero los brujos no perdonan,
ofreciste tu suerte
-no fue suficiente-
de cuerpo entero, te convertiste en imbunche. ■

*Carla Llamunao Vega

Poeta y académica mapuche. Es profesora de Castellano y Comunicación. Magíster en Literatura Hispanoamericana de la Universidad Austral de Chile. Se encuentra cursando el Programa de Doctorado en la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente se desempeña como académica en el dpto de Lengua, literatura y comunicación de la UFRO. El 2023 ganó el premio de publicación de la Colección de Poesía Yosuke Kuramochi UCT con su primer libro Avistamiento de aves y otros vuelos

Un sol hinchado en las pupilas

He salido a recoger los primeros rayos del sol
En un pueblo donde las personas aparentan mirar de frente
Pero son sus espaldas las que dan la cara
Con las manos en los bolsillos, haciendo sonar monedas.

He salido a recoger los primeros rayos del sol
Donde las familias se desmenuzan con la palabra
Y hacen sangrar sus oídos y corazones.
Y el hijo que sentado en la acequia medita, no parece darse cuenta.

He salido a buscar el rocío
Donde el pueblo arde la miseria de su cosecha
Donde vuelve el dinero a ser Dios
Y la amistad una pelusa en el bolsillo.

He salido a recorrer descalzo la pradera
Que antes vio la siembra evaporarse en abril
Y con ella su sabiduría
Y su psique unida al Cosmos.

He caminado junto al lago pisando hebras y piedrecillas rojas
Para dejar atrás el volcán que corona los caseríos,
La geografía de la aldea corrompida
Y la mano hecha un puño de tierra.

He mirado hacia dentro cuando la hondura era inevitable,
Y el tiempo en el vacío del hogar me interpeló,
Entonces, los días no cesaron de abandonar sus mañanas
Como una flor extraña que desprende sus raíces. ■

*Miguel Ángel Campos Faúndez

Nací en Santiago en el año 1979, en la población La Victoria. Aunque soy santiaguino jamás me incorporé mentalmente a la ciudad, siempre he preferido la aldea y los pueblos. Fui de colegio en colegio sin lograr adaptarme nunca. Viajé por el sur de Chile, pero eché raíces en Chiloé (Quellón) por algunos años. Tuve diferentes trabajos. Escribo desde joven y he ganado algunos concursos. Dejé la ciudad para venirme a los bosques del sur.

A veces las mujeres lloran

Lloran por el peso del miedo
lloran por los hijos perdidos
lloran por el peso del río
a veces las mujeres lloran
por qué no encuentran el hilo del amor
que se hizo esquivo.
mejor así, llora sola mujer.
Llora cuando se evapora su sangre
maloliente de su sexo
llora por no ser fecundo
el rumbo del aliento vuela
desencantada de ternura .
Llora por la vida que no ardió en sus venas
llora por el desalmado de mentiras
de su boca mustia.
Gastaba su tiempo, arriba del metro,
marchando apurado a otra guarida
mintiendo alocado, figuras traviesas.
lloraba de espanto, enjugaba su miedo
temblaban sus piernas, salto de sus ojos
cascadas de perlas y así la encontraron
sonriente en la hierba. ■

1. Poema Irreal (tributo a Jacinto)

En la ciudad de las multitudes y barrancos guturales:
de ángeles de barro y aviones de papel
el festejo de pasiones es grisáceo con opción de media luna;
cual extracto del zumbido de una doble moral erguida
de un anhelo de un norte con rumbo sur
a la estampida de fantasmas domésticos
- Con sus latidos mecánicos,
y resonancias electrostáticas de su epidermis;
de absurdo paso en la mujer andante
en el metro por metro, y en la ausencia de silencio.
Es aquí donde se esparcen con smog y voces chillantes
Mis recuerdos de la mujer sinfónica
La mujer colibrí, ella que es origen y es paso
La que en su boca lleva mares de vida pasada
y dialogan danzantes marañas de altibajos,
en el ancho de una vaga subjetividad anclada
en algo que asciende y se presenta: un irreal festín del engranaje humano.

Irreal tu pelo, tu conciencia, tu concreto mirar Matilde
por millones y diminutos detalles con polen y guirnalda;
en donde el sueño son dientes que caen de súbito
en desfiladeros de alteridad y ego,
ante la falta de ti mismo en el espejo desdoblado.

Yo te digo aquí:
irreal es tu estancia en la ciudad
de fotografías subordinadas al aliento de volcanes
en el cálido ambiente del instinto ombligo
donde vuelves canto y vuelves esperanza los bastiones antiguos
y entre todos ante todo se arrodillan y murmuran:
la masacre de todas las paces,
cuando un niño vuelve del espacio
sujetado de tus prejuicios en su globo aerostático

E irreal es tú cámara y las filminas
Y saber abandonarnos a las marionetas
de la acostumbrada sucesión de los encantos
que ya no están más en el sueño de la gaviota
ni en el rostro tuyo de túnel
que se arroja de nuevo al norte, colibrí en vuelo
que migra de amor en amor
por la fragilidad de sombras contraídas

Yo te digo aquí:
real eres en el canto del ganso.

En los pasos que retumban en mi recuerdo
- un sonido en acuarela del momento antepasado.

Real del viento tú
real del sol, real del fruto
de la máscara empañada en develarte
cuando ella sale envuelta de luna
y tu duermes esclavo de sus senos
con tu rostro de Jacinto destrozado.

Un nuevo Lot que acude a la muerte temprana.
Al despertar de boca en boca
con el pecado entre sus manos.
Y la caricia corrupta y moribunda
dando vuelta entre sus labios;
se avienta sin paracaídas
por la lejanía de su llanto.

Entonces vuelve, retoma su paso y comprende: ■

Mayor Tom

Nine

Lo ha logrado *Mayor Tom*
Venció la tierra
Tomó sus pies y los despegó de esta
tierra famélica de carne
Voló hacia el sol
dejando caer nubes de sus alas
y no se encontró con el consuelo del mar

¡Lo logró!
Venció a *Ikaró*

Es un héroe

Eight

Can you hear me, Major Tom?
No sufra es un héroe
Venció la Tierra
Nos dejó atrás
Pero ¿qué queda de su nombre
sin el abrigo del suelo
con el arriba difuso?

Condenado a peceras personales
nave de un solo pasajero
se aleja más y más de este océano

Seven

La soledad *Mayor Tom*
es la desgracia de los cobardes
usted no tiene que sufrir por ella
Ahora su nombre es otro y figura en las galeras
de nombres que no son de nadie

Six

Nadie *Mayor* Nadie sigue ahí
No sufra
Las pelotas expulsadas de campo
no se preocupan de los *Homes & Strikes*

Conteste *Mayor Tom* conteste

Lo hemos perdido

Five

Su esposa llora

Lo sabe

Dice que lo ama

pero lo odia por dejarla sola

con la pena del suelo sin su recuerdo

y árboles floreciendo en su sangre

Fourth

A veces pienso que le fue más fácil el abandono

que el aire a nuestro lado fue más sofocante que su pecera

A veces lo imagino en otro mundo

con apellidos y nombre ajenos a su placa de honor

con los genes replicados en seres merecedores del gesto de su beso

La realidad *Mayor Tom* es más cruel que la imaginación

Yo también lo odio

Three

—Las cosas van peor en la tierra

Terminaron los recursos

¡Respondan *Ground Control* Respondan!

Ni siquiera sé si siguen vivos

¡Respondan!

I'm floating

the stars look very different today

Two

La gente sufre *Mayor Tom*

Esta paz les arranca la tela de los sueños

y el hambre expatría a los padres de sus hijos

Nadie sigue ahí

One

A veces quisiera tener su lugar
ser una ráfaga de aire enfrascada
Aislada de los días
y de esta hambrienta soledad

Sufren en casa
Dicen que me aman
pero me odian por dejarlas solas

No sé volver
He perdido los pasos de mi piel

Liftoff

Quiero Llorar
Convertí mi cuerpo en pecera
y no sé cómo salir de mí ■

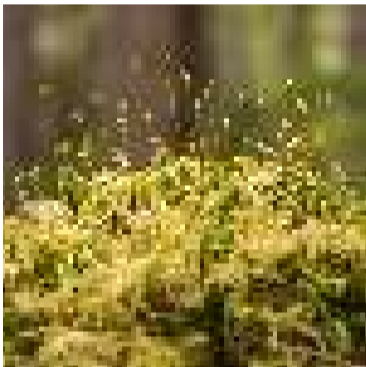
***Sergio H. García.**

(Nayarit, México, 1995) Dirige la revista «Poetómanos» y es miembro de la banda de rock "Huéspedes". Becario del programa Los Signos en rotación, Festival Interfaz ISSSTE-Cultura Guanajuato 2018, y Segundo lugar en el concurso «Páramo de Sueños». Editor en «Ediciones del Olvido» y ha participado en múltiples talleres y lecturas en festivales culturales dentro y fuera del estado.



Obra sin título

FICHA TÉCNICA



AUTOR: **MALENA MOSQUERA**
TÉCNICA: **FOTOGRAFÍA DIGITAL**
PAÍS: **ARGENTINA**

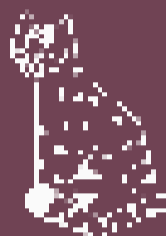
Fotógrafa por herencia de mi papá, desde el año 1993 cuando me regaló mi primera cámara de fotos, de esas compactas rectangulares, a mi edad de 4 años. Teniendo el laboratorio de revelado blanco y negro en casa, me crié viendo fotografías de naturaleza, comerciales, eventos sociales hasta de carreras de motos, lo cual me ayudó a “entrenar el ojo”.

Soy Licenciada en Comercialización y actualmente curso la Diplomatura en Writing and Publishing en el Okanagan College de BC, Canadá, donde hace más de un año y medio vivo con mi esposo Fede y mi gata Thelma.

Más que expresión artística, la fotografía es mi oficio. Es intrínseca a mí.

Correo electrónico:
mosqueramalena@gmail.com

Artículos



**Lamento: Hipótesis de Lectura Sobre
"Nota Al Pie" De Rodolfo Walsh**

ERIKA BAUM

**Las primeras representaciones del sujeto "travesti" en la literatura
chilena: desde un destello hasta el protagonismo en las novelas
Juana Lucero de Augusto D`Halmar, El roto de Joaquín Edwards Bello
y El lugar sin límites de José Donoso**

MARIELA RAMÍREZ PEÑA

**Animalidad y reconfiguración de mundo
en los silencios de tres cuentos chilenos**

MATÍAS PAREDES ZÚÑIGA

**La narración del pasado: sus olvidos y sus silencios.
Una lectura de Hermanas de sangre de Cristina Fernández Cubas**

VILMA NAVARRO-DANIELS
MARIA SERENELLA PREVITO

Lamento: Hipótesis de lectura sobre “Nota al Pie” de Rodolfo Walsh

ERICA BAUM¹

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Resumen: El artículo propone una lectura del cuento de Rodolfo Walsh “Nota al Pie”, bajo una perspectiva marxista, atendiendo a los términos “editorial obrera” y “explotación laboral” que se proyectan en el relato a partir del código “lamento” que opera como un engranaje que conecta dos textos vinculados entre sí mediante una operación de montaje vanguardista que incluye lo literario y lo estético.

Palabras clave: lamento, suicidio, vanguardia, Walsh.

Lament: Reading Hypothesis on “Nota al Pie” by Rodolfo Walsh

Abstract: The article offers a reading in a Marxist key about Rodolfo Walsh’s short story “Nota al Pie”, attending to the relations between worker editorial and labour exploitation that is aesthetically and visually transferred into the story with the code “lament” that operates as a gear that connects two linked texts through an avant-garde assembly operation that includes the literary and the aesthetic.

Key words: lament, suicide, avant-garde, Walsh.

¹ **Erica Baum.** Abogada y Magíster en Derechos Humanos. Alumna de la Licenciatura en Inglés con Orientación Literaria. Correo: ericabaumcorte@gmail.com



Fecha de recepción: 14 de diciembre, 2022.

Fecha de aceptación: 26 de abril, 2023.

1. INTRODUCCIÓN

En 1846 Karl Marx escribió *Von Selbstmord*², una interesante reseña acerca de algunos casos de suicidios de mujeres, informados literariamente por el veterano militar francés Jacques Peuchet³, archivista de la Prefectura de la Policía de París entre 1814 y 1827, para abordar y denunciar la cuestión de la explotación sexual de las mujeres como parte de un fenómeno social más amplio: la prostitución de la clase trabajadora.

Observó que Peuchet, siguiendo la tradición de Jean Jacques Rousseau, había concebido a la sociedad como “un desierto, poblado por fieras salvajes” (Marx *Acerca del suicidio* 71). Asimismo, notó que Peuchet había identificado en su informe varios factores que conducían al suicidio en la clase trabajadora, entre ellos la hambruna, el desempleo industrial, el frío riguroso, la tuberculosis, la bancarrota y la prostitución, pero también había señalado otros que atravesaban transversalmente a todas las clases sociales como el sufrimiento intrafamiliar, el desprecio en la amistad, el disgusto de llevar una vida monótona, la eliminación de la competencia y la ambición pusilánime o amilanada.

De acuerdo con Peuchet, Marx aseveró que el suicidio no es un acto de cobardía, como suele postularse, sino un acto de protesta, “... uno de entre mil y un síntomas de la lucha social general, la que podemos percibir en frescos datos históricos, la lucha, de la que tantos combatientes se retiran. O porque están cansados de engrosar las filas de las víctimas, o porque se rebelan contra la idea de ocupar un sitio de honor entre los verdugos” (*Acerca del suicidio* 72).

Ya en 1841, siguiendo la tradición aristotélica sobre la *ataraxia*, en su tesis doctoral, Marx sostuvo que el ejercicio de la libertad del ser humano se basa en la capacidad de declinar: “Por un lado, Epicuro debe aceptar la declinación de los átomos para explicar la repulsión y, por otro, para explicar la libertad” (Marx *Diferencia* 68-69). Para él, declinar lo repulsivo y retirarse del campo de batalla constituye un acto de ejercicio de la autonomía personal. La tesis marxista del suicidio como acto de protesta social, fundada en la idea de lucha contra las distintas variantes del capitalismo opresor que anula al ser humano, se encuentra claramente reflejada en la estética literaria de Rodolfo Walsh.

Curiosamente, Eleanor, hija de Karl Marx, quien tradujo -entre muchas obras literarias conocidas- *Madame Bovary*, se suicidó con cianuro en 1898, a la edad de 43 años, como un acto de protesta contra el puesto social en que la dejaban los abusos económicos y las traiciones con otras mujeres de quien fuera su compañero, Edward Aveling (Thompson 66-76). Llamativamente, María Victoria, hija de Rodolfo Walsh, se suicidó en 1976 a la edad de 26 años, con un disparo en la sien, como un acto de protesta social, tras resistir junto con militantes montoneros una afrenta del ejército, expresando antes: “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir” (Walsh *Carta a mis amigos* párr. 13).

En la carta de despedida a su hija Victoria, Walsh relacionó la persecución por razones políticas con la memoria y la muerte: “No podré despedirme, vos sabes por qué. Nosotros morimos perseguidos, en la oscuridad. El verdadero cementerio es la memoria. Ahí te guardo, te acuno, te celebro y quizás te envidio, querida mía” (*Carta a Vicki* párr. 3).

2. El término *selbstmord*, significa suicidio y está compuesta por el prefijo *selbst* -pronombre reflexivo que proviene del inglés antiguo *sylf* (sajón occidental) y *seolf* (anglo) que se traduce como “la propia persona”, de raíz protogermánica: proveniente del gótico *silba*, del alemán antiguo *selbatz*, que se traduce “yo” en español y “self” en inglés- y por el sustantivo *mord*, que significa muerte.

3. Peuchet estudió y se dedicó a las letras, a la medicina y a la jurisprudencia.

Tres meses después, en la carta que escribió a sus amigos, con motivo del suicidio de Victoria, Walsh confirmó que su hija había sido Oficial 2° de la Organización Montoneros, que era responsable de la prensa sindical, que su nombre de “guerra” era Hilda y que había trabajado como periodista en el diario *La Opinión*, dirigido por Jacobo Timerman, a quien ella habría enfrentado a raíz de un conflicto gremial y por quien sentía desprecio por denunciarla como “guerrillera” (*Carta a mis amigos* párr. 2-1). Hacia el final de la carta, Walsh reflexionó sobre el suicidio como una decisión justificada por el contexto social de la dictadura, en estos términos:

Sabía perfectamente que en una guerra de esas características, el pecado no era no hablar, sino caer. Llevaba siempre encima una pastilla de cianuro, [...] con la que tantos otros han obtenido una última victoria sobre la barbarie. [...] En el tiempo transcurrido he reflexionado sobre esa muerte. Me he preguntado si mi hija, si todos los que mueren como ella, tenían otro camino. La respuesta brota de lo más profundo de mi corazón y quiero que mis amigos la conozcan. Vicki pudo elegir otros caminos que eran distintos sin ser deshonorosos, pero el que eligió era el más justo, el más generoso, el más razonado. Su lúcida muerte es una síntesis de su corta, hermosa vida. No vivió para ella: vivió para otros, y esos otros son millones. Su muerte sí, su muerte fue gloriosamente suya, y en ese orgullo me afirmo y soy yo quien renace de ella. (*Carta a mis amigos* párr. 6-15)

La construcción ficcional de la experiencia del suicidio, como acto de protesta social, aparece en dos relatos de Rodolfo Walsh: en “Nota al pie” con León y en *Fotos con Mauricio*. El punto de vista marxista sobre el suicidio se enfoca en las condiciones morales, sociales y materiales que condicionan la existencia humana y que determinan la voluntad del individuo interrumpir su propia vida como un acto de lucha social. Es dable destacar que, en contraste con la perspectiva marxista sobre el suicidio, se han desarrollado varios modelos explicación que tienen una visión restrictiva sobre el fenómeno, como el biológico, el clínico, el cognitivo y el conductual (Karthick y Barwa 101-109).

Algunas preguntas que orientan este trabajo son: ¿qué rasgos vanguardistas surgen del modelo de construcción de la experiencia del suicidio que se propone en “Nota al pie”? ¿con qué probable propósito Walsh produjo sobre dos planos narrativos la poética de “Nota al pie”? y ¿a quién se pudo haber dirigido Roberto Walsh en su cuento “Nota al pie”? Es decir, ¿cómo se podría relacionar el texto con el contexto social del escritor? Mi hipótesis es que la literatura vanguardista de Walsh en “Nota al pie” establece un diálogo entre opresión y escritura, en clave marxista, que se expresa por medio del lamento en dos dimensiones: en la ficción *en sí* y en la estética de la ficción.

2. ESTÉTICA DEL LAMENTO EN “NOTA AL PIE”

“Nota al pie”, publicada por primera vez en 1967 en *Un kilo de oro*, presenta una estética vanguardista construida en dos planos textuales, vinculados entre sí por la palabra *lamento*.

Refiere el escritor Ricardo Piglia que “[...] la construcción de una poética supone una lucha contra otras poéticas que la anulan. Lucha que, yo diría, definen la historia de la vanguardia” (Piglia *Las tres vanguardias* 23). Por su parte, Enrique Foffani, al anali-

zar el fenómeno de las vanguardias, sostiene que “es esta especificidad anclada en el aquí y ahora lo que abona el terreno de la ruptura vanguardista en su rechazo de la concepción burguesa del arte, cuya autonomía es puesta en entredicho con el fin de reinsertar el arte en la vida social” (47-61).

Mi hipótesis de lectura es que el texto de Walsh, tal como está elaborado, lucha contra la construcción de la experiencia del suicidio propia del realismo literario que representaba la realidad burguesa. El foco vanguardista, en “Nota al pie” está puesto, tanto en el texto como en el contexto.

Por un lado, Walsh rompe con la gramaticalidad hegemónica y con la linealidad del texto, desdoblándolo estratégicamente en dos niveles narrativos que le brindan relieve estético. Por otro lado, usa literariamente la política para marcar una ruptura con la burguesía literaria de su época: se lamentan de la opresión laboral tanto el personaje, León, como el escritor, Walsh; lo que en un nivel más profundo requiere de un lector que conozca o que investigue sobre su historia de vida, sobre su experiencia como traductor, corrector y periodista.

En un reportaje que le fuera realizado por Ricardo Piglia en marzo de 1970, Rodolfo Walsh se identificó como escritor de izquierda y sostuvo su hipótesis sobre la relación entre arte y política, que postula que la literatura debiera dar cuenta del contexto social y político, reflejando conflictos reales como, por ejemplo, los relativos a la lucha obrera:

[...] hasta hace poco tiempo hubo quien sostenía que el arte y la política no tenían nada que ver, que no podría existir un arte en función de la política [...] Hoy pienso que no sólo es posible un arte que esté relacionado directamente con la política, sino que como retrospectivamente me molesta mucho esa muletilla que hemos usado durante años, quisiera invertir la cosa y decir que no concibo hoy el arte si no está directamente relacionado con la política, con la situación del momento que se vive en un país dado [...] porque es imposible hoy en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política o hacer arte desvinculado de la política [...] Nosotros no tenemos en nuestra literatura una lucha obrera claramente representada, digamos; no hay ningún cuento, aunque debe haber alguno, que hable sobre una huelga o una revolución o sobre la resistencia [...] mientras uno está fuera de todo contacto con la acción política, ya sea directa o por el medio que te rodea, uno está aliado en el concepto burgués de la literatura [...] hasta que te das cuenta que tenés un arma: la máquina de escribir. Según como la manejes es un abanico o es una pistola. (*Un oscuro día* 64-69)

Recordemos que el programa marxista leninista proponía extender la revolución al campo cultural: “La literatura debe transformarse en una parcela de la causa general del proletariado, en una ruedecilla y en un tornillo del gran mecanismo social demócrata uno e indivisible, puesto en movimiento por la vanguardia consciente de toda la clase trabajadora” (Aguiar et al. 42-102). Sin embargo, coincido con Piglia, Walsh no usó la literatura con fines políticos, sino que hizo un uso literario de la política, manteniendo sus textos de ficción y de no ficción claramente separados.

En “Nota al pie”, Walsh ficcionaliza la protesta, como parte de su programa literario consistente en representar disruptivamente la lucha obrera en Argentina. Para ello, emplea estratégicamente la teoría del iceberg de Ernst Hemingway, quien ya en 1954 había obtenido un premio Nobel por su maestría en el arte de la elipsis, que agradeció expre-

sando que escribía con el corazón y por ello: “[...] las cosas pueden no ser inmediatamente discernible [...] pero, eventualmente son claras y por eso y por su grado de alquimia pueden perdurar u olvidarse” (párr. 2).⁴

Según Piglia, esta maniobra, consistente en reducir la narración, que exige un desciframiento del contexto por parte del lector, se vislumbra en toda la obra de Walsh, pero especialmente en sus cuentos “Cartas”, “Fotos” y “Nota al pie” (Piglia 184-185). A esta condensación narrativa, que encierra un mensaje cifrado, Piglia la denomina forma breve (Piglia *Formas breves* 103-134), de modo tal que el sentido del cuento contiene en su estructura un secreto, separado de la historia que se narra, que se suspende y se revela al final o se posiciona en otro texto, como sucede en “Nota al pie”, como veremos a continuación.

El texto principal narra en tercera persona los recuerdos de Otero, que saltan como resortes incontrolables frente al cadáver de su empleado, León De Sanctis, ahora cubierto por una sábana, quien tras cometer suicidio por envenenamiento le ha dejado un sobre con su nombre “que tal vez lo explica todo” (“Nota al Pie” 69). Toda la escena transcurre a media mañana de un día luminoso, entre la habitación, el hall y el patio de la pensión donde residía León, mientras espera junto con Berta, la dueña de dicha pensión, la llegada de un Comisario.

El otro texto, es una nota al pie de la primera página, incrustada con un asterisco sobre el extremo superior derecho de palabra “lamento”, que opera como epístola que León escribió antes de suicidarse para Otero, quien se resiste a abrir el sobre porque advierte que será un lamento.

La relación intertextual entre la memoria de Otero y el lamento de León es inversamente proporcional en el empleo del espacio. Rodolfo Walsh calibra renglón por renglón para incluir un lamento por carilla a la vez que excluye un recuerdo por carilla: es un trabajo sutil, de línea a línea, con el que construye -en un sentido más profundo- el vínculo entre texto y contexto, entre escritura y opresión, entre suicidio y lucha social.

El asterisco, aunque tiene por función ampliar el campo de conocimiento del lector, interrumpe la lectura. El lector, la lectora, se ven ante el dilema de leer la nota o continuar con el relato y volver sobre la nota. Esta jugada no es azarosa, Walsh incomoda al lector para que tome una decisión que va a determinar su lectura sobre el texto, porque no da igual el recorrido entre una u otra opción. Esta estrategia irruptora, propia de la estética vanguardista, puede generar por resultado que un lector perezoso decline la lectura. Sin embargo, Walsh se dirige a un lector inteligente, capaz de decodificar el mensaje y de reconstruir el relato fragmentado.

En “Nota al pie”, el asterisco no brinda un dato aislado, sino que contiene una carta que León escribe para Otero antes de suicidarse. Entonces, surge el interrogante: ¿a quién se dirige Walsh mediante la introducción del asterisco? Es claramente un doble envío: a quien lee el cuento en general, obviamente, pero también al editor empresarial, como denuncia contra la opresión al traductor quien, pese a abandonar el mundo obrero por creerse algo más y mejor que un obrero, es víctima de las mismas circunstancias de presión laboral. En tal sentido, el suicidio de León puede leerse, en clave marxista, como una manifestación del suicidio generalizado de la clase obrera editorial, que no se produce sin la opresión de Otero, en particular, y de la clase empleadora en general.

—
4. Como Hemingway no pudo estar presente en la entrega de su Premio Nobel el 10 de diciembre de 1954, el discurso fue leído por John M. Cabot, embajador de Estados Unidos en Suecia. La traducción es mía.

Las relaciones de opresión constituyen un tipo de conflicto de valores, en que la persona oprimida anula su proyecto de vida, entregándose por completo al opresor y, por lo tanto, o bien no es consciente de su propio valor o bien lo es, pero por el mismo hecho de sentirse oprimida no puede hacerse valer, siendo incapaz de construir su sentido de dignidad. En “Nota al pie”, León se sabe humillado, oprimido, explotado, es consciente y finge una cordialidad mientras explota por dentro al punto de desdoblarse psíquicamente: “ignoraban lo que es sentirse habitado por otro, que a menudo es un imbécil, [...] prestar la cabeza a un extraño y recuperarla cuando está gastada, vacía, sin una idea, inútil para el resto del día. Ellos prestaban sus manos, yo alquilaba el alma” (“Nota al pie” 94). No hay una transformación del personaje en términos de crecimiento moral sino de degradación moral, que él resiste hasta que decide quitarse la vida.

Mientras Otero expresa por única vez en primera persona: “Vine, León, a aceptar la idea de su muerte inesperada y a ponerlo en paz con mi consciencia [...] Porque nadie puede vivir con los muertos, es preciso matarlos adentro de uno, reducirlos a imagen inocua, para siempre segura en la neutra memoria” (“Nota al pie” 70-01), León protesta: “Me duele mucho abusar de usted de esta forma, venir a modificar a último momento una relación tan cordial” (“Nota al pie” 77). Mientras Otero, el editor, se resiste a abrir el sobre y a leer la epístola de su empleado, a la vez que lidia con los recuerdos colocándolos forzosamente en un lugar neutral, para que no generen en él un cargo de consciencia, León, el traductor de novelas policiales, se lamenta de interrumpir no sólo su vida sino que también el trato afable que estoicamente resistió durante sus años de trabajo, para no manifestar su desacuerdo, para no poner en riesgo su continuidad laboral, para no volver a trabajar en la gomería, con las manos sucias, para soportar una explotación salarial a cambio de una jerarquización intelectual en su historia de vida.

En efecto, el suicidio de León opera como un lamento, una queja contra su vida monótona, una protesta contra el sistema capitalista editorial alienante en el que había quedado atrapado. León se había obsesionado tanto con la precisión de la traducción del inglés al castellano como con las infinitas variantes que las raíces léxicas admiten y, también, con la perplejidad de saber cómo se decía *equis* palabra en ambos idiomas a pesar de no saber qué significaba dicha palabra, abusando mentalmente de sí mismo con la obstinada variación de procedimientos retóricos, que ensayaba y tachaba hasta el punto de modificar el texto original por párrafos completos: “resolvía cualquier complejidad, omitiéndola. Un día extravié medio pliego de una novela de Asimov... Lo inventé... fantaseé que yo mismo podía escribir... hice trampas deliberadas” (“Nota al pie” 96).

El sistema capitalista lo oprimió: llegó a traducir “ciento treinta libros de 80.000 palabras a seis letras por palabra. Son sesenta millones de golpes en la tecla” (“Nota al pie” 96). Sin embargo Otero se niega a ver la realidad y trata de encontrar en el suicidio de León un motivo externo: que era huérfano o que todo eso era una burla de León “indescifrable”. No quiere averiguar, tiene un almuerzo pendiente con su mujer y quiere pasar rápidamente el trámite ante el Comisario.

Finalmente, contra la insistencia de Otero de desterrar los recuerdos, el cuento tiene una dedicatoria *in memoriam* de Alfredo de León. El apellido del personaje que en la ficción se suicida coincide con el apellido del traductor de veinte novelas policiales, serie naranja, para la colección de Bolsillo, entre los años 1941 y 1947. De León compar-

tió trabajo con Walsh desde 1944 en la editorial Hachette, donde les pagaban centavos por cada línea escrita. La colección de policiales se extendió hasta una semana antes del golpe de estado de 1955 (Ortiz párr. 7). Mediante una elipsis, Walsh dedica este lamento a su amigo que ya no puede quejarse más y, a modo de justicia poética, el lamento de León termina oprimiendo visualmente la memoria de Otero.

3. CONCLUSIONES

Con este trabajo me propuse brindar una lectura crítica sobre el cuento “Nota al pie”, teniendo en cuenta el artificio vanguardista construido por Walsh, consistente en un repliegue narrativo de dos textos breves unidos por la idea de lamento que, en los recuerdos del editor, Otero, se carga como una sombra en la consciencia que no quiere atender o que quiere reencuadrar cognitivamente en un lugar neutral, carente de valoración y que en la epístola de León crece, línea tras línea, en cada carilla, convirtiéndose en un escandaloso acto de protesta contra la explotación laboral y contra los estragos intelectuales que le ocasiona el oficio de traductor, hasta el punto de desdoblarse psíquicamente creyendo que lo habita otro, “un imbécil”, que lo gasta intelectualmente.

Tomé como marco de referencia el estudio de Marx sobre el suicidio, dado que coloca al fenómeno en un lugar de protesta individual que da cuenta de un fenómeno social más amplio que lo fundamenta como un acto de resistencia contra la opresión a la libertad. Las ideas vanguardistas estéticas y políticas de Walsh están claramente alineadas a esa visión marxista y es muy posible que sus lecturas hayan influido en sus escritos de ficción; además de haber producido sentido en su militancia política.

Intenté dar respuesta a los interrogantes que sostienen la hipótesis de que “Nota al pie” plantea una tensión entre opresión y escritura -como oficio que comprende la corrección, la traducción y la edición de textos-, argumentando que el término lamento opera como clave para descifrar la estrategia estética de la doble narrativa en el cuento, dado que irrumpe la lectura, perturba a Otero y compone la retórica de la carta de León. En tal sentido, la construcción estética de la experiencia del suicidio por Walsh se aleja del lugar común de la representación burguesa realista de la vida, para sostener en la ficción una protesta contra la opresión laboral, en términos marxistas. La idea de sociedad como desierto salvaje poblado por fieras, que Marx recoge de Rousseau, justifica el enfoque adoptado y colabora a entender al mundo editorial como un territorio de poder que oprime a su interior y que aplasta salvajemente a su competencia. ■

Obras citadas

- Aguiar, Vitor. “Funciones de la literatura”. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1999. 42-102.
- Foffani, Enrique. “Vanguardias”. *La teoría literaria hoy*. Conceptos, enfoques, debates. La Plata: Al Margen, 2008. 47-61.
- Hemingway, Ernest. “Banquet speech”. *The Nobel Prize in Literature 1954*, The Nobel Foundation. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1954/hemingway/speech/>. Consultado el 10 de septiembre de 2023.
- Karthick, S. y Sangita Barwa. “A review on theoretical models of suicide”. *International Journal of Advances in Scientific Research* 3.9 (2017): 101-109.
- Marx, Karl. *Acerca del suicidio*. Trad. Ricardo Abduca. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2011. -. *Diferencia entre la filosofía de la naturaleza de Demócrito y la de Epicuro*. Trad.

- Esteban Ruiz. Buenos Aires: Gorla, 2013.
- Ortiz, Lautaro. "Ese amigo de Walsh". Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/395170-ese-amigo-de-walsh>. Consultado el 10 de septiembre de 2023.
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.
- . *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- Thompson, Edward. "Eleonor Marx". *Persons and Polemics, Historical Essays*. London: Thompson, Merlin Pres, 1994. 66-76.
- Walsh, Rodolfo. "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política". *Un oscuro día de justicia. Zugzwang*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2010. 53-73.
- . "Nota al Pie". *Un kilo de oro*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2022. 69-96.
- . "Carta a Vicky y Carta a mis amigos". Notas. Periodismo popular. <https://www.notasperiodismopopular.com.ar/2020/09/28/vicky-walsh-rodolfo-walsh-hermosa-vida/>. Consultado el 10 de septiembre de 2023.

Las primeras representaciones del sujeto “travesti” en la literatura chilena: desde un destello hasta el protagonismo en las novelas *Juana Lucero* de Augusto D`Halmar, *El roto* de Joaquín Edwards Bello y *El lugar sin límites* de José Donoso

MARIELA RAMÍREZ PEÑA¹
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN

Resumen: La literatura chilena, con el fin de visibilizar los males que aquejan a los sujetos catalogados como “anormales”, se adentra en uno de los escenarios más misteriosos de la sociedad: el burdel. Durante esta búsqueda, la configuración “heterotópica” del prostíbulo posibilita la emergencia del “travesti”, personaje cuya conducta no coincide con lo determinado por el sistema heteronormativo, por lo que es expulsado al extremo más oculto de la ciudad. En este marco, la novela nacional visibiliza gradualmente la presencia del “travesti” durante las primeras décadas del siglo XX, sin embargo, aún se encuentra pendiente la revisión de sus primeras imágenes en la escritura chilena. Este artículo busca dar cuenta de los primeros registros literarios que dan cabida a la manifestación de este personaje, a fin de determinar los cimientos sobre los que surge su representación, la que comienza con un destello y llega hasta el rol protagónico del relato. Para llevar a cabo este examen, se analiza la representación del sujeto “travesti” en tres novelas chilenas del siglo XX: *Juana Lucero* (1902) de Augusto D`Halmar, *El roto* (1920) de Joaquín Edwards Bello y *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso.

Palabras clave: sujeto “travesti”, prostíbulo, heterotopía, novela chilena.

The first representations of the “transvestite” subject in Chilean literature: from a flash to the leading role in the novels *Juana Lucero* by

Augusto D`Halmar, *El roto* by Joaquín Edwards Bello and *El lugar sin límites* by José Donoso

Abstract: Chilean literature, to make visible the evils that afflict subjects classified as “abnormal”, delves into one of the most mysterious scenarios in society: the brothel.

¹ **Mariela Ramírez Peña.** Profesora de Español, Magíster en Literaturas Hispánicas y Doctorando en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Concepción. Correo: marieramirez@udec.cl
Este artículo sintetiza los resultados de la investigación de tesis titulada “El prostíbulo y los sujetos infames en *Juana Lucero* (1902) de Augusto D`Halmar, *El roto* (1920) de Joaquín Edwards Bello y *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso”, elaborada en el marco del Proyecto FONDECYT Regular, Código: 1171498, “Sentidos, formas y figuraciones del mal en la novela chilena producida entre 1858 y 1929”. Investigador Responsable y Profesor guía de tesis: Dr. Edson Faúndez V.



Fecha de recepción: 4 de noviembre, 2022.

Fecha de aceptación: 16 de agosto, 2023.

During this search, the “heterotopic” configuration of the brothel enables the emergence of the “transvestite”, a character whose behavior does not coincide with that determined by the heteronormative system, for which reason he is expelled to the most hidden end of the city. In this framework, the national novel gradually makes visible the presence of the “transvestite” during the first decades of the XX century, however, the revision of its first images in Chilean writing is still pending. This paper seeks to account for the first literary records that accommodate the manifestation of this character, to determine the foundations on which his representation arises, which begins with a flash and reaches the leading role of the story. To carry out this examination, the representation of the “transvestite” subject in three Chilean novels of the XX century is analyzed: *Juana Lucero* (1902) by Augusto D’Halmar, *El roto* (1920) by Joaquín Edwards Bello and *El lugar sin límites* (1966) by José Donoso.

Keywords: “transvestite” subject, brothel, heterotopia, Chilean novel.

1. El prostíbulo: espacio para la manifestación del sujeto “travesti” en la narrativa chilena

La novela chilena producida durante el siglo XX evidencia, entre otros problemas, la relación que existe entre la literatura y el mal, en la medida en que se dirige hacia los rincones más oscuros de la sociedad en busca de individuos denominados por Michel Foucault como “sujetos infames” (*La vida de los hombres infames* 80). A lo largo de esta búsqueda, la narrativa nacional posa su mirada en uno de los escenarios más misteriosos de la ciudad: el burdel. La estética naturalista es clave para visibilizar lo más sórdido contenido al interior del prostíbulo, develando, entre sus habitantes, una presencia nunca antes revelada: el “travesti”. Este personaje, invisibilizado hasta entonces, ha sido expulsado a los extremos más ocultos de la sociedad, debido a que su conducta no coincide con lo determinado por el poder.

La literatura nacional visibiliza poco a poco su presencia, sin embargo, aún se encuentra pendiente la revisión de sus primeras imágenes en la novela chilena. Este trabajo busca dar cuenta de los primeros registros literarios que dan cabida a la manifestación de este personaje, para determinar los cimientos sobre los que surge su representación. Antes de realizar el análisis literario es necesario revisar la noción de “travesti”. Existen diversos acercamientos teóricos a esta palabra, pero en la mayoría de los casos las acepciones son tan generales que abren espacios a ambigüedades o, por el contrario, tan específicas que dejan de lado las diversas subjetividades que componen la figura del sujeto travestido. Por ende, resulta necesario revisar algunas de sus definiciones más relevantes, para esclarecer a qué idea se remitirá cada vez que se refiera al “travesti”.

Judith Butler plantea que la conducta del “travesti” es una forma de imitación del ideal al que intentan aproximarse. Se constituye como “una actuación que produce la ilusión de un sexo oculto, de una esencia o de un núcleo psíquico de género; produce sobre la piel, a través del gesto, el movimiento, la forma de caminar, la ilusión de una profundidad oculta” (108). De acuerdo con la autora, más allá de la imitación o de la construcción de un nuevo género, lo que predomina en el comportamiento del “travesti” es el deseo intenso de pertenecer realmente al género que imita.

La idea de imitación propuesta por Butler es retomada por Facundo Nazareno Saxe, quien afirma que la acción del “travesti”:

No es una imitación secundaria de un género original y primigenio, sino que también la heterosexualidad hegemónica es una imitación de sus propias idealizaciones: así como el travesti realiza una performance de género que resulta ser una imitación que puede ser paródica y subversiva, la performatividad heterosexual también es una imitación. De este modo, a partir de esa imitación reiterada se establece la patologización de ciertas prácticas y la “naturalidad” de otras, y se produce y consagra la falsa idea de originalidad y propiedad de la heterosexualidad normativa. (7)

Si el travestismo es definido como la imitación de un determinado género, entonces la heterosexualidad también lo es, pues los géneros aceptados por el poder (femenino/masculino) se conforman de acuerdo con una lista de rasgos que las personas deben imitar si desean ser vistas como parte del sexo con el que nacieron. Estos géneros se presentan como una construcción idealizada, que todos, independientemente de su sexo, deben adoptar. Desde esta perspectiva, los géneros existentes en nuestra sociedad, aceptados o no, se constituyen a partir de la imitación de una serie de rasgos predeterminados al interior de una sociedad.

En relación con el grado de imitación que realiza el “travesti”, Jean Baudrillard plantea que la feminidad será mayor donde esta sea incierta, es decir, en el juego de la feminidad (19). El sujeto travestido, en su deseo de justificar el género que porta, aumenta su feminidad mucho más que una mujer, justificada previamente por su sexo, hasta el grado de exacerbarla. El autor afirma que “el maquillaje no es otra cosa: parodia triunfante, resolución por exceso, por hipersimulación en superficie de esta simulación en profundidad que es la ley simbólica de la castración” (21). Se trata de una feminidad sobrepasada, degradada e, incluso, parodiada.

La crítica especializada también ha aportado algunas definiciones sobre el travestismo, como Maximiliano José Suárez, quien sostiene que el “travesti” representado en la literatura posee “la apariencia de inversión sexual, es la inversión sexual en sí: una cadena metonímica de vuelcos” (1). Berta López también lo define, desde la perspectiva del “travesti” como *la loca*, como un “constructo social aplicado a un individuo que sugiere por su anatomía un hombre, pero en el que su lenguaje y gestualidad señalan un comportamiento femenino” (81).

A partir de las diferencias entre estos planteamientos, junto con la complejidad que implica delimitar la concepción de “travesti”, el presente trabajo propone que esta palabra refiera exclusivamente a la acción que realiza un personaje de sexo masculino al utilizar prendas, accesorios o cualquier tipo de vestimenta prototípicamente femenina, de manera independiente a las razones que subyacen tras esta conducta. Esta acción se enmarca en una sociedad disciplinaria que ya ha predeterminado las conductas de las personas de acuerdo con su sexo, pues busca “educar cuerpos vigorosos, imperativo de salud; obtener oficiales competentes, imperativo de calidad; formar militares obedientes, imperativo político; prevenir el libertinaje y la homosexualidad, imperativo de moralidad” (Foucault *Vigilar y castigar* 178). En este contexto, el “travesti”, cuyo género no es femenino ni masculino, exagera la heteronormatividad establecida por el poder. A causa de su comportamiento transgresor es calificado, en términos de Foucault, como un “sujeto anormal” y, en consecuencia, disciplinado para ser reintegrado a la norma o, en el peor de los casos, expulsado para siempre de la sociedad a la que pertenecía.

Aquí es donde entra la literatura, en busca de lo indecible, y propicia un lugar para la manifestación del “travesti”, ya que, a pesar de las tinieblas a las que lo empujan, ella “hace visible lo que era invisible, hace audibles cual seres parlantes a aquellos que no son oídos sino como animales ruidosos” (Rancière 16).

El sitio donde emerge este personaje en la novela chilena es el burdel, descrito por Michel Foucault como una “heterotopía”, la que posibilita la anulación e, incluso, la inversión de las normas que imperan en el resto de los espacios de una sociedad. Las heterotopías, a su vez, son definidas por el autor como “lugares que se oponen a todos los otros, que están destinados de algún modo a borrarlos, a neutralizarlos o a purificarlos. Son de alguna manera contraespacios [...] utopías localizadas” (“De los espacios otros” 20). Corresponden a espacios, donde convergen todos los demás escenarios, los que, a su vez, son puestos en crisis, para invertir y degenerar el orden que impera en ellos, hasta el punto de lograr su anulación.

Las ideas de Foucault sobre el burdel como espacio heterotópico son retomadas por Rodrigo Cánovas, quien postula la representación del prostíbulo como un elemento recurrente en la novela latinoamericana. La escenificación de esta “heterotopía” exhibe la conducta de la sociedad en la que se sitúa: “el prostíbulo es, entonces, la apertura de un boquete que nos permite visualizar e imaginar las reglas de nuestra modernidad, los actos fallidos de la cultura latinoamericana y la escritura que los diagrama” (13). Este lugar denuncia las desviaciones de la norma que existen al interior de una comunidad, lo que posibilita la emergencia del “travesti” dentro de sus muros, quien desborda los límites de la heteronormatividad imperante. A causa de su transgresión es expulsado hacia las sombras de la ciudad, donde no pueda ser visto, sin embargo, la literatura le abre un espacio de manifestación, ya que esta “sigue siendo el discurso de la infamia, a ella le corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo más secreto, lo más intolerable, lo desvergonzado” (Foucault *La vida de los hombres infames* 90).

La configuración del prostíbulo como espacio heterotópico ha sido examinada ampliamente por la crítica precedente y, además, diversos trabajos abordan la transgresión de la heteronorma que encarna el “travesti” en la producción literaria, sin embargo, estos estudios no consideran los primeros destellos con los que la novela chilena dio cabida a este personaje al interior del burdel. Sobre este punto, Rocío Oviedo indica que “la aparición del homosexual en el burdel no es tan frecuente, como pudiera parecer dada su correlación con el tema, al menos en esta primera época [...] Por el contrario, la homosexualidad en la última narrativa hispanoamericana es uno de los temas más frecuentados” (3). La alteridad que este sujeto encarna es iluminada lentamente, mediante cambia el mundo extratextual en el que se enmarca la progresiva visibilización del “travesti”. Este trabajo se ocupa del examen de su representación, desde el destello con el que se introduce en la novela chilena a inicios del siglo XX hasta llegar progresivamente al rol protagónico del relato. Así lo evidencia la escritura nacional a través de las novelas *Juana Lucero* (1902) de Augusto D’Halmar, *El roto* (1920) de Joaquín Edwards Bello y *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso. La relevancia de este tema permite esclarecer, desde los primeros registros literarios, el sitio que la sociedad ha asignado a quien exceda la heteronorma, a causa de la fuerza con la que esta impera, incluso, hasta nuestros días.

2. Juana Lucero: el primer destello del “travesti” en la novela chilena

La novela *Juana Lucero* de Augusto D’Halmar, publicada en 1902, abre espacio a una

serie de elementos nunca antes visibilizados por la narrativa nacional. El relato inaugura la representación del espacio prostibular junto con el ejercicio de la prostitución, expone la primera textualización de un aborto y, además, narra una de las escenas de violación más explícitas hasta ese entonces. Entre estos elementos, el burdel santiaguino es uno de los tantos lugares que la protagonista debe recorrer a lo largo de su vida, el que se constituye como lo que Foucault denomina un “espacio heterotópico” (*Las heterotopías* 21), refugio de personajes “infames”, cuyas acciones se alejan de lo que la sociedad ha determinado como “normal”.

Pese al carácter inaugural de la novela, la visibilización del “travesti” aún es escasa y muy sutil, pues se presenta solo una vez a lo largo de todo el relato. Su imagen emerge cuando Bibelot, una de las prostitutas del burdel, le cuenta a Juana sobre Tiberio Lavallo. En medio de esta conversación, surge un pequeño destello:

Sí, Lavallo era su último amor, (el penúltimo y ante-penúltimo murieron) y no se fuese a creer que había tenido muchos, con ese serían seis. A todos les guardó fidelidad canina, pero, llegando a pelear, era para siempre. Los lloraba un día entero, a gritos, a sollozos, como si hubieran muerto y, al enterrarlos en su corazón, les daba su parte de pena que les correspondía, para quedar libre de un golpe y no acordarse nunca más de ellos.

- Fíjate en el vestido azul de la señora que va por la otra vereda.

- ¿Con este amor está bien todavía?

- ¿Con él? (Bibelot enarboló su quitasol como una espada de lealtad)

- ¡Pobrecito! ¿Podía no serle fiel si ni le dejan llegar a la casa por lo bolismero que se porta? (Siempre le tocaban a ella los mete-bullas). Unas veces traía un chiquillo buen mozo, disfrazado de mujer, para que se le enamoraran los futres y tener motivos de pelea. ¡La penúltima ocasión que estuvo, llegaron en pandilla con un amigo vestido de oso y le dijo a misiá Rita que, o se abría con una docena de cerveza, viendo en cambio bailar al carolino, o le iba mal... ¡Psh! ¡Nadie como Lavallo para meter un clavo o hacer un perro muerto!. (D'Halmar 145)

Tan solo una vez se menciona al amigo de Lavallo, cuyo nombre se desconoce y de quien solo se sabe que llega al prostíbulo disfrazado de mujer, para que se enamoren los futres y tener motivos de pelea. El relato menciona vagamente a un joven que se viste de mujer, entendido desde este punto de vista como un personaje travestido, en la medida en que adquiere conductas que han sido determinadas como propias del género femenino. Se trata de un individuo de sexo masculino que utiliza prendas, accesorios o cualquier tipo de vestimenta prototípicamente femenina, por lo que sus acciones no coinciden con la corporalidad que posee y, en consecuencia, sus acciones transgreden los límites establecidos para el sexo con el que ha nacido.

Independientemente de los deseos que subyacen tras este comportamiento – ya sea por realizar una humorada o porque realmente anhela vestirse de un modo que la sociedad ha determinado como propio de otro género–, este sujeto logra cumplir el objetivo que le mueve a travestirse: enamorar a alguno de los parroquianos del prostíbulo. Esto evidencia que el amigo de Lavallo no solo utiliza prendas predeterminadas como femeninas sino que también imita sus conductas, de modo que, ante la mirada de los

demás clientes, es visto como una más de las prostitutas. Su accionar se desvía respecto de la norma en el momento en que se apropia de rasgos que el poder ha determinado que no le pertenecen.

El prostíbulo *Modes*, a causa de su naturaleza heterotópica, se configura como “una fonda nacional donde los valores familiares y patrios se traicionan. Es el único lugar, el que se repite, el que se expande y degenera; un hogar donde se celebran las exclusiones, que cancela toda mediación social” (Cánovas 36). Solo en este sitio el amigo de Lavallo puede transgredir lo establecido y cumplir su deseo: travestirse y hacerse pasar por una de las prostitutas hasta el punto de enamorar a alguno de los clientes. Aunque “el burdel representa la desviación máxima permisible de la norma social” (Magnarelli 82), la llegada del “travesti” siempre es motivo de mayor desorden, ya que, aunque sea por momentos, arrastra a hombres heteronormados hacia la anormalidad. En este sentido, “el transexual –ser marginado– será el loco o “loca” que es necesario domar: representa el desorden, del caos, la enfermedad, pero, sobre todo, la amenaza al poder masculino y patriarcal” (Martínez 11).

Si bien la novela no explicita la colisión de este “chiquillo buen mozo” con el poder, narra su encuentro con sujetos heterosexuales, representantes de la conducta “normal”. Los parroquianos que caen en los encantos del “travesti”, al enterarse de que se trata de alguien de sexo masculino vestido con prendas “femeninas”, se enojan y causan peleas. En consecuencia, dichas peleas, junto a la violencia física que estas implican, funcionan como el castigo impuesto por la heteronormatividad sobre quien se aleja de ella. A través de los golpes, se busca disciplinar al “sujeto anormal”, “al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde” (Foucault *Vigilar y castigar* 141). De esta manera, *Juana Lucero* expone la censura que experimenta cualquier manifestación de alteridad sexual, la cual es aplicada sobre el cuerpo de quien transgrede lo determinado por el poder hegemónico.

Esta escena se enmarca en la representación de una sociedad chilena cuyo Estado se encuentra unido a la Iglesia Católica, institución que condena cualquier forma de disidencia de género que se aleje de la heterosexualidad². La literatura chilena, como discurso de la infamia, interviene en esta censura y, a través de unas solitarias líneas, casi como un detalle que se escapa en medio de una anécdota, abre espacio para la emergencia del “travesti”. La escritura nacional del siglo XX da cuenta de la censura que experimenta este sujeto desde sus primeros destellos. Se trata de un individuo sin voz ni nombre, cuya identidad comienza a ser visibilizada y, al mismo tiempo castigada, en el plano literario. Esto no debe entenderse como una doble censura (social y literaria), sino como el momento en que se da cabida a aquellos relatos que reflejan las vidas y los males que aquejan a quienes el poder ha determinado de manera unilateral –incluso en el plano extratextual– como carentes de derechos y de voz. Este destello, aunque pequeño, es suficiente para comenzar su visibilización en la novela chilena.

3. El roto: la representación intermitente del personaje “travesti”

La prosperidad económica que Chile experimenta durante las primeras décadas del siglo XX trae consigo el aumento de cafés, bares y también prostíbulos, de modo que la vida nocturna se intensifica en esta época. La escritura naturalista de Edwards Bello ingresa

2. En Chile el Estado y la Iglesia se separan oficialmente con la aprobación de la Constitución de 1925.

en estos lugares, particularmente al lupanar, para dar espacio a un grupo que adquiere mayor protagonismo: la “clase media”. Con el aumento de burdeles también crecen las posibilidades de emergencia y de visibilización del “travesti”. En este marco, la novela *El roto*, a diferencia de *Juana Lucero*, presenta explícitamente a La Guillermina, “travesti” que habita el prostíbulo El Hospital, sitio al que llegan los obreros tras la jornada laboral:

Esmeraldo conocía esa casa gemela de La Gloria. En el barrio la llamaban El Hospital por las virulentas enfermedades que solía incubar [...] Una clientela especial era atraída por el Guillermina, muchacho con grandes dotes para niña que dividía las horas del día entre acicalarse y templar el guitarrón. Las mujeres le adoraban, disculpaban su vicio con el más admirable fatalismo y habían tenido ocasión de defenderle más de una vez.

“Se ocupa lo mismo que nosotras”, decían. Otras aseguraban que se lavaba y que le venía por lunas. En todo caso, el Guillermina era una de las atracciones de la casa. Pequeño, delgado, perfiladito, se adonosa de voz y facciones con tanta maña que al llegar la hora del salón parecía de esas obrerillas que se ponen los pantalones de sus hermanos en las fiestas de primavera. (Edwards 48)

La yuxtaposición genérica que representa el “travesti” (femenino/masculino) se enuncia desde su nombre, El Guillermina. El artículo de género masculino unido al nombre propio femenino es el primer indicio de ruptura de las normas que este individuo encarna. La presencia de esta aparente agramaticalidad se advierte solo la primera vez que se menciona al personaje, para ilustrar su naturaleza transgresora respecto de los géneros aceptados por el poder. Luego se presenta como La Guillermina, con un artículo femenino que acerca su nombre un poco más a la feminidad que busca portar.

Este “travesti” es una prostituta, ser *infame* que forma parte de la ilusión de la eterna fiesta que se gesta al interior del lupanar, por lo que se le describe como un ser feliz y siempre dispuesto a dar inicio a la celebración:

Una onda más fresca, precursora de la noche, llegó a la casa haciendo crujir el piso y los muebles en las habitaciones. En El Hospital acababa de entrar un grupo alegre, se oyó el ruido de la cueca cantada y tamboreada que estallaba.

Ya salió a cantar la Guillermina ¡Buena cosa con el chiquillo! ... - dijo La Choca. (Edwards 94)

Este sujeto vive rodeado de personas que lo quieren e, incluso, admiran. Su libertad es tal que Violeta, la niña más bella de la casa, lo envidia, pues desea ser tan libre y feliz como él.

La Guillermina encuentra en el prostíbulo un sitio donde puede manifestarse tranquilamente desde el travestismo que le caracteriza, dando servicios homosexuales a los clientes como cualquier otra de las prostitutas. Su presencia, vista como perturbadora y negada por la sociedad en la que se encuentra, emerge al interior de un burdel ubicado en un barrio sórdido detrás de Estación Central, espacio heterotópico donde la inversión de las normas es posible. En el lupanar puede rearticular las significaciones que le han sido asignadas por el poder como, por ejemplo, las reglas actitudinales fijadas sobre la

base de los géneros, las que solo consideran la existencia de lo femenino y lo masculino.

Es relevante considerar que en Chile se condena la prostitución masculina de carácter homosexual hasta el año 1998³. En consecuencia, la presencia de La Guillermina en burdel implica una triple ruptura de las normas de la sociedad chilena representada en la novela: transgrede la heterosexualidad imperante; quebranta las leyes nacionales a través del ilegal ejercicio de la prostitución; y, además, anula completamente la heteronormatividad, en la medida en que no se corresponde con ninguno de los dos géneros aceptados (femenino/masculino). Se trata de “un *cuerpo otro* que intenta escurrirse de la labor disciplinaria de los grupos dirigentes, o que encarna la rebeldía e insumisión” (Darrigrandi 75), por lo que su encuentro con el poder será nocivo para su manifestación al interior de El Hospital. Si bien esta novela no ilumina el encuentro directo del “travesti” con el poder, exhibe el cruce de este último con el lugar que habita, es decir, el prostíbulo. En un intento de eliminar toda evidencia de los vicios que corroen la ciudad, el alcalde decide derrumbar todos los lupanares de la calle Borja: “El Hospital mostraba su flanco abierto, sus costillas partidas, su cuerpo seco, sin entrañas. Dos vigas habían quedado enteras, señalando hacia arriba, como patas de esa osamenta, de ese cuerpo muerto reventado y destripado que fuera el prostíbulo a tres pesos” (Edwards 156).

Los burdeles en *El roto* se configuran como sitios de cuerpos enfermos, donde los oficiales se dejan corromper; hogares de transgresores de las normas; cuna de libertinaje y de libre manifestación de homosexualidad. En estos prostíbulos habitan seres que no solo transgreden lo establecido, sino que lo desafían, como sucede en el caso de La Guillermina, de modo que las autoridades destruyen estos espacios para borrar todo rastro que evidencie que las normas no son respetadas por toda la sociedad. Mediante la destrucción de estas casas, se castiga a La Guillermina y, luego, su futuro se vuelve incierto ante la mirada del lector. El “travesti”, a pesar de ser feliz en el burdel, “espacio marginal de transgresión” (Bocaz 30) donde es aceptado libremente, debe sufrir la constante censura del poder. Al “sujeto infame” y, además, catalogado como “anormal”, no le queda más opción que sufrir el castigo de una sociedad que busca disciplinar su conducta.

Esta novela representa al “travesti” con un nombre que permite identificarle, lo que marca una diferencia con el destello presente en *Juana Lucero*, sin embargo, su presencia siempre emerge en medio de episodios caóticos, casi como un dato curioso al final de un capítulo, cuando la atención del lector se encuentra en los problemas vividos al interior de *La Gloria*. Esmeraldo menciona a La Guillermina por primera vez mientras narra las peripecias de su amigo, Pata de Jaiva, quien termina en El Hospital, residencia del sujeto travestido; más tarde, el personaje reaparece tras una pelea entre dos prostitutas, cuando El Harnero comenta, como dato curioso, una de las hazañas de La Guillermina; y, finalmente, mientras esperan a Violeta –quien, tras un paseo, no regresa al burdel sino hasta ser encontrada por la policía, luego de ser violada– La Choca comenta que La Guillermina ha salido a cantar. Si bien Edwards Bello da un paso más que D’Halmar para presentar a este personaje sin eufemismos, lo que aumenta el grado de visibilización del “travesti” en la novela chilena, su iluminación aún es escasa, pues se menciona solo tres veces a lo largo de la novela, más bien de manera ornamental al relato.

4. El lugar sin límites: la representación del “travesti” como

3. La sodomía es tipificada como delito en el Artículo 365 del Código Penal, el que versa sobre las prácticas de sodomía y las tipificaba como delito: “el procesado por el delito de sodomía sufrirá la pena de presidio menor en su grado medio” (Código Penal de Chile Art. 365).

protagonista del relato

La novela de José Donoso no presenta al “travesti” como un elemento fugaz como sucede en *Juana Lucero*, ni de manera intermitente como en *El roto*, sino que lo posiciona como protagonista del relato. Su visibilización, por tanto, es mucho mayor en comparación con la producción literaria anterior. La Manuela, “flaco como palo de escoba, con el pelo largo y los ojos casi tan maquillados como los de las hermanas Farías” (Donoso 63), llega a El Olivo para bailar en el burdel del pueblo. Durante la celebración, el protagonista insinúa que jamás ha tenido relaciones sexuales con una mujer, motivo por el que es catalogado como heterosexualmente no-iniciado. Esto desencadena la apuesta entre don Alejo y La Japonesa Grande con las escrituras de la propiedad como premio si esta última lo “inicia”. Para lograrlo, la regenta ofrece a La Manuela compartir la posesión de la casa y este acepta, por lo que el “travesti” se convierte en socio del negocio y se instala de manera definitiva en el lupanar del pueblo. El relato ya no se centra en el burdel de la capital, como sucede en las otras dos novelas, sino que se mueve hacia la zona rural. En un Chile que migra hacia la urbe, la literatura continúa dirigiendo su mirada hacia los rincones más alejados y olvidados, para dar cuenta de aquellas experiencias sin visibilizar.

La Manuela es feliz en el prostíbulo, espacio donde puede manifestarse sin miedo a ser censurado por su transgresión de la heteronormatividad. Pese a esto, tras su encuentro heterosexual con la administradora del negocio, nace La Japonesita, prueba irrefutable de que, por una noche, fue heteronormado por el poder imperante. Cada vez que el protagonista ve a su hija rememora el acto de penetrar a una mujer, momento en que su existencia se redujo a sus genitales y, “al quedar reducido su cuerpo al pene, experimenta una disociación con su yo sumamente tormentosa” (Martínez 7).

Tras la muerte de La Japonesa Grande, la chispa de la festividad se apaga junto con la vitalidad de su regenta, por lo que La Manuela se queda en un sitio que ha perdido la alegría, junto a una hija que demanda su protección masculina. Cuando la Japonesita lo llama “papá”, tal como indica Andrea Ostrov, “su imagen cae, se diluye, se borrona, poniendo de relieve precisamente el carácter imaginario de la identidad y la inestabilidad de la identificación” (343). El personaje experimenta un desequilibrio entre la feminidad con la que se identifica y el sexo con el que ha nacido, uno con el que no creía posible identificarse hasta la noche de su encuentro heterosexual con La Japonesa Grande. En este punto es importante aclarar que, si bien La Japonesa Grande logra excitar a La Manuela reconociendo su feminidad, con una relación más cercana a la homosexualidad, la penetración ejercida por La Manuela la posiciona como un sujeto masculino. Por lo tanto, independientemente de las técnicas utilizadas por La Japonesa para lograr este encuentro, la naturaleza de este acto es heterosexual. Prueba de ello es el nacimiento de una hija, lo que (al menos en ese entonces) solo era posible a través del encuentro sexual entre un hombre y una mujer.

Una vez que la chispa de la festividad se apaga en el burdel, la presencia de su hija convierte este sitio en una prisión para el protagonista: “en definitiva, no hubo prosperidad, y al final lo único que ella desea es poder salir de allí para liberarse de esa tumba, en la que está encerrada en vida” (Moreno 35). El único momento en que La Manuela se siente realmente feliz es cuando baila, especialmente para Pancho Vega, cliente por quien mantiene “deseos homoeróticos”⁶. Cuando utiliza su vestido rojo y danza, a través de aquellos movimientos, su cuerpo se asemeja un poco más a la feminidad que desea portar: “el ponerse el vestido constituye para la Manuela un acto performativo y transgresor, a la vez, porque al afirmar un sexo que no tiene exacerba los deseos ocultos

de la comunidad masculina” (López 85). Esto se debe, de acuerdo con Baudrillard, a que “una mujer/no mujer, moviéndose en los signos, es más capaz de llegar hasta el final de la seducción que una verdadera mujer ya justificada por su sexo” (20).

El “travesti” en *El lugar sin límites* encarna una irrupción simbólica en la masculinidad hegemónica, mediante la cual, al igual que sucede en *El roto*, se aleja triplemente de las normas: posee deseos homoeróticos, castigados por la heterosexualidad imperante; es un personaje de sexo masculino con conductas prototípicamente femeninas, por tanto, “antinaturales” desde la óptica del poder; y, además, trabaja en un burdel, “espacio heterotópico” donde las normas son susceptibles de ser anuladas e, incluso, invertidas. La diferencia entre estas novelas yace en que, mientras Edwards Bello presenta a un “travesti” siempre feliz y dispuesto a celebrar, Donoso textualiza la vida de un individuo que sufre constantemente el rechazo de la sociedad:

Siempre, desde que lo echaron de la escuela cuando lo pillaron con otro chiquillo y no se atrevió a llegar a su casa porque su papá andaba con un rebenque enorme, con el que llegaba a sacarle sangre a los caballos cuando los azotaba, y entonces se fue a la casa de una señora que le enseñó a bailar español. Y después ella lo echó, y otras, siempre de casa en casa, sin un cinco en el bolsillo, sin tener dónde esconderse a descansar. (Donoso 84)

El peor de los males que aqueja a La Manuela es su encuentro con el poder, tanto a su llegada a El Olivo como durante el último día que expone el relato. A causa de su triple irrupción de las normas, “se convierte así en un ser monstruoso, que encarna la locura y que será en consecuencia castigado y disciplinado para ser traído al orden” (Martínez 13).

Esta novela no solo exhibe la transgresión de la heteronormatividad al interior del burdel, sino que también da cuenta de cómo los representantes del poder se contagian con los vicios que dicen castigar, a través su relación con el “travesti”. El lupanar se constituye como una “heterotopía”, lo que permite que los sujetos que aplican las normas puedan festejar con aquellos cuya conducta se aleja de lo establecido, como La Manuela: “quienes se acercan a La Manuela no son individualidades, sino personajes etiquetas: el Encargado de Correos, el Jefe de Estación, el viñatero jefe, todos funcionarios de un orden social que es desbordado por el baile de La Manuela y para retornar a sus límites, debe castigar al perverso” (López 87).

El “travesti”, a través de su baile, perturba los deseos masculinos y provoca una lujuria que se inscribe como una fractura en el deseo heterosexual. La Manuela seduce a los demás clientes, lo que aumenta la posibilidad de contagio de deseos homoeróticos entre los parroquianos, por lo que, desde la óptica del poder, la única manera de evitarlo y, a su vez, de disciplinar su conducta, es el castigo.

En el pasado don Alejandro Cruz realiza una apuesta para ver que el “travesti” tenga

4. Juan Cornejo Espejo, en *Equívocos del lenguaje: homoerotismo en lugar de homosexualidad* (2009), plantea que la palabra homosexual remite a prácticas sexuales homogenitales patológicas y perversas, por lo que propone usar el término *homoerotismo*, el que “alude a la posibilidad que tienen ciertos sujetos de sentir diversos tipos de atracción erótica o de relacionarse físicamente de diversas maneras con otros del mismo sexo biológico” (146). Por lo tanto, su uso busca describir mejor “la pluralidad de prácticas y deseos de los hombres orientada hacia el mismo sexo” (144).

relaciones sexuales con una mujer y, en consecuencia, situarlo en la heteronormatividad. De este modo, el poder aplica el castigo sobre el cuerpo del protagonista, ya que a través del acto heterosexual su identidad queda reducida a genitales masculinos, los que deberían coincidir con su género. A partir de este castigo, La Manuela embaraza a la Japonesa Grande, rol masculino por excelencia en una sociedad heteronormada.

A pesar de este primer intento de disciplinar a La Manuela, su comportamiento no cambia, pues su encuentro heterosexual con La Japonesa Grande es momentáneo, solo un recuerdo lejano que desea olvidar. Es por esto que el segundo castigo es aplicado sobre su cuerpo con mayor severidad y, tras besar a Pancho Vega, es golpeada hasta la inconsciencia:

—No sean tontos, chiquillos, sigamos la fiesta mejor.

—¿Lo besaste o no lo besaste?

—Pura broma...

Pancho le pegó un golpe en la cara mientras Octavio la sujetaba. No fue un golpe certero porque Pancho estaba borracho. La Manuela miraba hacia todos lados calculando el momento para huir.

—Una cosa es andar de farra y revolverla, pero otra cosa es que me vengái a besar la cara...

—No. Me duele...

Parada en el barro de la calzada mientras Octavio la paralizaba retorciéndole el brazo, la Manuela despertó. No era la Manuela. Era él, Manuel González Astica. El. Y porque era él iban a hacerle daño y Manuel González Astica sintió terror. (Donoso 124)

La severidad de este castigo se debe, en primer lugar, a la heteronormatividad que representan sus verdugos, quienes sancionan físicamente al “travesti”, movidos por el deseo de disciplinarlo. A través de dicho castigo se busca que el sujeto catalogado como “anormal” desista de su travestismo y recuerde el género que la sociedad ha determinado para él: “La Manuela ve en la degradación de su cuerpo un abandono progresivo de su femineidad. Se empieza a apoderar de ella la pulsión de muerte [...] Tiene sentido entonces pensar la muerte de la Manuela como el último abandono de su femineidad, de su identidad de género” (Martínez 9).

En segundo lugar, de acuerdo con Magnarelli, su castigo también se debe a que “el último ataque a Manuela, el que indica un paso más allá del comportamiento aceptado, no ocurre en el burdel, donde a Manuela se le permite vivir en una paz relativa, sino afuera en las viñas” (83). Al salir del lupanar, La Manuela abandona el espacio heterotópico que la acogió, donde las normas pueden ser invertidas, y se enfrenta a un mundo exterior que aplica sus leyes con mayor severidad. A causa de la exacerbación de las normas que este sujeto representa, su castigo será su propia aniquilación.

5. Conclusiones

Las tres novelas examinadas anteriormente representan al “travesti” dentro del espacio prostibular e iluminan las transgresiones que este personaje encarna. *Juana Lucero* (1902) de Augusto D’Halmar, a través de un pequeño fragmento, inaugura la manifestación de la figura del “travesti” al interior del burdel en la narrativa chilena. Este breve destello, aunque muy sutil, es suficiente para dar inicio a la gradual emergencia de este ser “infame”, catalogado como “anormal”. *El roto* (1920) avanza un poco más en relación

con su visibilización y lo presenta explícitamente como La Guillermina, no obstante, su exposición aún es intermitente, pues aparece en pequeños fragmentos, como un movimiento fugaz que apenas se asoma en la narración. Más tarde, *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso textualiza al “travesti” al interior del prostíbulo, ya no desde el anonimato como sucede en *Juana Lucero*, ni en un rol secundario como en *El roto*, sino que se erige como protagonista del relato. La novela de Donoso ilumina los males que sufre este personaje, el encierro que vive en el espacio que habita y las consecuencias de su encuentro con el poder.

Si bien *El lugar sin límites* cuenta con una basta investigación por parte de la crítica precedente, su examen junto a *Juana Lucero* y *El roto* es fundamental para comprender la gradual visibilización del sujeto travestido. La novela chilena del siglo XX dirige su mirada hacia los rincones más extremos de la sociedad, en busca de individuos completamente diferentes a los representados hasta entonces, y abre paso hacia sectores mantenidos, hasta entonces, en completa oscuridad. En este marco, la literatura muestra otros espacios, realidades y subjetividades, en relación con los cambios que se dan en el plano extratextual (leyes, crecimiento económico, migración rural, entre otros), donde emerge gradualmente la presencia del “travesti”. En este sentido, se puede sugerir que existe una relación entre los cambios políticos, sociales y culturales que experimenta el país con la progresiva apertura que la literatura gesta para este personaje.

La relevancia de este tema permite esclarecer los primeros registros literarios que dan cuenta del lugar y el destino que la sociedad asigna al “travesti”, encarnación de la exacerbación de la heteronorma: sufren el castigo aplicado sobre sus cuerpos; sus vidas son escasamente visibilizadas, como sucede con La Guillermina, cuyo destino queda velado para el lector; y deben experimentar la aniquilación de su identidad, como lo vive La Manuela. Estos relatos acogen a sujetos censurados por nuestra sociedad en diferentes décadas del siglo XX, cimiento de lo que somos hoy. Estas cuestiones desbordan la novela, por lo que continuar con su estudio es fundamental para advertir los vínculos que emergen entre la literatura y los elementos constitutivos de la vida extratextual. ■

Obras citadas

- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 1979.
- Bocaz, María. “José Donoso y El lugar sin límites: hitos de una travesía escritural”. *El lugar sin límites*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado: 2020. 13-50.
- Butler, Judith. “Imitación e insubordinación del género”. *Revista de Occidente* 235 (2000): 85-109.
- Cánovas, Rodrigo. *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana: la alegoría del prostíbulo*. Santiago de Chile: LOM, 2003.
- Código Penal de Chile. *Artículo 365*. Santiago de Chile: Diario Oficial de la República de Chile, 13 de noviembre de 1874.
- Cornejo, Juan. “Equívocos del lenguaje: homoerotismo en lugar de homosexualidad”. *Revista ALPHA* 29 (2009): 143-154.
- Darrigrandi, Claudia. “Gente que uno ve pasar sin dejar huella: El roto en las portadas de la novela de Joaquín Edwards Bello”. *Revista Iberoamericana* 81 (2015): 73-93.
- D’Halmar, Augusto. *Juana Lucero*. La Serena: Centro gráfico, 1902.
- Donoso, José. *El lugar sin límites*. Madrid: Alfaguara, 1966.
- Edwards Bello, Joaquín. *El roto*. Santiago: Editorial Universitaria, 1920.

- Foucault, Michel. "De los espacios otros". *Revista Architecture* 5 (1967): 46-49.
- . *El Cuerpo Utópico. Las Heterotopías*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2010.
- . *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Altamira, 1996.
- . *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1975.
- López, Berta. "La construcción de "la loca" en dos novelas chilenas: *El lugar sin límites* de José Donoso y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel". *Acta Literaria* 42 (2011): 79-102.
- Magnarelli, Sharon. *El lugar sin límites: límites, centros y discurso*. Columbia: University of South Carolina Press, 1992.
- Martínez, María. "El transexual en El lugar sin límites: Monstruosidad, norma y castigo". *Revista Humanidades* 1 (2011): 1-15.
- Moreno, Facundo. "La inversión como norma. A propósito de *El lugar sin límites*". *Cuadernos hispanoamericanos* 295 (1975): 19-42.
- Ostrov, Andrea. "Espacio y sexualidad en El lugar sin límites de José Donoso". *Revista Iberoamericana* 65, 187 (1999): 341-348.
- Oviedo, Rocío. "Asedios al cuerpo: Introducción a la narrativa del burdel". *Escribir el cuerpo: 19 asedios desde la literatura* (pp.239-258). España: Universidad de Sevilla, 2003.
- Rancière, Jacques. *Política en la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.
- Saxe, Facundo. "La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler". *Estudios Avanzados* 24 (2015): 1-14.
- Suárez, Maximiliano. "Identidad y sexualidad en El lugar sin límites de José Donoso". *Coloquio Internacional Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica y praxis*. Universidad Nacional del Rosario, Argentina, 2012.

Animalidad y reconfiguración de mundo en los silencios de tres cuentos chilenos

MATÍAS PAREDES ZÚÑIGA¹

UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE

Resumen: Se propone explorar las condiciones textuales y discursivas de la animalidad y la humanidad en tres cuentos chilenos: “La picada” de Luis Durand, “Adiós a Ruibarbo” de Guillermo Blanco y “Los Santos” de Gonzalo Contreras. El eje a través del cual se va a articular el análisis dice relación con las (in)expresiones de una comunicación silenciosa entre personajes humanos y animales, o sea, las formas fundamentalmente soterradas sobre las que se fundan los vínculos y afectos entre lo humano y lo no-humano, por cuanto nunca se comparte un código lingüístico que pacte entre ambas especies, por ejemplo, la simpatía o la empatía (aunque estas resulten unilaterales). Así, se busca evidenciar cómo los textos operan a partir de principios que tensionan las nociones convencionales acerca de la comunicabilidad, frecuentemente contenida en las vicisitudes de la dinámica humana, y, en segunda, revelar a partir de los cuentos las posibilidades de la literatura para problematizar la idea tradicional sobre una frontera entre el ser humano y los animales.

Palabras clave: animalidad, humanidad, otredad.

Animality and world reconfiguration in the silences of three Chilean stories

Abstract: The proposal aims to explore the textual and discursive conditions of animality and humanity in three Chilean short stories: “La picada” by Luis Durand, “Adiós a Ruibarbo” by Guillermo Blanco, and “Los Santos” by Gonzalo Contreras. The central axis through which the analysis will be articulated relates to the (un)expressions of silent communication between human and animal characters. In other words, it focuses on the underlying forms that establish bonds and affections between the human and non-human, as no linguistic code is shared between both species, such as sympathy or empathy (even if these may be one-sided). The objective is to demonstrate how the texts operate based on principles that challenge conventional notions of communicability, often confined to human dynamics. Furthermore, the aim is to reveal, through the stories, the potential of literature to problematize the traditional idea of a boundary between humans and animals.

Keywords: animality, humanity, otherness.

¹ **Matías Paredes Zúñiga.** Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura por la Universidad de Chile. Candidato a Magíster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea por la Universidad Austral de Chile. Realizó cursos de especialización en Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Alemania. Premio Creación Literaria Joven Roberto Bolaño (2014).

Correo: matias.paredes.zu@gmail.com



Fecha de recepción: 4 de noviembre, 2022.



Fecha de aceptación: 16 de agosto, 2023.

El presente ensayo abordará tres cuentos chilenos a partir de su relación con la animalidad y el silencio implicado en cuanto (in)expresión entre lo humano y lo no-humano. “La Picada” (1933), de Luis Durand, sigue la vida beoda de Pedro Andaur, un campesino alcoholizado que cuenta con la compañía de su fiel perro, Calluza. Tras contagiarse de carbunco o picada, el relato se extenderá sobre el retorno terrible a casa, de un Andaur desfallecido que solo cuenta con la compañía de su perro, a quien va comunicando su dolor y su malestar constante, hasta expirar en medio de unas últimas palabras que a Calluza iban dirigidas. Por su parte, “Adiós a Ruibarbo” (1974), de Guillermo Blanco, trata el afecto e identificación que un niño siente por unos caballos. La narración tratará con este afecto y las fantasías que, alrededor de la existencia animal, el niño irá tejiendo en su ansia por pactar con los caballos una comunicación efectiva. Al enterarse de que Ruibarbo, uno de los caballos, será sacrificado para convertirse en charqui, el niño emprende un intento de salvarlo que, sin embargo, no triunfará. Por último, “Los Santos” (2004), de Gonzalo Contreras, trama la contemplación de un terrateniente por una cuadra de caballos que ha hecho suya. A diferencia de su ayudante Víctor y de un viejo, dueño anterior de los caballos, quienes cuidaban excesivamente a estos animales, al punto de vestirlos ridículamente, el terrateniente manifiesta una clara conciencia sobre la condición bestial de los caballos, negándose a invertir su naturaleza por la humana.

El conjunto de estos cuentos evidencia cómo la literatura es capaz de articular y rearticular la figura de lo animal en su relación con lo humano, y a través de la asunción primordial de un silencio constituyente que problematiza las posibilidades de la (in)expresión entre ambas esferas. A su vez, proyectan en su lectura la necesidad de pensar lo impensado, de transitar en las fronteras que la humanidad ha trazado para saberse absolutamente “ajeno de lo otro”, de “los animales” todos. Calluza para Andaur, y los caballos para el niño y el terrateniente, conforman las figuraciones que la literatura, con la trama y problematización del silencio, despliegan para expandir nuestro horizonte perceptivo. En palabras de Gabriel Giorgi: “El rastro del animal –la vía del animal– en la cultura es *la línea de lo impensado*; desde ese desafío del lenguaje (que es también un desafío al lenguaje) nos arrastra hacia otras figuraciones de lo viviente en las que se imagina menos una ‘política de la diferencia’ que políticas múltiples, contingentes, no-humanistas de lo común” (26, énfasis agregado).

A pensar lo impensado, mediante la problematización del silencio en la relación de lo humano con lo no-humano, mueve la lectura de estos tres cuentos. De ahí su valor operativo para la desestabilización estética de concepciones anquilosadas por la tradición humanista. Así entonces, “La picada”, “Adiós a Ruibarbo” y “Los Santos”, a través de un análisis crítico-interpretativo, darán cuenta de un silencio que progresa en cada relato hasta culminar en “Los Santos” con el dominio de la relación hombre-animal, donde no hay palabra, no se articula un código lingüístico con vistas a impugnar la frontera entre humanidad y no-humanidad. Allí el silencio dirá más. La intimidad humana encontrará en la de la bestia un estado de pureza pre-simbólica. Dicha progresión, entonces, brinda una coherencia que estructura el tratamiento de los relatos hacia la culminación del no-decir como condición de comprensión sobre el límite de lo humano, más allá del *logos*. Tal es la importancia de estudiar este corpus. Por lo demás, desde su coordenada literaria, realiza el contenido necesario a una cultura de la liberación, una cultura que, en palabras de Serenella Iovino, nos mueve a reflexionar

sobre el poder de la imaginación para reformar nuestro horizonte moral. Una cultura de la liberación, que transite por relatos, discurs-

sos o formas artísticas, habla de estas posibilidades creativas, y lo hace abriendo el horizonte a nuevos sujetos, cuestiones e interconexiones. *Se trata de una cultura que nos enseñe las hibridaciones que pueblan y constituyen nuestro mundo.* (7, énfasis agregado)

Dicha cultura es la que configura el corpus seleccionado, problematizando y complejizando nuestra condición y situación socio-existencial, con miras a una apertura cognitiva que nos hable de las múltiples hibridaciones que dan forma a nuestro mundo e, incluso, a nuestra identidad humana.

Por otra parte, valga decir que la bibliografía crítica alrededor de cualquiera de los relatos en cuestión es prácticamente nula. El ejercicio que este ensayo se propone, entonces, busca redescubrir el valor textual y discursivo de los cuentos en cuestión a partir de una perspectiva ecocrítica, capaz de modular en ellos, con alcance integral, una visión que problematice las certezas respecto de nuestra posición en el mundo.

Su más gran pesar era tener la boca seca y ni un cobre en el bolsillo. Entonces *consultaba* al Calluza sobre la manera de conseguirse algo para el litro, pero éste no demostraba gran interés por estas ruines preocupaciones de su amo. Cuando más, si estaba de buen humor, movía la cola como incitándolo a aprender de él, a quien no apremiaban tales vicios: con un nidal de huevos frescos o un polluelo peloteado al pasar junto a una cerca, tenía el día hecho (99, énfasis agregado).

Esta cita, perteneciente al cuento “La picada” de Luis Durand, nos parece la más adecuada para abrir un punto fundamental respecto a la literaturización de las interacciones humano/no-humano: el silencio. Más en concreto, el silencio en cuanto situación de (in)expresión entre especies. Por una parte, esto es debido a la consabida imposibilidad de pactarse código lingüístico alguno entre humanos y animales: a pesar de que Pedro Andaur le dirija su palabra a Calluza, el perro jamás le responderá en igualdad de condiciones gramaticales, y así Calluza nada puede formularle a su guardián en términos de articulación lingüística. Aún más, tampoco comparten una misma dimensión de preocupaciones mundanas, y cada cual suele hallar su contento en valores con frecuencia disímiles. Las brechas así parecen insalvables para suponer un vínculo que permita la convergencia de sus existencias; y sin embargo, la comunicación es posible. Aquí, la comunicabilidad halla su pacto en la voluntad. E incluso si esta voluntad se manifestase unilateral, las condiciones de un enlace sintiente, capaz de gestar la apertura de un particular horizonte interpretativo respecto del otro, ya asienta su lugar para con la dinámica comunicativa.

En efecto, planteado el enlace sintiente postulamos la centralidad del afecto, que en cuanto ficción, textualidad, brinda las claves que portan y significan el no-decir fundamental. Un no-decir que puede vislumbrarse en los resquicios de la trama textual de “La picada”, pudiéndose manifestar un sentido que revela una comprensión trascendente de la mismidad humana. Así pues, el afecto narrado que un relato exprese sobre las relaciones del actante humano con alguna bestia tiende a fundar un horizonte de comprensión interpretativa, a través del cual se concibe la posibilidad de una comunicación efectiva. Ahora bien, como se ha insinuado, nuestra noción de comunicabilidad no tiene asidero con el intercambio gramatical, y más bien prescinde del habla en cuanto materialidad. Mejor dicho, tratamos con una conceptualización de intimidades

encontradas, la del humano con el animal, establecidas en el principio de un silencio fundamental que, en razón de ello, intensifican la experiencia de su comunión. O sea, nuestra comunicabilidad se fundamenta en la intención de la experiencia silenciosa, la que puede adquirir los tonos del símbolo y de la experiencia fáctica, y donde la voluntad produce el afecto que pacta la confluencia de ambas intimidades, pudiendo estas enlazarse, “comprenderse” virtualmente en los espacios de la comunión animal.

En efecto, una voluntad así, estética y silenciosamente dispuesta, para la posibilidad de una comunicación entre lo humano y lo no-humano, problematiza una cuestión fundamental en el plano de esta misma relación, que Jacques Derrida expresa a partir del derecho a la palabra, que los humanos se han reservado para sí mismos: “el derecho a la palabra, al nombre, al verbo, al atributo, al lenguaje de las palabras, en resumen, a eso mismo de lo que estarían privados los otros en cuestión, aquellos a los que se encierra en el gran territorio del animal” (48). Este logocentrismo, fundamento de la supuesta superioridad humana por encima de toda entidad no-humana, ha desplegado históricamente la clausura de una concepción que apela a la “diferencia absoluta” en relación con lo otro: “el animal”; aun formando ambos partes constituyentes de un mismo plano biosférico. El problema radica, entonces, en el contenido del propio vocablo: “animal”. A este respecto, Derrida continúa:

El mal está hecho desde hace mucho tiempo y para mucho tiempo. El mal se debería a esta palabra, se concentraría más bien en esta palabra, el animal, que los hombres se han dado, como en el origen de la humanidad, y se la han dado con el fin de identificarse, para reconocerse, *con vistas a ser lo que ellos dicen ser*, hombres, capaces de responder y respondiendo al nombre de hombres. (49, énfasis agregado)

Sin embargo, lo que sea el ser humano va más allá de su auto-clausura antropo-logocéntrica. Se hace necesario superar este escollo a partir de una reformulación conceptual respecto de lo que se figura “animal”. Derrida puntualiza:

La cuestión no sería por lo tanto aquí saber si los animales son del tipo *zoon logon echon*, si *pueden* hablar o razonar gracias al *poder* del *logos* o a *tenerlo*, al *poder-tener* el *logos*, la aptitud para el *logos* (y el logocentrismo es, antes que nada, una tesis sobre el animal, sobre el animal privado de *logos*, privado de *poder-tener* el *logos*: tesis, posición o presuposición que se mantiene desde Aristóteles hasta Heidegger, desde Descartes hasta Kant, Lévinas y Lacan). La cuestión *previa* y *decisiva* será saber si los animales *pueden sufrir*. *Can they suffer?* (43-4, énfasis agregado)

Puesto que una “correspondencia” de carácter verbal o nivelada en un mismo plano de condiciones gramaticales no es posible, el vínculo Andaur-Calluza se establece en la experiencia conjunta de la animalidad, donde lo humano acoge la comprensión de esta existencia conjunta desde la igualdad biológica, en materia de *mortalidad*. Esto implica continuar la idea de Derrida en torno al sufrir, a la pregunta por el sufrimiento del animal:

«¿Pueden sufrir?» viene a ser preguntarse: «¿Pueden no poder?» [...] Poder sufrir no es ya un poder, es una posibilidad sin poder, una posi-

bilidad de lo imposible. *Aquí se aloja, como la manera más radical de pensar la finitud que compartimos con los animales, la mortalidad que pertenece a la finitud misma de la vida*, a la experiencia de la compasión, a la posibilidad de compartir la posibilidad de esta impotencia, la posibilidad de esta imposibilidad, la angustia de esta vulnerabilidad y la vulnerabilidad de esta angustia. (44, énfasis agregado)

Más allá del logocentrismo, la finitud. Antes que cualquier interrogante en torno a la capacidad de los animales para sostener y configurar un *logos*, una respuesta modelada lingüísticamente, está la cuestión previa y decisiva sobre la mortalidad que se comparte entre lo humano y lo no-humano. Naturalmente, la comprensión de lo animal excede la sola consciencia del cuerpo efímero, cuestión que incumbe al presente estudio, pero ciertamente se instala como principio formativo fundamental para una reformulación del pensamiento.

Por lo demás, consignamos que respecto a la experiencia animal no resulta necesario un vínculo de “mutuo acuerdo”, pudiendo bastar las circunstancias de un ser humano que se incline a esta clase de comprensión, sin duda depositada en la existencia del animal, para poder acceder a la experiencia de forma unilateral. En esto también reside el hecho de que sólo el humano pueda, mediante su voluntad, volcar su entendimiento a la esfera de lo salvaje, mas no puede el animal penetrar íntegramente en la de lo humano. Solo la humanidad puede experimentar el tránsito revelador y hacer de la comunicación con la bestia (y lo bestial) una posibilidad unilateral, fundada en la relación de un silencio elemental. Afirma Subercaseaux que “Lo animal y lo humano pasan por ende por el interior del viviente-hombre en términos de una frontera móvil. Esta vida animal del hombre ha sido reprimida y separada de la vida de relación” (15). La vida animal, germinada en el sentir-pensar humano, viene así a responder a una especie de imperativo atávico, a contracorriente de construcciones culturales excluyentes que insisten en nuestra absoluta diferencia: “Lo que es propio y específico del hombre en tanto ser pensante y autorreflexivo no es propio de los animales. El concepto de animal opera, entonces, como una negación de lo humano, y viceversa” (Subercaseaux 15). La literatura, por ende, se manifiesta como el espacio ideal para expresar una apertura del pensamiento hacia la re-configuración animal del mundo.

“Pues el pensamiento del animal, si lo hay, depende de la poesía” (22), dice Derrida, consciente del poder propositivo de la ficción. También, desde los campos de la cultura y la biopolítica, Gabriel Giorgi da cuenta de un desplazamiento clave:

El animal empieza a funcionar de modos cada vez más explícitos como un signo político. Cambia de lugar en las gramáticas de la cultura y al hacerlo ilumina políticas que inscriben y clasifican cuerpos sobre ordenamientos jerárquicos y economías de la vida y de la muerte –esto es: los ordenamientos biopolíticos que “producen” cuerpos y les asignan lugares y sentidos en un mapa social–. (7)

La literatura, la imaginación estética en general, se nos presenta entonces como el mejor lugar desde el cual proyectar una luminosidad crítica que se haga cargo de los ordenamientos biopolíticos, los que han cuadrado la animalidad y supuesto para ella un concepto específico y cerrado. Así, como espacio de contestaciones, la literatura opera de acuerdo con la capacidad que Giorgi observa tiene la representación estética y cultu-

ral: “la de ser un laboratorio de los modos de ver, de percibir, de afectar los cuerpos donde se elaboran otros regímenes de luz y de sensibilidad que hacen a otra comprensión de lo que es un cuerpo, lo que puede y, sobre todo, de lo que pasa entre cuerpos” (25).

Así pues, atendamos a lo siguiente: tenemos ya un criterio afectivo y un criterio de mortalidad para operar, en primera instancia, a través de los resquicios textuales, de lo no dicho, en un cuento como “La picada”. El afecto entre hombre y perro, Andaur y Calluza, respectivamente, es evidente en la lectura y queda expresado en la consideración del uno por el otro y en las vivencias de sus vidas en compañía:

Borracho incorregible, todos sus jornales iban a parar al chinchel de Cheno Gutiérrez, quien le daba a cambio vino suficiente para llegar a gatas a su vivienda, cuando no quedaba tirado por los caminos abrazado a su perro, romanceando la borrachera. Allí dormían ambos, tapados sólo con el telón inmenso del cielo salpicado de estrellas inquietas. Al despertar, cuando el lucero moría en el nacer de la alborada, era sólo un breve tiritón, y cuando más un estornudo, la única señal de vida que dejaba en ellos la noche al raso.

(...)Éste [Calluza], al sentirse nombrado, brincó con tales ímpetus de gusto, que fue a dar un hocicazo en plena cara del hombre. Al fin y al cabo eran los dos solos, y la suerte de uno era la del otro; él, por solidaridad con su amo, debía estar contento, aun cuando no fuera mucho lo que disfrutara con el dinero obtenido por aquél. (98-101)

Y otras evidencias textuales transitan sucintamente por el cuerpo del cuento: “A ratos [Calluza] esperaba al hombre, para hacerle una manifestación de afecto, que éste correspondía con palabras y caricias” (98); “– No me insulte a la compañía, oña Antuqui-ta, mire que aquí hay muchos billetes pa pagar todos los perjuicios [...] Al Calluza me le trae una trola de charqui que nos'té muy grasosa” (101-2). La mutua compañía produjo la proyección de un afecto correspondido que signa el correr de la diégesis y determina el vínculo humano/no-humano, lo cual nos lleva de inmediato al siguiente punto elemental de análisis: la identificación. Esta característica derivativa del afecto atañe fundamentalmente al actante humano de la fábula, y tiene que ver con una sensibilidad humana alineada con la percepción del ente animal. De esta manera, del afecto manifestado textualmente revelamos en Andaur la idea de una identificación proyectada hacia Calluza, que lo sitúa en la línea de una comprensión animal del mundo, lo que sin embargo no significa deshumanizarlo o suponer que renuncie a su naturaleza humana; la humanidad expresada en el relato nunca transa de forma absoluta con el sentir animal; sólo posee la facultad de asumir, parcialmente, su tono. Es por ello que, aunque Andaur pueda desvelarse animal, no por ello desiste de moverse tras propósitos tan mundanos y “humanos” como la obtención de vino y dinero.

No obstante, la animalidad de Andaur se revela, silenciosa y parcial, en los intersticios de aquel su vínculo con Calluza, en la identificación que su afecto supone para con el perro. Un paralelo textual, apenas si conjeturado, permite concebir esta trama secreta y trascendente respecto de lo que aparenta ser una corriente relación del tipo amo-perro: “El Calluza aprobó la pedida de Andaur, dándose un lengüetón en tanto avizoraba atentamente de dónde sacarían el charqui” (102); “Esta última idea le hizo [a Andaur] restallar con fruición la lengua contra el paladar, lamiéndose luego los labios en ambos sentidos como lo hacía el Calluza” (99). Esta forma de similitud nos parece que, jun-

to con constatar la relevancia discursiva de cierta animalización en Andaur, contiene también un fundamento que permite pensar la comunicación manifiesta del texto en relación con ambos personajes, situándose así el sentido de la palabra humana que toca y no toca la percepción del perro Calluza: “– Esta va a ser con vihuela, pues, guachito. ¿Qué tal? ¿Te gusta? –consultó al perro. – ¡Claro! –pareció responder Calluza, con ladridos tan expresivos y jubilosos como era todo en él” (101). El silencio continúa presente, en cuanto que la facultad lingüística solo procede de Andaur, y con ello tanto el mensaje expresado como la réplica supuesta desvanecen su alcance en el aire.

Queda, pues, la constancia del vínculo, de la palabra humana que cede su sentido con tal de dirigirse a la animalidad, que no teme hacerse silencio porque sabe que de todas formas *significa* por la sola voluntad de abrirse a lo que no la entiende. El lenguaje de Andaur claudica deliberadamente su sentido en vistas de reconocer la existencia de Calluza, le habla con el propósito de confesarle su reconocimiento en cuanto ente viviente, de mostrarse frente a su perro en una cierta igualdad de condiciones biológicas, materiales y mortales: es, pues, la mortalidad aquel otro criterio que, junto con lo afectivo, define la comunicación en esencia silenciosa entre personajes formalmente semejantes, y es la consciencia de la mortalidad misma la que activa una comprensión animal del mundo.

En efecto, desde que Pedro Andaur toma consciencia de su enfermedad, casi seguro de su muerte venidera, todos sus diálogos se dirigen a su compañero canino: “– ¡Ay, Callucita! –gimió–; ahora si qu’ estamos pa nunca. [...] ¡Calluza, callucita! –imploraba–. Los llegó la mala, guachito. [...] Toma agua, Calluza –murmuró bajito–, toma agüita, esto los va a mejorar” (104-5). Aún más, incluso en la decadencia de su estado, Andaur no deja de reconocer en Calluza a un *compañero* de vida que, como él mismo, también está sometido al fin de su existencia: “– [...] Si los morimos, los morimos los dos, vos no desamparái a tu amo” (104). La formulación relativamente antropocéntrica no debe engañarnos sobre la vivencia de la animalidad que Andaur experimenta, por cuanto en Calluza no encuentra sino a un “igual” en un momento de socorro: “Como pudo levantóse con actitud de ebrio, estirando la mano al perro, como si fuera un hombre que pudiera ir de su brazo” (105). Aquí, la humanización inmediata del perro ha de entenderse más bien como una vía de acceso *humano* a la comunión de la animalidad, teniendo en cuenta que “resulta imposible mirar y asumir plenamente la condición animal y la condición humana desde afuera de lo humano y sin lo humano. Puede pensárselas, pero a condición de que sea una reflexión entre paréntesis” (Subercaseaux 27). Por ello es que hasta las postrimerías del cuento y de su vida misma, Andaur no deja de dirigirse en la palabra a Calluza, quien lo acompaña y se inquieta por su padecer hasta verlo morir al fin exclamando “¡Lámbeme, Callucita, lámbeme, Ca...!” (106), expresando veladamente todavía aquel reconocimiento (afectivo), aquella sensibilidad por la vida animal, al punto de llamarla hasta su último aliento por medio del único recurso del que dispone y le parece necesario: su lenguaje.

En efecto, este “reconocimiento” labra consigo un modelamiento de lo animal que apunta a la reconfiguración de su figura y de su concepción habitual:

Los usos del animal en la cultura y los modos en que lo animal desafía los límites de lo cultural son modos de reflexionar y de responder a esa inestabilidad epistemológica y conceptual (y siempre política) en torno a ese *bios* que se convirtió en materia de intervención y dominación y en la instancia de nuevas subjetivaciones. Allí donde el

bios no responde a un mero programa biológico o natural y donde excede las construcciones culturales que le dan forma, lo animal se vuelve un umbral de exploración crítica y de interrogación estética. (Giorgi 13)

En definitiva, la reconfiguración animal del mundo, reconfiguración epistemológica y conceptual en torno a un *bios* intervenido y dominado, la entendemos como un proceso de consciencia sobre la finitud de nuestra existencia, que viene a desatar, en términos literarios, la proyección de un (des)orden pre-simbólico, o sea, la literaturización de una vida esencial que, latente en los resquicios de una comunicación fundamentalmente silenciosa, se perfila anterior incluso a las representaciones y los significados, pudiendo así eludir los ubicuos dispositivos de control del poder (Martínez 6). En concreto, el poder del discurso racional antropocéntrico, aquel que sostiene la idea de la discontinuidad fenoménica y ontológica entre el ser humano y los animales, frontera tal que supone la superioridad de la especie humana sobre las otras, avalando la idea de que el hombre sería la culminación biológica y espiritual en el conjunto de las especies (Subercaseaux 15-6). Por supuesto, no se trata aquí de impugnar nuestra diferencia *absoluta* de frente a lo animal, antes bien, nos atenemos a un programa derridiano: “la *limitrofía*. Éste es, por lo tanto, el tema. No sólo porque se tratará de lo que se desarrolla y crece en el límite, alrededor del límite, manteniéndose con el límite sino de lo que alimenta el límite, lo genera, lo hace crecer y lo complica” (46). Limitrofía que ronda en y por el espesor del límite. Siguiendo con Derrida:

La discusión se vuelve interesante cuando, en lugar de preguntarse si hay o no un límite discontinuo [que lo hay], se procura pensar lo que se transforma en un límite cuando es abisal, cuando la frontera no forma una sola línea indivisible sino más de una línea en abismo y cuando, y por consiguiente, no se deja ya trazar, ni objetivar, ni contar como una e indivisible. (47)

Se trata, entonces, de espesar y complejizar la forma de la frontera humana/no-humana, de manera que emerja una concepción más profunda e inestable en torno a las distancias y proximidades de esta relación que, con todo, no deja de ser fronteriza. Y ello es, por supuesto, un programa que transversaliza todo este ensayo.

Por su parte, un cuento como “Adiós a Ruibarbo” de Guillermo Blanco compone un cuadro similar al de “La picada”, en el sentido de instalarse un enlace sintiente respecto a lo bestial. La diferencia reside en que, como se mencionó al principio, aquí se asienta la unilateralidad del afecto como forma posible de enlace con lo animal, sin que esto se manifieste por medio de alguna reciprocidad. Es la voluntad del niño la que funda una visión animal de la realidad al sentirse también identificado con los caballos que gusta de contemplar, pensar y sentir, más estos prácticamente no corresponden a su voz cuando les habla: “– Manco, manco –murmuraba. Algo –quizá si apenas otra forma de silencio– respondía en Canela y Pintado, mientras las orejas inmóviles de Penacho y Ruibarbo dejaban escurrir, resbalar, su compasión. – Penacho... [–]Nada. – ¿Ruibarbo? [–]Igual” (230). Aquí el rol del silencio acentúa un cierto grado de indiferencia animal, dejando sólo para el actante humano la función de sostener la reflexión textual sobre la piedad frente al maltrato de las bestias, y piedad fundamentada en la sola autonomía de su voluntad.

En efecto, el silencio viene a expresar un lenguaje de intimidad más hondo que en

“La picada”, por cuanto el afecto no resulta recíproco y, anuladas la correspondencia y voz animales, el horizonte de comprensión interpretativo con respecto a la otredad animal se abisma hacia un entendimiento imaginativo, implicándose estrechamente la simpatía y la empatía:

Imaginaba una suerte de invariable cuento de hadas: él era rico, muy rico, o muy poderoso, dueño de un reino con castillos y palacios y lagos tranquilos, y en medio del mayor de los lagos había una isla ancha, lisa, entera cubierta de césped, y allí enviaba él a los caballos, los de todas las panaderías de la comarca, y les tenía esteros y árboles y unos pesebres inmensos y hermosos, y nadie podía maltratarlos ni montarlos, porque él había impuesto pena de muerte a quien lo hiciera, y en un lugar maravilloso de la isla habitaban Ruibarbo, Pintado, Canela y Penacho, y a los ojos de Canela y Ruibarbo había vuelto la visión, y eran unos ojos vivos, alegres –mansos siempre: claro–, lustrosos de felicidad, plenos de paz. (231)

Es de este modo que el no-decir fundamental del cuento dirige su (in)expresión a constatar una cuestión tan problemática como interesante: no se trata tanto del silencio de la palabra humana clausurada de sentido como de relevar el silencio literal que implica hablar con el caballo, con lo bestial: sin réplica ni señal alguna que pacte un vínculo del tipo Andaur-Calluza, el niño se ve impelido a elaborar en su imaginación un contexto de bienestar ideal, donde pueda incluso ser capaz de comunicarse verbalmente y ser entendido por los caballos, donde no ronde la permanencia de aquel silencio que sotierra todo intento de “diálogo”. Y, sin embargo, es precisamente esta clase de silencio la que representa una necesidad para concebir lo *animal*. El relato parece saberlo.

Ahora, se vuelve imprescindible saber por qué el silencio elemental del texto sobre la bestialidad resulta necesario. Primero, hay que considerar que “el análisis exhaustivo del cuerpo y el comportamiento del animal que emprendió la ciencia positivista a través de la experimentación, anuló su dimensión desconocida, negándole todo misterio. El mundo animal se convirtió en el más cognoscible de los mundos” (Yelin 3). De tal manera que, retomando “La picada”, este resulta un cuento que, a pesar de revelarse inserto en el flujo de la comunión animal, la vía por la cual lo realiza no escapa de la impronta de una de las grandes corrientes que Yelin identifica sobre el pensamiento del animal: su humanización o psicologización (5). Si bien se mencionó que no es posible pensar lo animal fuera de lo humano y sin lo humano, la representación literaria “puede” sin embargo manifestar un grado de metarreflexión crítica que el cuento de Durand no posee, ya que reafirma el modelo de “continuidad” hombre-anima¹²: “[...] desde Darwin, la eliminación de la separación [entre ser humano y animales] adquirió un estatuto científico, y con él, el de una verdad inapelable: ya no habrá, en adelante, ninguna posibilidad de pensar al animal como a un otro radicalmente diferente; éste pasará a ser, como mínimo, un pariente lejano” (Yelin 4).

No hay que perder de vista que la “extrañeza” del animal, su valor de “otro”, radica en que, borrada la frontera o diferenciación entre hombre y animal, esta se traslada al inte-

2. Baste mencionar algunos pasajes que tengan a Calluza por protagonista: “Después, dando un alto ejemplo de abstinencia y buenas costumbres a su amo, íbase a disfrutar de los tallitos tiernos que escogía entre el pasto”

rior de la humanidad, pues es necesario que alguien o algo ocupe el lugar del otro (Yelin 4). En este sentido, en “La picada” habitar la animalidad es posible, en cuanto representación literaria e interpretación de sus resquicios textuales, y sin embargo reafirma un imaginario de lo animal que resulta perjudicial para la propia humanidad. Afirma Yelin: “hay un sorprendente paralelismo entre el desplazamiento del significante animal hacia objetos sustitutos consolatorios –animales domésticos, zoológicos públicos, circos– y el creciente proceso de animalización de determinados sujetos sociales” (5). El animal ha de ser, antes bien, el “gran otro” del ser humano, ha de sostenerse su extrañeza, porque a pesar de poderse establecer una comunicabilidad con su percepción bestial, esta nunca es, reiteramos, plena. En palabras de Morin: “debemos definirnos a la vez por la inserción mutua y por nuestra distinción con respecto a la naturaleza. Vivimos esta paradójica situación (4).

De otra suerte, “Adiós a Ruibarbo” sí manifiesta aquella metarreflexión crítica, aunque todavía porfía en una especie de necesidad por establecer una comunicación verbal, humana, con las bestias, aunque la virtud del relato reside en que estos deseos se recluyen en los lindes de la fantasía infantil, sosteniéndose así la “otredad” de los caballos en la trama principal. Por consiguiente, la (in)expresión de “Adiós a Ruibarbo” tiene que ver con decir tras el silencio de la bestia la extrañeza que esta debe portar. Sea esto, no responder, no corresponder a la piedad (verbalizada y táctil) del niño, porque, al decir de Galiazo:

[...] si en la actualidad es significativo hablar de un giro animal del pensamiento, esto no indica ni una vuelta al vitalismo, ni la aceptación de una perspectiva biológica de la cultura, ni mucho menos una suerte de piedad por las bestias. Más bien señala una manera de pensar, en el pensamiento [del] animal, aquello que ya nos acompaña según el modo de lo impensado. (12)

Se sigue de esto que el cuento de Blanco juega con las distancias del enlace sintiente para expresar, al cabo, que la identificación con las bestias, al nivel que la siente el niño, es una ingenuidad. Porque una cosa es condolerse por el maltrato de los caballos: “Le daba, sí, una especie de vergüenza la idea de trepar en ellos, cansados como estaban. Era humillante, y era cruel” (231), pero otra cosa es desear alcanzar con las bestias una igualdad de condiciones para comunicarse gramaticalmente, *a la humana manera*, tal como lo elabora en su imaginación: “y él los observaba y les hablaba y ahora sí le entendían” (231). Así, el valor secreto del relato es señalar la segunda instancia como lo propiamente pueril en cuanto enlace netamente humanizante, pero, al mismo tiempo y de manera fundamental, indica precisamente esta capacidad inventiva como el debido derrotero al momento de enfrentarse a la otredad: la posibilidad de la fantasía, de la imaginación, del ensueño. Es el misterio del ente animal, en cuanto que extraño, lo que debe presentarse a la interpretación humana, lo que abre camino incluso para recuperar la capacidad metafórica de su existencia:

[...] la metáfora animal inauguró una era en la que el animal fue el gran *otro* del hombre; así, no es extraño pensar que el fin de esa era esté signado por el advenimiento de la imposibilidad de la metáfora. La larga tradición artística y religiosa de la simbología animal, en la cual un ani-

(98); “Cuando más, si estaba de buen humor, movía la cola como incitándolo a aprender de él, a quien no apremiaban tales vicios” (99); “Luego, acezando con afligida inquietud, comenzó a arañar el suelo, tal si quisiera demostrar su impotencia para calmar el dolor de su amo” (104).

mal valía por otra cosa –un hombre, una mujer, un dios, una virtud, un vicio, etc.– se vio afectada por el proceso de desaparición del animal de la vida cotidiana. (Yelin 5)

Esta apertura hacia nuevos imaginarios y representaciones permite explorar literariamente en aquel pensamiento impensado de lo animal, una vez acatada la condición de que, si bien podemos hasta cierto punto animalizar nuestras percepciones, no podemos penetrar en la (des)estructura bestial de forma íntegra (recordar el postulado de Morin). Se trata más bien de “reconocer” la otredad, comprenderla en las dimensiones de nuestra humanidad, y no de negar la posibilidad de un “pensamiento salvaje” a partir de una conceptualización fija, que divide tajantemente lo humano de lo animal. Al decir de Derrida: “No se trataría de ‘restituir la palabra’ a los animales sino quizá de acceder a un pensamiento, por quimérico o fabuloso que sea, que piense de otro modo la ausencia del nombre o de la palabra; y de otra manera que como una privación” (66). Así entonces, el ensueño, la imaginación y la fantasía que el niño elabora para aproximarse a la otredad de los caballos no es sino, en el relato, un pensamiento otro que piensa, de otro modo, la ausencia de *logos* más allá que como una privación, recurriendo a la inventiva, a la ficción, como trama y estrategia que mejor se acoplan a lo que resulta, de primer momento, un silencio fundamental (y de allí la literatura misma se señala como el mejor campo de representación animal, en un gesto metarreflexivo).

Como se ha propuesto a lo largo de este estudio, el criterio de mortalidad brinda una conciencia metatextual para interpretar los (ahora) relatos, dado que en “Adiós a Ruibarbo” la presencia tanática es igualmente evidente. Con este criterio, entonces, es posible continuar revisando la cuestión del (im)pensar animal a través de su modulación en la obra de Blanco. Así pues, el anuncio de la muerte próxima de Ruibarbo, para ser convertido en charqui, luego de haberse dilatado el cuento en el afecto que por él sentía el niño, plantea la cruda manifestación de la finitud orgánica, la fragilidad del cuerpo biológico que, además, será sacrificado. De alguna manera esto reproduce críticamente un modo de ser humano que se ha “espiritualizado” frente a la naturalidad del animal, y en este sentido la espiritualización no puede ser pensada sin la condición sacrificial que implica (Cragolini 14). Así, la literatura brindará la articulación necesaria desde donde comprender y cuestionar el ordenamiento que lo humano ha dado a la “vida”, al tiempo que señala la interrogante misma de lo que sea la vida: “la ‘vida’ –en tanto ‘vida que cuenta’ política y culturalmente– deja de ser inmediatamente ‘vida humana’: los animales de la cultura arman epistemologías, órdenes formales, universos de sentido que responden a esa condición de lo político” (Giorgi 18).

El conocimiento del destino de Ruibarbo por parte del niño activa en este la cota álgida de la identificación, anejo al afecto, con la figura animal. De este modo, la transfiguración simbólica que el niño se representa de sí mismo como caballo –al asumir gustoso su apodo de Potrillo y gustarle el olor que en su piel dejaba el sudor de las ásperas pelambres de los caballos que acariciaba (231)– tropieza con la fragilidad de la condición biológica, tanto la que “asume” como la propiamente humana: en ello la mortalidad se revela, igualadora. Por eso es que se ve empujado a liberar a Ruibarbo de su corral, amenazando inmensa y terrible la posibilidad de la muerte, porque la condición efímera y material de la existencia se vuelve insostenible. Toda la acción que Potrillo realiza, con mil precauciones, para destrancar el portón y conducir a Ruibarbo a su libertad, produce en la narración otro nivel de silencio que tensiona la operación y que, no obstante, viene a confesar ruidosamente aquel miedo “común” a la muerte. Una muerte tan próxima,

mas no efectiva todavía, que a su vez moviliza la prevalencia y nueva jerarquía de lo animal, reconceptualizándose la vida como impulso fundamental que se opone al ser tanto como el movimiento a la inmovilidad (Galiazó 8). Al decir de Galiazó:

La vida comienza a entenderse como la raíz de toda existencia y el ser es el no ser de la vida, la naturaleza inerte, la vida doblegada por la violencia de la muerte. [...] Es decir que lo que viene a nombrar la vida, a través de la figura múltiple y dispersa de los animales, es el ser y el no ser indisociables de todos los seres, la síntesis de una tensión esencial, un modo de existencia que se define como borde, como abismo. (8)

El cuento manifiesta virtualmente esta tensión esencial al anunciarse que Ruibarbo perecería en el matadero, lo que junto al hecho de que Potrillo se entera, teme y se angustia, instala el esquema de la animalidad como centelleo del ser y el no ser, como soterrada consciencia literaria a la que le pesa la vulnerabilidad de nuestra existencia abismal. Potrillo comporta este signo a través de su piedad infantil y pensada transfiguración bestial, coordinadas sintagmáticas del afecto e identificación que, como hemos revisado, trascienden hasta dar voz a la mortalidad cernida, ecuánime, sobre todo ente viviente. La media vuelta que al final del relato realiza Ruibarbo, truncando su libertad y esperanza de vida, corrobora estéticamente la irrevocable violencia de la muerte, el triunfo absoluto de aquel germen de contra-naturaleza que cada ser vivo encierra en sí; al decir de Galiazó: “El cuerpo de los animales se torna recipiente de esa naturaleza derrochadora sin medida, indiferente sin medida, exenta de piedad, de justicia y de miramientos” (5).

En última instancia, un cuento como “Los Santos” de Gonzalo Contreras nos parece que va cerrando un patrón que va trazando su recorrido desde nuestro primer relato. Nos referimos a una gradación respecto a la concurrencia o recurrencia de los diálogos humanos dirigidos a animales, lo que de por sí acarrea implicancias importantes. “La picada” presenta en Andaur la mayor cantidad de palabras dirigidas a su perro, cuya expresividad es también abiertamente afectiva y correspondida. “Adiós a Ruibarbo” sostiene el afecto, pero además de ser unilateral, las palabras de Potrillo a los caballos quedan más parcas y hasta reiterativas (se extienden en la sola nominación), mostrándose además el niño deseoso de ser “entendido” por las bestias. “Adiós a Ruibarbo”, así, determina el punto de inflexión para lo que “Los Santos” desarrolla como grado último: una fabulación que logra constituir la consciencia de una “otredad” para con las bestias, en este caso, nuevamente caballos. Conforme a esto, la ausencia de cualquier palabra destinada al animal, dentro del tejido textual, erige el valor de la bestia, de la animalidad, en su necesaria extrañeza.

Evidencia de esta relación la signa la figura del terrateniente, quien se hace dueño de una cuadra de caballos y mueve además la narración por el dominio de la voz homodiegética. Desde un primer momento, este expresa la afición que se descubrió sintiendo por aquellos animales: “Debo decir que me costaba una pequeña fortuna mantenerlos, pero las satisfacciones que me daban esos animales muy luego no las hubiera pagado con nada. Descubrí en mí una afición latente por los animales” (324). Estos pasajes son importantes para ver operar nuestro criterio afectivo, en cuanto instauración del enlace sintiente. De igual manera, respecto a las operaciones de la mortalidad, esta abre ya desde el principio una presencia que se revelará activa en los entresijos de la diégesis, esto al tratar de la agonía y muerte de uno de los caballos que

pasaron al jardín del protagonista, habiéndose roto la cerca:

Uno cayó accidentalmente a la piscina, cuando estaba seca. Este incidente significó dejar momentáneamente de lado el merodeo del resto de los caballos en mi jardín para ocuparme de aquel desgraciado animal. Agonizó durante semanas, sin que nadie pudiera hacer nada efectivo para sacarlo de ahí. Tirado de costado, con algún hueso roto y la mirada aguda, la cúpula de su ojo negro no dejó de observar el panorama de curiosos contemplándolo desde la altura. Además de que no poseo armas, no soy de esas personas juiciosas que les meten una bala en la sien a los animales moribundos, *me falta la sangre fría*. (323, énfasis agregado)

La confesión que cierra la cita no debiera confundirse con una especie de ingenua piedad por la bestia, sino que más bien consigna una actitud que, aunque empatice con el sufrimiento animal (porque observó su agonía, le vio su ojo negro mirando la altura), no deja por ello de portar una comprensión de la mortalidad con efectos más prácticos y “humanos” de los que fue capaz, puesto el caso, Potrillo en “Adiós a Ruibarbo”, quien intentó transgredir simbólicamente la irrevocabilidad de la muerte al destrancar el portón. Es decir, a pesar de constituirse un enlace sintiente y de manifestarse aquella consciencia del cuerpo biológico como tensión del ser y el no ser (coordinación afectivo-tanática, al cabo), las decisiones que el terrateniente toma respecto a los caballos no lo comprometen más allá de lo que estima necesario, de lo que su condición humana tolera aceptable de acuerdo con la flexibilidad que su frontera humano/no-humano permite (de allí que no insiste en salvar al caballo de la piscina, vistos agotados los recursos, y manda incluso a suspenderle su alimentación).

En concreto, constituyéndose nuevamente el silencio como instancia de comunicación, vínculo unilateral, al abrigo de la noche, que redobla esta potencia silente, el protagonista visita y aprecia a los caballos, yendo al encuentro de su intimidad en los espacios de la comunión animal:

Son fuerza pura, desprovista de orgullo o, lo que es peor, de soberbia. No era raro que me sintiera bien entre ellos. Por la noche, las peseberras están en silencio, apenas se oye el ruido ventoso que hacen con sus labios y que es pura satisfacción. Observaba esas pupilas negras brillando en la oscuridad y siendo un hombre de mal dormir, me sentía acompañado de esos animales que también desconocían el sueño. Acercaba mi mano a sus hocicos, ellos la veían venir con esa natural mirada de espanto para serenarse después cuando comprendían que era una mano amiga. (328)

Aquí, el afecto expresado en el encuentro silencioso con la intimidad otra, no dice que la identificación con la mortalidad (que el terrateniente experimenta con el caballo agonizante en la piscina) pueble al ente animal con humanización, que por ello lo reconozca dentro de los parámetros humanos. Sí, habla de su admiración y afecto, más esto no implica volver al animal una figura cognoscible y familiar. Forja en el fondo un enlace sintiente eminentemente “humano”, lo cual lo distingue de los relatos precedentes, ya que es consciente de siempre mantener una “distancia” (una extrañeza, diríamos) con

los caballos, con lo animal. Atiéndase, pues, al siguiente extracto, donde critica precisamente la humanización que sobre los caballos realizan su ayudante Víctor y el viejo, anterior dueño de estos y, para entonces, reducido a un “viejo chiflado” (329):

Entre los dos habían cosido y preparado extrañas vestimentas: pechos de seda con las iniciales de sus nombres, pequeñas casullas que les ponían para dormir, borlas y pompones que les colgaban de las crines. Me pareció que habían llegado demasiado lejos, que no podía permitir esas tonterías. [...] Los cuidados excesivos a los que eran sometidos los habían terminado por apoltronarlos. Los ejercicios matutinos en que los caballos podían correr libremente por la rueda de la tierra se habían reducido a zonzas caminatas en redondo, los caballos tomados de las bridas y arropados como animales de circo. Parecían unos ridículos esclavos adornados; habían terminado por adquirir un aspecto infame y decadente. (329)

La decadencia de la naturaleza otra es lo que precisamente enerva al terrateniente. La extrañeza del caballo se ve reducida a una serie de tratos humanos que esconden su condición bestial, invirtiendo su propia naturaleza con tal de hacer prevalente el sello humano, cual gesto antropocéntrico. “Di órdenes para que se les hiciera correr, que se les tratara como animales” (329), acaba por determinar nuestro protagonista, evidenciando la consciencia de una materialidad biológica otra que, si bien es tan finita como su propia existencia, no es una entidad asimilable a lo humano. Así pues, la narración reafirma virtualmente lo ya señalado respecto del tránsito humano-animal: solo la humanidad puede experimentar la bestialidad, y esto sólo en cuanto manera de pensar lo impensado, de superar una permanencia óptica y fenoménica en la frontera que separa terminantemente nuestra condición de la de los “otros”, animales. Un modo fundamental de re-formular el pensar-sentir humano, así como de re-configurar la visión misma del mundo a partir de lo animal.

En último término, y considerando la suma de los tres cuentos, la expresión de un silencio fundamental se construye como la situación matriz de la (in)expresión entre actantes humanos y animales. Un silencio que, o bien se manifiesta por la oquedad de la palabra dirigida al destinatario animal, o constituye su presencia fáctica en el correr del relato. Sea el caso que fuere, el silencio estructura su lugar en una presencia progresiva que culmina en “Los Santos”, con el dominio absoluto de la relación hombre-animal: no hay palabra, lenguaje articulado que dedicar a los caballos. Es entonces cuando el silencio dice más, pudiéndose encontrar la intimidad humana con la de la bestia en un estado de pureza pre-simbólica. Anulada cualquier fonética prima, en cambio, el movimiento de la conciencia, el afecto y la identificación tanática con la comunión animal, siendo así capaz el protagonista de acceder a esta esfera sin necesidad de disponer de su palabra.

Por otro lado, cuando el terrateniente libera a los caballos en las tierras llanas evidencia no un frívolo desapego, sino un respeto por la condición extraña, por desear que las bestias corrieran a sus anchas en cuanto vida salvaje y no sometidas a la domesticación: “Comprendía que los caballos no eran más que unos objetos para mi satisfacción personal, un capricho mío; esas bestias no merecían tal degradación” (330). La conciencia textual resulta crítica y metarreflexiva.

Así pues, siguiendo a Yelin, la opción por los imaginarios animales se muestra como un modo literario de réplica a un conflicto que afecta directamente las concepciones vigentes acerca del hombre. La literatura responde a la crisis dando cuenta de las tensiones que la constituyen a partir del vasto campo de imaginarios de animales que pueblan los relatos y que, abordando de modos sumamente disímiles las relaciones hombre-animal, escenifican un conflicto cuyo núcleo es un *vaciamiento de las ideas y los valores que sostenían las concepciones de lo humano*. (5, énfasis agregado)

Es el silencio revisado de los relatos lo que acusa este vaciamiento de ideas y valores humanos, (in)expresando las posibilidades de la literatura para experimentar y proyectar lo impensado del pensar convencional, reconfigurándose paradigmáticamente la visión antropológica del mundo por la representación de un vuelco humano hacia lo animal.

Obras citadas

Blanco, Guillermo. "Adiós a Ruibarbo". *Antología del cuento chileno*. Eds. Calderón, Alfonso, Pedro Lastra y Carlos Santander. Santiago: Editorial Universitaria, 2004. 228-234.

Contreras, Gonzalo. "Los Santos". *Antología del cuento chileno*. Eds. Calderón, Alfonso, Pedro Lastra y Carlos Santander. Santiago: Editorial Universitaria, 2004. 323-332.

Cragolini, Mónica. "Extraños animales: la presencia de la cuestión animal en el pensamiento contemporáneo". *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales* 2 (2014): 15-33.

Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Trad. Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel. Madrid: Trotta, 2008.

Durand, Luis. "La picada". *Antología del cuento chileno*. Eds. Calderón, Alfonso, Pedro Lastra y Carlos Santander. Santiago: Editorial Universitaria, 2004. 97-106.

Galiazo, Evelyn. "El giro animal". *Revista Confines* 27 (2011): 1-15.

Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.

Iovino, Serenella. "Pensar lo impensable. Las humanidades ambientales como discurso de liberación". *Ecología Política* 57 (2019): 8-15..

Morin, Edgar. "El pensamiento ecologizado". *Gazeta de Antropología* 12 (1996): 1-7.

Subercaseaux, Bernardo. "Perros y literatura: condición humana y condición animal". *Atenea* 509 (2014): 33-62.

Yelin, Julieta. "Nuevos imaginarios, nuevas representaciones. Algunas claves de lectura para los bestiarios latinoamericanos contemporáneos". *LLJournal* 3.1 (2008): 1-12.

La narración del pasado: sus olvidos y sus silencios. Una lectura de *Hermanas de sangre* de Cristina Fernández Cubas

VILMA NAVARRO-DANIELS¹ Y MARIA SERENELLA PREVITO²
WASHINGTON STATE UNIVERSITY

Resumen: En su obra de teatro *Hermanas de sangre*, Cristina Fernández Cubas parece proponer una alegoría de la política del olvido consensuado llevada a cabo durante la transición española a la democracia. No obstante, este acuerdo estaba condenado a fracasar. La obra se desarrolla alrededor de un grupo de excompañeras de escuela que se reúnen tras treinta y cuatro años de separación. Durante el encuentro, las mujeres se verán forzadas a enfrentar la muerte de Clara, una compañera a quien ellas mismas lincharon y sobre cuyo deceso las autoridades del colegio crearon una versión oficial para ocultar lo sucedido. A través de un video hecho el día del trágico evento, las amigas confrontarán su pasado, mostrando cuán inútil es tratar de borrarlo. La obra también presenta una aproximación crítica a la narración del pasado como construida y, por lo tanto, no exenta de ficcionalización.

Palabras clave: Cristina Fernández Cubas, *Hermanas de sangre*, pacto de olvido, la narración del pasado.

The Narration of the Past: Its Oblivions and Its Silences. A Reading of Cristina Fernández Cubas's, *Blood Sisters*

Abstract: In her theatrical piece, *Blood Sisters*, Cristina Fernández Cubas seems to propose an allegory for the politics of consensual oblivion carried out during the Spanish

¹ **Vilma Navarro-Daniels.** Ph.D., Profesora Titular (Catedrática) de Español en la Escuela de Idiomas, Culturas y Raza en la Universidad Estatal de Washington. Sus campos de estudio son la literatura, el cine y la cultura de España y el Cono Sur de América Latina de los siglos XX y XXI. Su aproximación interdisciplinaria une sus estudios en filosofía, educación, ciencias sociales, literatura y estudios de cine. Su trabajo académico se centra en la relación entre las transformaciones políticas, sociales, culturales y económicas y sus representaciones literarias y cinematográficas. Ha publicado sobre novela, cuento, poesía, teatro y cine españoles y latinoamericanos así como acerca de géneros asociados a la cultura popular, como la serie televisiva y el cómic. Correo: navarrod@wsu.edu

² **Maria Serenella Previto.** M.A., Profesora Asociada de Español e Italiano, Línea Profesional, en la Escuela de Idiomas, Culturas y Raza en la Universidad Estatal de Washington. Sus intereses en la investigación incluyen el cine español y la literatura y arte popular chilenos y caribeños. Ha presentado a nivel internacional sobre las obras de Icíar Bollaín, Alejandro Amenábar, Cristina Fernández Cubas, Violeta Parra, Ana María del Río, Ana Lydia Vega y Aída Cartagena Portalatín, además de sus presentaciones académicas sobre escritores italianos como Gesualdo Bufalino y Beppe Fenoglio. Maria Serenella Previto también se ha desarrollado en el campo de las bellas artes. Su trabajo artístico incluye obras en escultura, cerámica, pintura, grabado y fotografía. Correo: mprevito@wsu.edu

 **Fecha de recepción: 9 de febrero, 2023.**
 **Fecha de aceptación: 17 de mayo, 2023.**

transition to democracy. However, this agreement was doomed to fail. The play unfolds around a group of former schoolmates who reunite after thirty-four years of separation. During the gathering, the women are forced to face the death of Clara, a classmate whom they themselves lynched and about whose decease the school authorities created an official version to hide what happened. Through a video made on the day of the tragic event, the friends will confront their past, which shows the futility of trying to erase it. The play also critically approaches the narration of the past as constructed and, therefore, as not exempt from fictionalization.

Keywords: Cristina Fernández Cubas, Blood Sisters, pact of oblivion, the narration of the past.

*Sé, desde hace demasiado tiempo, que no hay una memoria sino muchas,
que el recuerdo vive perpetuamente cortejado por el olvido,
y que en los laboratorios secretos de la mente
un montador clandestino selecciona o descarta a su capricho.*

Cristina Fernández Cubas

Cristina Fernández Cubas (Arenys de Mar, 1945) publicó *Hermanas de sangre* en 1998³. Para ese entonces, España había concluido su transición a la democracia y había ingresado a la Comunidad Económica Europea, la ciudadanía había votado a favor de la permanencia del país en la OTAN y hacía dos años que el PSOE había perdido las elecciones generales. Con todo, pensamos que la obra parece volver la mirada hacia un momento histórico anterior para sugerir, de modo sutil e indirecto, una reflexión sobre la sobrevaloración de los consensos que caracterizó la transición a la democracia y que se constituyó en la base de la vida política y social de la España posfranquista.

Hermanas de sangre pone en escena el encuentro de siete amigas que no se han visto desde los años de escuela. Siendo ya mujeres de cuarenta y cinco años, se reúnen bajo la iniciativa de Marga, quien organiza una cena en el privado de un restaurante. En su infancia, ella y sus antiguas compañeras fundaron el Club de las Tarántulas, una agrupación basada en un férreo código de honor. Aunque dos de las miembros originales del colectivo no se presentan, la gran ausente es Clara, quien murió de un modo dramático cuando las Tarántulas todavía eran niñas.

En este ensayo, queremos proponer que *Hermanas de sangre* puede ser entendida como una alegoría crítica de la política del olvido implementada durante la transición española a la democracia, opción que pretendió promover grandes acuerdos pero que, a la larga, produjo ciudadanos desconocedores de su historia y de su identidad⁴. Fernández Cubas crea una atmósfera aciaga en medio de la cual las excompañeras no podrán esquivar los fantasmas de su pasado, esto es, que fueron ellas, las propias camaradas de Clara, quienes la atacaron ferozmente, evidenciando cuán estéril es querer borrar la historia a través de una versión exenta de conflictos, punto en el que vemos una conexión con la manera como se escribió la historia de España con posterioridad a la muerte de Francisco

3. A la fecha, *Hermanas de sangre* es la única obra de teatro escrita por Cristina Fernández Cubas.

4. El análisis que de esta obra se ofrece en este trabajo se remonta tanto a las investigaciones realizadas por Vilma Navarro-Daniels para su tesis doctoral como a la interpretación y ensayo preliminar de María Serenella Previto.

Franco. A lo largo de estas páginas, mostraremos cómo *Hermanas de sangre* nos insta a reflexionar sobre las implicancias epistemológicas y éticas de nuestra relación con el pasado, más aún si la memoria histórica ha sido escatimada. El género literario elegido por la autora insinúa que cualquier narración del pasado se asemeja a la puesta en escena de un guion que debe ser negociado por y entre sus diversos actores. Los componentes metateatrales y audiovisuales de la obra la sitúan dentro de un marco contemporáneo que privilegia una literatura autorreferencial que no solo explora el mundo extratextual —que puede ser su referente más inmediato y evidente— sino que, sobre todo, se detiene en el acto mismo de crear ficción, lo que nos insta a preguntarnos si lo que llamamos realidad, incluyendo la realidad histórica, no es análogamente imaginada, concebida e instaurada.

Según Teresa Vilarós, durante la transición española a la democracia, se llevó a cabo un gran proceso de olvido sobre la guerra civil y la dictadura franquista (45-50). Se quiso proteger la marcha de la transición evitando que cualquier interpretación del pasado nublara el presente, lo que muestra la debilidad de la naciente democracia. Para Gregorio Morán, “[l]a fragilidad del sistema durante aquellos años podría ser una prueba de que las cosas no iban tan bien, pues se exigía como condición para proseguir el no poder hablar de ellas” (24). Y más adelante aclara: “En aras de no agudizar la inseguridad hubo que admitir una falacia tan burda como la de que en aquella pelea política no había vencedores ni vencidos, sino que todos, hermanados ante el altar de la Patria, se ofrecían ufanos para arrinconar a los irreductibles del viejo régimen” (Morán 24). La Ley de Amnistía de 1977 fue la traducción jurídica de esta decisión política, ya que incluyó por igual a los presos políticos y a los agentes de la dictadura que, por casi cuatro décadas, cometieron crímenes de lesa humanidad, desapariciones forzadas y genocidio.

Se buscó el consenso político basado en un asentimiento sobre el pasado. Si había un gran acuerdo sobre lo vivido durante la guerra civil y el franquismo, ningún sector podría apropiarse de la historia a fin de sacar dividendos. Como Gregorio Morán arguye,

Había que garantizar que nadie pudiera utilizar el pasado para desentrañar el presente. [...] [La clase política] Desdeñosa ante los comentarios que pudieran hacerse respecto a tal o cual actividad pasada denunciada por algún ciudadano, pero implacable si alguien pretendía romper el “consenso histórico” que avalaba el “consenso político”. Todo tan falso como un revestimiento de cartón piedra, que obligaba a no dar por oídas palabras que hubieran roto el clima consensuado. (87)

En palabras de Paloma Aguilar Fernández, “[s]e instituyó la negociación, el pacto, la cesión, la tolerancia —en definitiva, el célebre consenso—, hasta convertirse, no en un medio, sino en un fin en sí mismo, independientemente del contenido de lo acordado” (211).

Para José Colmeiro —quien escribe después de la aprobación de la Ley de Memoria Histórica de 2007 y de las primeras exhumaciones de los restos de los ejecutados políticos de las fosas comunes heredadas de la guerra y la dictadura—, la transición española a la democracia fue una “transacción” liderada por las cúpulas de los partidos políticos, proceso en el que “los recuerdos de la Guerra Civil y del legado de Franco se convirtieron en un nuevo tabú cultural, adquiriendo, por lo tanto, la cualidad espectral de fantasmas, sin estar ni aquí ni allá” (25-6). Sin embargo, observa Colmeiro, el tema de

la memoria no estuvo ausente: en la segunda mitad de la década de los setenta, la literatura y el cine fueron el ámbito donde se abordó la historia reciente de España a través de obras que lograron una gran acogida por parte del público (27). No obstante, ya a inicios de los años ochenta, el interés por recordar lo sucedido descendió (27)⁵, comenzando así “la crisis de la memoria” (28)⁶.

En cuanto a *Hermanas de sangre*, pensamos que recrea y cuestiona alegóricamente el pacto de olvido. La reunión de las antiguas camaradas que podría anticiparse como algo grato y familiar conlleva un sentimiento de extrañeza. El recuerdo de la muerte violenta de una de las niñas hace que la cena adquiera tonos funestos. El colegio silenció los hechos con un parte oficial que dictaminaba que Clara había sido atacada por los perros que estaban a cargo del conserje del establecimiento. Marga refuta esa versión de lo ocurrido y, al hacerlo, deja en evidencia las fisuras de esa narración única. A través de un video que expone a sus compañeras, hace tambalear la supuesta solidez de la versión creada por las autoridades del colegio y da cuenta de la derrota de la violencia infligida sobre la memoria de quienes vivieron directamente los eventos. Unos hechos que permanecieron enterrados por treinta y cuatro años emergen, a pesar de todos los esfuerzos de la dirección escolar. Catherine Bellver destaca que las amigas devienen espectadoras de su propio pasado al sentarse enfrentando al público del que las separa la pantalla donde Marga proyecta la cinta. La importancia de este recurso escenográfico radica en que las excompañeras toman la distancia necesaria para verse a sí mismas como actores dentro de una realidad separada y censurable (58-9); una realidad que, al retornar, trae consigo algo espeluznante.

Cuando Sigmund Freud examina el significado de la palabra alemana *Unheimlich* —lo siniestro o pavoroso—, concluye que “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (2) y que “debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado” (3). Por lo tanto, lo que se nos aparece como siniestro no es algo exterior a nosotros o desconocido. Antes bien, se trata de algo familiar que hemos vuelto extraño, que hemos querido olvidar o ignorar, y que regresa, dejando en evidencia el fracaso de nuestros intentos por rechazarlo o expulsarlo de nuestra vida psíquica.

Así, lo que debería ser entrañable, fraternal y ameno —como el reencuentro de las amigas de la infancia— abre paso a algo que ha permanecido encubierto y camuflado y que, por lo mismo, se presenta como enigmático, misterioso e indescifrable. Pilar Errázuriz enfatiza que aquello que estaba oculto y se hace manifiesto es, más bien, algo que fue deliberadamente “ocultado” y “escondido” al ser percibido como “peligroso”:

se trata de algo que se manifiesta cuando debería estar oculto y que muestra la otra cara de lo familiar, de lo amable, volviendo estas vivencias siniestras, sorprendidas, inquietantes, sobrecogedoras. [...] Lo paradójico consiste en que la fuente de pavor no es lo extraño en su oposición inmediata a lo familiar, sino que lo que antes era familiar, emerge bajo un aspecto amenazante, peligroso, siniestro y que a su vez refiere algo conocido desde siempre que ha estado oculto, en la sombra. (1)

5. Para las causas de este giro en la actitud hacia la memoria histórica, recomendamos leer íntegramente el artículo de José Colmeiro.

6. Colmeiro aborda la reactivación del interés por el tema la memoria en los años posteriores a la promulgación de la Ley de Memoria Histórica, lo que se vio acompañado por un gran número de obras literarias y cinematográficas sobre la guerra civil y la dictadura.

La experiencia pavorosa de las ex-condiscípulas al hacer frente a lo sucedido en su niñez no se destruye echando mano ni al silencio ni a un infructuoso esfuerzo por olvidar. Por el contrario, traer la historia a presencia y ser capaz de articular con palabras lo que ese recuerdo les enrostra se ofrecen como las únicas alternativas para romper con el hechizo torturante de lo siniestro. Como Errázuriz afirma, existe el imperativo de recordar,

para exigir conocer, para exigir la palabra, el significante que permita la claridad para el conjuro de la sombra. Porque con la luz del día, al igual que esas noches de pesadillas en las que nuestros fantasmas nos invaden, lo siniestro se desvanece, dejando develada una realidad que no será equívoca ya, sino unívoca en cuanto a hechos enjuiciables, a castigos merecidos y a dignidades restablecidas. (2)

En el presente de la obra, Marga es famosa por dirigir un programa televisivo — *La verdad al desnudo*— que investiga en profundidad hechos controversiales. Poco se sabe de las otras asistentes: Julia —no se explicita en qué trabaja, bebe copiosamente, se la identifica como decidida y valiente—; Alicia —bióloga, “muy guapa”—; Lali —dueña de casa, sencilla, insatisfecha, de baja autoestima y constantes pérdidas de memoria, entre otros malestares—; Toña —severa profesora de instituto con un sentido del humor “cáustico”—; Montse —abogada especialista en divorcios, divorciada dos veces y casada por tercera vez—; Luisa —dedicada a decorarle las empresas a su marido, un exitoso hombre de negocios mucho mayor que ella. Las restantes integrantes del grupo, Aurora y Camila, no asisten al encuentro pues la primera ha sufrido una embolia y la segunda vive en los Estados Unidos.

Utilizando sus habilidades con los medios audiovisuales, Marga construye una narrativa con las imágenes de un video filmado por su padre y su hermano treinta y cuatro años atrás, un 21 de junio, la misma fecha elegida para la reunión con sus excamaradas. Se trata de una cinta editada por medio de la cual atribuye a sus compañeras el haber participado activamente en el deceso de Clara. Así, se erige en investigadora y vocera de *la verdad*. En esta línea de pensamiento, Shoshannah Holdom ve que la obra se ajusta a un ritual en el que Marga lleva a cabo un proceso del que es juez, jurado y abogado fiscal, asumiendo unos roles socialmente establecidos y ritualizados (222-3). El lugar donde se desarrolla el drama es también un espacio ceremonial que, aunque en sí mismo está desprovisto de sentido, se constituye en el sitio donde algo significativo ocurrirá (222). La crítica subraya que el comportamiento abiertamente teatral de los personajes revela su conciencia de estar representando (223); y lo que ponen en escena es la verdad —o, mejor dicho, verdades— así como su propia transformación, todo ello liderado por Marga, quien no solo ha elaborado un plan sino que además dirige lo que sucede durante el encuentro (223)⁷⁸.

7. Holdom diferencia cuatro niveles de performance dentro de la obra: 1) la actuación de las amigas en el privado del restaurante donde buscarán impresionarse unas a otras en base a su éxito profesional, apariencia y exhibición de fotos familiares; 2) dentro del nivel anterior, Marga muestra el video y las amigas pasan a ser espectadoras de su propia infancia; 3) en la película, vemos la función de las Tarántulas hecha para los padres y para la cámara que grabó las imágenes; 4) los tres niveles previos están enmarcados dentro de otro mayor: la representación de *Hermanas de sangre* en un teatro (224-5). Con respecto al 4º nivel, Cristina Fernández Cubas nos ha informado que la obra nunca ha sido puesta en escena por una compañía profesional. Sí ha sido objeto de varias representaciones y lecturas dramatizadas en establecimientos de enseñanza secundaria. En 2016, se presentó en el Teatro de Sarria por Il Piccolo Bcn, dirigida por Guya Colorio.

El elemento ritual destacado por Holdom nos permite observar un detalle de la metadramaticidad que caracteriza esta obra. En *Drama, Metadrama, and Perception*, Richard Hornby considera la ceremonia dentro de una obra como un elemento metateatral, distinguiendo dos formas en que las ceremonias pueden ser llevadas a cabo erróneamente: o la ceremonia es interrumpida o, habiéndose realizado completamente, es ejecutada de una manera corrupta o perversa (57). Y es esto último lo que ocurre en *Hermanas de sangre*: Marga busca desentenderse de su propia intervención en el ataque a Clara, pasando por alto que, en este juicio, ella también podría estar sentada en el banquillo de las acusadas. Por otra parte, sus excompañeras se rebelan y la culpan de haber adulterado las supuestas pruebas y de haber sido tan partícipe como ellas en la agresión, lo que revierte el rol de acusadas a acusadoras. Cuando una ceremonia se presenta de modo incompleto o con alguna alteración, el sentimiento de lo trágico se impone en la obra: “ceremonies unfulfilled, for whatever reason, engender feelings of disorientation, discord, and sadness” (Hornby 55).

En efecto, el primer acto del drama está marcado por una sensación de desasosiego. Confrontadas por el video de Marga, las mujeres se ven obligadas a recordar y a defenderse de la imputación. La aceptación de lo sucedido posibilitaría que cada cual se reconciliara con el pasado y reconstruyera su unidad interior perdida; pero esto tiene como condición poner al descubierto lo que se ha mantenido en secreto y que cada cual asuma su parte en el delito. Para Fernández Cubas, es claro que todas son igualmente responsables de lo sucedido: “En mi obra la culpabilidad o autoría estaba repartida; (habían sido todas, en mayor o menor medida) [...] En mi obra todas eran protagonistas” (citado en González Herrán 118). Lo especificado por la autora es explícito dentro del drama. Así, y a pesar de declarar que no tiene una explicación para lo sucedido, Julia admite: “De repente odiamos a Clara. Empezamos a golpearla, a patearla... Estábamos ciegas de rabia. Yo salté sobre su estómago. Una, dos, no sé cuántas veces...” (Fernández Cubas 70). Poco a poco, las ex-Tarántulas van añadiendo fragmentos sobre lo que cometieron mancomunadamente. Es la misma Julia la que reconoce el carácter falaz de la versión creada por el internado: “Al volver al colegio me encontré con la historia del accidente. Esos benditos perros que me liberaban de toda culpa. Terminé por convencerme de que lo que habíamos hecho no tenía nada que ver con lo que había pasado” (Fernández Cubas 74).

El colegio hizo desaparecer todo trazo que hubiera permitido reconstruir el incidente: el conserje y su esposa fueron despedidos, los perros fueron sacrificados, la monja directora fue trasladada, se vendieron propiedades que pertenecían al establecimiento, se construyó un nuevo pabellón y el Boletín escolar anual no se publicó. Como Julia confirma: “[b]orraron todo un año del calendario” (Fernández Cubas 75). Lo que quedó fue el informe policial que confirmó el reporte proporcionado por la escuela. Las Tarántulas no se contactaron durante las vacaciones de verano y, al regresar para el siguiente año lectivo, constataron que el curso empezó más tarde, que ya no eran tan amigas y que habían sido dispersadas en diversas clases con otras estudiantes. Alicia rememora el sentimiento de extrañeza que todo esto les ocasionó: “[e]l colegio parecía otro” (Fernández Cubas 74). Esta desfamiliarización le imprimió un carácter de irrealidad a lo vivido y les permitió olvidar o, al menos, recordar

—

8. Catherine Bellver también repara en la metateatralidad de la obra, lo que se verifica en sus múltiples capas dado que la audiencia ve a actrices que, a su vez, ven un espectáculo que es la versión filmada de una representación original de cuando eran niñas (59).

selectivamente hasta llegar a autoconvencerse de que no tenían responsabilidad en la muerte de Clara. Todo había sido un mal sueño. Como Marga señala: “la historia quedó difuminada” (Fernández Cubas 59).

Con todo, *Hermanas de sangre* también cuestiona la versión que Marga presenta sobre lo que pasó. A través de escenas seleccionadas y colocadas en cierta secuencia, y por medio de acercamientos de imágenes que antes no se percibían, Marga pone en primer plano cuatro pares de piernas que patean sin tregua a Clara. Sin embargo, como Montse repite varias veces, lo que Marga presenta es un “montaje”. Exhibe como “verdadera” una versión falseada del video original. De este modo, ni la narrativa oficial creada por el internado ni la ensamblada por Marga resisten cuando su supuesto estatus de relatos ajustados a los hechos es objetado. A pesar de esto, ambas dan muestras de pretensiones totalizadoras, esto es, de determinar de una vez y para siempre su propia veracidad, evidencia y exactitud.

Carmen Martín Gaité ha afirmado que lo que importa en un relato no es “la supuesta verdad objetiva de los hechos” sino el concedernos a los lectores “ese margen para decidir por nosotros mismos si le creemos o no” (*El cuento* 191), es decir, nuestro “derecho a la duda” (*El cuento* 193). Esto es posible cuando una historia se atreve a “explorar las rutas imprevistas que el propio cuento vaya presentando” (*El cuento* 18). *Hermanas de sangre* hace justamente esto: defiende el derecho a la duda, hace que los personajes contrasten, cuestionen y proporcionen otras versiones de los hechos, todo lo cual debilita el discurso de Marga.⁹ Martín Gaité llama “tanathos” al discurso cerrado “que no admite controversia”, que no busca “rectificar ni transformar aquello que enuncia, pero exige indefectible aceptación” (*El cuento* 299).

Por su parte, las reflexiones de Linda Hutcheon sobre la narración de tipo histórico y la ficción son pertinentes para entender la obra de Fernández Cubas. Según Hutcheon, “both history and fiction are cultural sign systems, ideological constructions whose ideology includes their appearance of being autonomous and self-contained” (112). En *Hermanas de sangre*, historia y ficción convergen y, al hacerlo, se debilita esa apariencia de autonomía y autocontención. Puede sostenerse que esta pieza teatral es consciente del modo como la narración del pasado es construida. A las ex-Tarántulas se les han presentado dos narraciones: la elaborada por la escuela y la editada por Marga. Los personajes tienen como referentes unos discursos que, como tales, han hecho ya su selección acerca de la inclusión y exclusión de unos sucesos. Esto guarda estrecha relación con la diferenciación que Hutcheon establece entre los “eventos” y los “hechos”, en donde estos últimos son definidos discursivamente mientras que los primeros no (119). Según Hutcheon, los “eventos” son configurados como “hechos” al ser relacionados con matrices conceptuales dentro de las cuales son enmarcados si han de ser considerados como hechos. Lo relevante es que tanto la narración histórica con pretensiones de verdad como la ficción constituyen sus objetos decidiendo qué eventos llegarán a ser hechos (Hutcheon 122). Martín Gaité, a su vez, aclara que los eventos reales, antes de ser

—
9. Shoshannah Holdom sostiene que, por medio de sus diversos niveles performativos, la obra sugiere que toda noción de realidad es fabricada a través de múltiples perspectivas, lo que socava el sentido de una realidad universal y una verdad general (225). Por su parte, Catherine Bellver señala que cuando Alicia asevera que el video manipulado por Marga es “perfectamente real”, se hace evidente que lo que parece ser verdadero resulta ser un espectáculo fabricado con intención engañosa, es decir, una mentira; ahora bien, esa ilusión hace que la verdad vuelva a la vida (60).

contados, poseen un orden que no coincide necesariamente con la estructura que asumirán al ser transformados narrativamente: “Hay un desfase entre el orden de los acontecimientos y su orden de sucesión dentro del relato” (*El cuento* 311).

Para Hutcheon, el proceso de narrativización es una forma central de la comprensión humana, de la imposición de significado y de la coherencia formal sobre el caos de los eventos: “Narrative is what translates knowing into telling. [...] The conventions of narrative in both historiography and novels, then, are not constraints, but enabling conditions of possibility of sense-making” (121). Y en esta producción de sentido, explica Martín Gaité, se lleva a cabo “un proceso de elaboración y recreación particular, donde, junto a lo ocurrido, raras veces se dejará de tener presente lo que estuvo a punto de ocurrir o lo que se habría deseado que ocurriera” (*La búsqueda* 23).

A partir de las ideas de Hutcheon, se puede argüir que *Hermanas de sangre* nos hace partícipes de un doble proceso: la recolección de datos y el intento de Marga por construir un orden narrativo, todo lo cual indica el reconocimiento paradójico de que la “realidad” del pasado solo puede sernos accesible de un modo “textualizado” (Hutcheon 114). El video editado funciona como ese acceso textualizado a una realidad que tuvo lugar hace treinta y cuatro años. Como directora del programa televisivo *La verdad al desnudo*, asume un papel similar al que Hayden White le otorga al historiador, quien — además de crear su objeto de análisis— predetermina la modalidad de las estrategias conceptuales que utilizará para explicarlo (xi). White postula que una obra histórica no es solo los datos o los conceptos teóricos utilizados, sino también una estructura narrativa, un contenido estructural generalmente poético y específicamente lingüístico que sirve como el paradigma aceptado pre-críticamente y que no es un elemento histórico (ix), sino una estructura de la imaginación que rige las posibles combinaciones entre las diferentes maneras de urdir una intriga o trama, los distintos paradigmas de la explicación histórica y las diversas posiciones ideológicas que puede adoptar el historiador. Los diferentes tipos de asociaciones entre estos elementos configuran estilos historiográficos coherentes, puesto que se enlaza una estructuración narrativa, una operación cognoscitiva y una implicación ideológica. El historiador —Marga, en este caso— prefigura el campo histórico y sobre eso trae las teorías que usará para explicar lo que “realmente” pasó (White x).

Además de los cuestionamientos epistemológicos que las dos versiones sobre el último día de escuela de las Tarántulas nos plantean, en ellas subyace un profundo dilema ético: sepultar la verdad o enfrentarla, con todas las consecuencias que cada una de estas opciones conlleva. Así, la lectura que Maria DiFrancesco hace de este drama tiene como eje el reconocimiento de que unas niñas de once años fueron capaces de actuar juntas como agentes de violencia en el asesinato de Clara, experiencia que configuraría la hermandad a la que hace referencia el título de la obra. Interpreta este acto como una ruptura del sistema patriarcal —para el cual es casi inconcebible que las mujeres ejecuten hechos de sangre o, de cometerlos, deben permanecer socialmente invisibilizados— en tanto que la experiencia de las agresiones perpetradas por mujeres deja en evidencia que la mirada social masculina es ciega para ver cualquier posibilidad de amenaza basada en la agencia femenina (206-207).

DiFrancesco inserta el acto consumado por las niñas dentro de la visión que René Girard presenta sobre los rituales de sacrificio cuya finalidad es restaurar un orden que ha sido desafiado por alguno de los miembros de una comunidad. En este caso, Clara transgrede las rígidas normas de honor, amistad y solidaridad que guiaban el Club de las Tarántulas y cuya inobservancia era considerada una felonía que debía ser castigada.

Como se ve en el video, Clara “salva la obra” que las menores habían preparado para la ceremonia de fin de año académico. No solo se destaca entre las demás al inventar un parlamento cuando dos de sus camaradas trastabillan y se produce un momento de desconcierto. Al finalizar la función, se mueve hacia el frente del escenario para recibir los aplausos de los padres, momento en que se saca el “gorro peludo” que era parte del atuendo que las igualaba a todas en su rol de niñas-tarántulas, dejando al descubierto su largo pelo rubio (Fernández Cubas 41). Sobresalir, distinguirse, autoseñalarse son percibidos como gestos de traición.

A lo largo de su encuentro, las mujeres rememoran otras instancias en las que Clara habría actuado de manera desleal. No obstante, todas coinciden en que siempre era Marga quien propagaba rumores que inculpaban a Clara, ya sea de haber plagiado el cuento con el que ganó un concurso de escritura —premio que, hasta entonces, había recaído en Toña— o de haber dañado los gusanos que Alicia usaba en sus experimentos. Es más, a través de una reconstrucción grupal, Marga surge como una fabuladora dotada de un extraordinario poder de persuasión, lo que no deja de ser irónico dado su empeño por llegar al fondo de la verdad sea en su profesión como durante la velada de la que somos testigos. Como Lali lo consigna: “Tanta obsesión por la verdad y no hacía otra cosa que decir mentiras” (Fernández Cubas 89). Al examinar el pasado, las ex-Tarántulas concluyen que bien pudieron haber sido las palabras que Marga echó a correr sobre Clara —“Ha destrozado la función expresamente. Pásalo” (Fernández Cubas 87)— las que movieron a las demás a llevar a cabo lo que DiFrancesco entiende como un sacrificio que restauraría el orden interrumpido.

Shoshannah Holdom también advierte cómo es la misma Marga quien socava su devoción por la verdad al viciar el video, alterando tanto el enfoque como la velocidad de la película y ampliando la cicatriz en la pierna de una de las niñas para que coincida con la fotografía escolar que envió a sus compañeras a modo de invitación (223). Estas decisiones hacen ostensible la agencia de Marga para crear imágenes que, usando la terminología acuñada por Roland Barthes, poseen un *punctum*. Aunque el filósofo francés se centró en la fotografía, pensamos que sus reflexiones pueden ser extrapoladas a otros medios que se asientan en la creación y uso de imágenes. Quisiéramos, por lo tanto, a partir de ciertas ideas formuladas en La cámara lúcida, detenernos en el video y la fotografía como recursos fundamentales empleados por Cristina Fernández Cubas en *Hermanas de sangre*.

¿Por qué Marga se vale de elementos visuales para inculpar a sus excompañeras y empujarlas a la confesión? ¿No bastaba con acusarlas de haber ajusticiado a Clara? Marga conoce el poder de las imágenes que parecen guardar un secreto solo revelable ante unos ojos en particular, esto es, imágenes que, de acuerdo con Roland Barthes, significan “una herida” (58), algo que está ante alguien no solo para ser visto, sino también para provocar sentimientos y pensamientos. Para Barthes, algunas fotos poseen algo que sale de ellas “como una flecha” que nos lacera (64): el *punctum*, un elemento que nos punza (65), que nos lleva a distinguir una fotografía entre muchas otras, que nos hace experimentar el goce o el dolor ante lo contemplado. Barthes llama “foto unaria” a aquella que, pudiendo atraer poderosamente nuestro interés, no tiene para nosotros ese *punctum* que nos cautiva o lastima; no hace vacilar la realidad, puesto que no implica nada que nos perturbe (85); no nos trastorna porque no nos hiere (86). En esta categoría podemos clasificar la primera versión del video presentado por Marga.

De acuerdo con Barthes, el *punctum* produce una expansión paradójica, es decir, “permaneciendo como ‘detalle’, llena toda la fotografía” (93). Ese “detalle” impregna

nuestra interpretación de la foto en su totalidad; se trata de un pequeño elemento, que podría pasar inadvertido ante los ojos de otra persona (96), pero que “recala en una zona incierta” de uno mismo (103). Gracias a su efecto expansivo, el *punctum* de una fotografía “arrastra al espectador fuera de su marco [...] es entonces una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra” (Barthes 109).

Luego de que Marga manipula el video y amplía la cicatriz de una de las piernas de las niñas, esa imagen deja al descubierto lo que para las ex-Tarántulas podría constituirse en el *punctum*. Julia se reconoce en ese “detalle”: “Apenas me he fijado en las otras [piernas]. Sólo en esas. (*Bebe un trago.*) En las mías” (Fernández Cubas 69). Julia no puede modificar lo que ve en la imagen, esto es, una violencia que va más allá de la infligida en el cuerpo de Clara: “La Fotografía es violenta no porque muestre violencias, sino porque cada vez llena a la fuerza la vista, y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado” (Barthes 159; énfasis en el original). Las imágenes le enrostran a Julia su propia verdad. Marianne Hirsch ha aseverado que “[t]he still picture freezes one moment and enshrines it as a timeless icon with determinative definitional power” (260). Y el poder específico del antiguo video consiste en mostrarle al personaje lo que ella todavía es.

Lo expuesto se extiende a las otras mujeres. Todas contemplan el video como si contuviera una verdad que aguarda ser confirmada. Como Barthes señala, el fotógrafo — en este caso, videógrafo— actúa como “el mediador de una verdad” (125), y el filme de fin de curso reúne “todos los predicados posibles que constituyen la esencia [...]” de quienes lo observan; se trata de una imagen “perfectamente esencial”, ya que rubrica “*la ciencia imposible del ser único*” (126; énfasis en el original): el ser único de las diez miembros del Club de las Tarántulas, aquello que probablemente solo ellas perciben como sus rasgos definitorios. Barthes asegura que “[t]oda fotografía es un certificado de presencia” (151). Y el encuentro en el restaurante abre la puerta a un tiempo lejano que queda “certificado” en el video de fin de año escolar. Volver a mirar las imágenes de la infancia editadas por Marga no reconcilia a los personajes con su historia personal actual como bióloga o ama de casa o abogada, pues lo que exhiben ante sus ojos aterrados no es sino lo que Barthes ha denominado el “aire” de una persona, definido como “esa cosa exorbitante que hace inducir el alma bajo el cuerpo” (Barthes 183), “la expresión de la verdad” (Barthes 184), pero no de cualquier verdad, sino aquella que atañe al sujeto retratado. Cuando una imagen es capaz de mostrar el “aire” de alguien significa que ha sido capaz de mostrar su alma sin máscaras, y exponer lo que es “consustancial a su rostro, cada día de su larga vida”, aquello que lo define moralmente y que concurre para añadir a los rasgos físicos una impronta ética y un carácter; el “aire” nos permite reconocer la coincidencia entre el retratado y su identidad más genuina (Barthes 184-85).

Las imágenes del video editado desmienten lo que las excompañeras quieren proyectar de sí mismas, actuando como un contradiscurso de una identidad de la que han expulsado su pasado e impactando la visión idílica que sobre los años de escuela pueden haberse forjado. Con todo, también afectan su vida actual. Hirsch mantiene que las fotos pueden ser “manipulated, transformed, mishandled, destroyed, and reinvented, so as to reveal what alternate stories may lie beneath their surfaces or beyond frames” (254). La estrategia de intervención por parte de Marga prueba que, como Barthes sostiene, “en la Fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación” (155); es decir, las imágenes constatan algo y —en el caso de *Hermanas de sangre*— acreditan una culpabilidad que los personajes no han logrado desterrar de su vida psíquica, punzando una herida que creían curada.

En el segundo acto de la obra —casi cuatro veces más corto que el primero—, vemos a Alicia, Julia, Lali y Montse en el mirador adyacente al restaurante. Entretanto —y en compañía de Toña—, Marga le muestra el video a Luisa, quien ha estado ausente durante casi toda la reunión. Aunque reconoce que se acordaba de todo lo que el filme revela, no desea darles a esos hechos un lugar preeminente en su vida (Fernández Cubas 129). Mientras las acotaciones describen una atmósfera de paz, las comensales van sintiéndose más relajadas. Es evidente que algo ha variado: Lali ya no experimenta dolores de cabeza, Toña se disculpa con un par de invitadas por haber sido injusta con ellas, Montse propone un brindis por Clara y Luisa reconoce que no ha logrado desterrar el recuerdo de la amiga muerta a quien dice considerar “mucho más fuerte” (Fernández Cubas 121-133). ¿Qué ha sucedido? Catherine Bellver plantea una serie de estadios por los que atraviesan las excompañeras, desde la negación a admitir su participación en los hechos, la recriminación, la aceptación de lo ocurrido hasta llegar a una liberación catártica de la culpa (58). Shoshannah Holdom propone que Clara ha devenido un chivo expiatorio cuyo sacrificio sirve para engendrar un sentido de solidaridad y de estabilidad dentro del grupo. Si en el pasado fue blanco de violencia, en el presente proporciona las bases para crear una identidad y una cohesión colectivas (227). El final de la obra parece ratificar estas hipótesis dado que encuentra a las ex-Tarántulas prometiendo que se reunirán cada 21 de junio, pidiéndole perdón a la excamarada muerta, alabándola por ser “[l]a más guapa”, “[l]a más inteligente” y “[l]a mejor niña del colegio” (Fernández Cubas 134), y catalogándola como siendo “muy generosa” desde el más allá (Fernández Cubas 139). En este estado casi de delirio, algunas expresan que su vida cambiará a partir de ese momento; otras, el deseo de reunirse el domingo próximo y, otras, la idea de detenerse esa misma noche en una pizzería para planificar la reunión del fin de semana siguiente.

A pesar de lo dicho, no suscribimos la idea de que las excompañeras posean una identidad común ni que su unión sea consistente; tampoco que hayan logrado una redención. Así, por dar un ejemplo, una vez que vuelven a compartir el mismo espacio físico luego de que Luisa ve el video, las acotaciones precisan que no se hablan entre ellas: “Se diría que no saben qué decirse” (Fernández Cubas 127). Por otra parte, y a pesar del brindis por Clara, optan por expulsar de la memoria los acontecimientos negativos. Como Lali anuncia: “Sólo recuerdo lo bonito de aquellos años” (Fernández Cubas 133). ¿Qué, entonces, las enlaza? Como Cristina Fernández Cubas puntualiza, el final de este drama es “pretendidamente engañoso” ya que Clara, desde la ultratumba, ni las ha perdonado ni las ha reunido. Para la autora, las ex-Tarántulas “[n]o podrán librarse las unas de las otras. Clara —como se apunta— ‘no permitirá que se separen nunca...’ ¿Existe peor castigo? Y en esas reuniones forzadas (una serie de señoras que actualmente no tienen nada que ver) el recuerdo del hecho luctuoso seguirá allí. Ahí está la venganza: Clara —esa era mi idea— sobrevivirá a la muerte” (citado en González Herrán 120).

Sostenemos, más bien, que lo apuntado por la dramaturga inserta la obra en una tendencia literaria que se opone a una narrativa sobre el pasado de España que suscribe “el discurso autorizado oficialmente de la reconciliación sin disculpas ni rectificaciones” y que, por el contrario, busca “capturar mejor el trabajo de la memoria, las experiencias del trauma, los silencios y vacíos del pasado, las discontinuidades históricas y la naturaleza escurridiza de la narrativización histórica” (Colmeiro 31). Aunque Colmeiro se refiere a obras de corte abiertamente histórico, pensamos que *Hermanas de sangre* se inscribe en esta línea literaria, en particular porque incluye

“el tropo de la aparición”: al estar ausente físicamente pero presente en las imágenes del video, Clara sería una figura fantasmal que concurre para señalarnos la naturaleza insoslayable de un pasado que se “proyecta” en el presente y futuro (31) de los personajes. Magda, literalmente, “proyecta” la imagen de Clara, quien “se aparece” a pesar del olvido forzado sobre su muerte.

Las ex-Tarántulas han vivido sumidas en un silencio que las ha limitado y les ha articulado la vida, obligándolas a procesar lo ocurrido de manera solipsista, conduciéndolas a diversas formas de alienación. Quisieron creer que esquivar el pasado las protegía de la conminación siempre latente de que ese pasado irrumpiera en sus vidas. Han configurado su memoria según una narración que excluía cualquier estridencia y que, por el contrario, ofrecía la conveniencia de una historia que las liberaba de todo conflicto entre ellas y también a cada cual consigo misma. A pesar de lo señalado, a lo largo de la obra, el pasado emerge y se vuelve a sumergir, revelando que las historias paralelas que las ex-Tarántulas van tejiendo tienen —y siempre tendrán— zonas que permanecen oscuras y llenas de misterio. *Hermanas de sangre* nos alerta de la distancia insoslayable entre el pasado y su representación, y de que cualquier versión del pasado —incluso aquella que se afana en desenmascarar las versiones consensuadas y exentas de conflicto— es un discurso construido que viene a “tomar el lugar” de ese pasado y que, como tal, lo manipula, lo inventa, lo dispone en un relato para organizarlo y así presentarlo como una trama inteligible. Ninguna de las excompañeras de Clara puede decir que ha “recobrado” la memoria como si esta fuera un contenido objetivo e intacto que espera pasivamente en la habitación de los recuerdos ser rescatado del olvido. *Hermanas de sangre* expone el carácter de “construido” que tiene el pasado, y es una construcción emprendida desde una actualidad.

Se hacen manifiestos, por consiguiente, los vínculos de la narración del pasado con nuestras potencias creadoras, con nuestros deseos y temores presentes, desde donde llenamos las grietas de nuestra historia personal y colectiva para reinventarla, sabiendo que, cualquiera sea la versión que reconstruyamos, siempre tendrá secuelas. Como se aprecia en la obra, las decisiones tomadas por los personajes se basan en su deseo de olvidar los componentes oscuros de su infancia para solo recordar lo positivo, dirigiéndole a Clara —la única privada de voz y la única víctima— una petición a la que, evidentemente, no puede responder: “Perdónanos si puedes, Clara” (Fernández Cubas 133), dice Alicia durante el brindis. Asimismo, las promesas de hacerle compañía cada 21 de junio o de que ya no olvidarán no tienen un interlocutor real y suenan, más bien, a una absolución que el grupo se autoconfiere. No cabe duda de que, durante la velada, las excompañeras han reelaborado colectivamente su pasado, y esta fabricación está marcada por el futuro, un porvenir que quieren exento de culpa. A través de las diferentes etapas por las que atraviesan durante la noche, “se han producido” a sí mismas como causantes de la muerte de Clara para luego “auto-producirse” como amnistiadas. Y nosotros, lectores/espectadores, asistimos a la reconstrucción de esa memoria selectiva en cuya fugaz petición de perdón se adivina una voluntad de olvido.

Obras Citadas

- Aguilar Fernández, Paloma. *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Trad. Joaquim Sala-

- Sanahuja. Barcelona: Paidós, 2002.
- Bellver, Catherine G. "Spectators and Spectacle: The Theatrical Dimension in the Works of Cristina Fernández Cubas". *Hispania* 90.1 (2007): 52-61.
- Colmeiro, José. ¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista. 452°F. *Revista electrónica de teoría y literatura comparada* 4 (2011): 17-34.
- DiFrancesco, Maria. "Sisterhood and Violence in Cristina Fernández Cubas's *Hermanas de sangre*". *Letras femeninas* 32.1 (2006): 205-220.
- Errázuriz, Pilar. "El rostro siniestro de lo familiar: memoria y olvido". *Cyber Humanitatis*, Universidad de Chile. <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/19/errazuriz.html>. Consultado el 21 de enero de 2022.
- Fernández Cubas, Cristina. *Hermanas de sangre*. Barcelona: Tusquets Editores, 1998.
- Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- González Herrán, José Manuel. "*Hermanas de sangre*, una pieza teatral de Cristina Fernández Cubas (1998) filmada para televisión por Jesús Garay (2001)". *Lecturas, imágenes: revista de poética del cine* 6 (2009): 111-137.
- Hirsch, Marianne. "Resisting Images: Rereading Adolescence." *Provoking Agents. Gender and Agency in Theory and Practice*. Ed. Judith Kegan Gardiner. Urbana: University of Illinois Press, 1995. 249-279.
- Holdom, Shoshannah. "Staging truths and transformations: Cristina Fernández Cubas's *Hermanas de sangre*". *Literature, Gender, Space*. Eds. Sonia Villegas-López y Beatriz Domínguez-García. Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones, 2004. 221-229.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. Lewisburg: Bucknell UP, 1986.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Londres/Nueva York: Routledge, 1999.
- Martín Gaité, Carmen. *El cuento de nunca acabar (apuntes sobre la narración, el amor y la mentira)*. Barcelona: Ediciones Destino, 1997.
- . *La búsqueda del interlocutor válido y otras búsquedas*. Barcelona: Ediciones Destino, 1982.
- Morán, Gregorio. *El precio de la transición*. Barcelona: Editorial Planeta, 1992.
- Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2018.
- White, Hayden. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore/Londres: The John Hopkins UP, 1975.



111

FICHA TÉCNICA



AUTOR: LUIS CARLOS JUAREZ

DIMENSIONES: 21X29,7 CM

TÉCNICA: TÉCNICA: LÁPIZ COLOR Y TINTA CHINA

SOBRE PAPEL

PAÍS: ARGENTINA

AÑO: 2022

Correo electrónico:

luisjuarez9@gmail.com

Notas



**Borges y el hecho estético,
en *Otras inquisiciones*.**

FELIPE LAGOS DÍAZ

**Del libro-archivo al libro-museo: documen-
tos, colecciones y tramado literario en dos
obras de Orhan Pamuk**

MARIO GARCÍA STIPANCICH

Argirópolis y la utopía transformada

TEODORO TENENBAUM

Borges y el hecho estético, en *Otras inquisiciones*

FELIPE LAGOS DÍAZ¹
UNIVERSIDAD ARCIS

1. Miscelánea y unidad

La recopilación de ensayos que constituye *Otras inquisiciones*, título publicado por primera vez en 1952, recoge temáticas tan misceláneas como reflexiones sobre la eternidad y el infinito, las paradojas del universo y la refutación del tiempo, el suicidio y la redención, la irrealdad del yo y la lectura cabalista de las Escrituras, los nombres de Dios y la leyenda del primer Buda. Conjuntamente, se trata de ensayos de interpretación, crítica literaria y de estilo, sobre autores tan conocidos como Quevedo, Cervantes, Wilde, Chesterton, Wells, Kafka, Keats, Bernard Shaw, y otros menos populares como William Beckford, Guillermo Enrique Hudson, Edward FitzGerald, John Wilkins, entre otros. A esto, se agregan meditaciones filosóficas y metafísicas basadas en o acerca de: Pascal, Coleridge, Schopenhauer, Hume, Berkeley, el idealismo, el panteísmo o el gnosticismo. Asimismo, se encuentran presentes en este volumen temáticas historiográficas, políticas, sociales y de actualidad, por así decirlo, como el nazismo y la liberación de París, en las que Borges se muestra, como escribe Rodríguez Monegal, “[...] incansable en su capacidad para relacionar y conectar, para combinar y resumir” (Rodríguez Monegal 379).

Se trata, en definitiva, de una selección variadísima, de textos escritos poco antes y poco después de la década de 1940, mientras el autor estaba publicando a la par sus reconocidas (y en ese momento, más logradas) recopilaciones de cuentos: *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949). No obstante, el carácter diverso exhibe a la vez una profunda unidad, que se basa, como veremos, en el pensamiento tradicional, que hace de *Otras inquisiciones* no un texto filosófico o metafísico, sino cosmológico: Borges ve todo en unidad. Dicha unidad hace destacar el carácter estético de la composición ensayística borgeana: las yuxtaposiciones temáticas, que hacen que estos escritos sean siempre sorpresivos y sorprendentes. A lo que se agrega que un tema manifiesto sea perpetuamente desbordado por otro latente o “esotérico”. O en palabras simples: en un tema subyace otro.

Por su parte, Borges mismo nos entrega algunos de estos elementos de unidad, en el epílogo redactado a mediados del año 52, donde nos dice que, al corregir las pruebas, ha descubierto “dos tendencias”. Por un lado, la constante de “estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso” (Borges 385); agregando que esto es indicio de un “escepticismo esencial” (Borges 385). Y, por otro lado, señala la tendencia “a presuponer (y a verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitada, pero que esas contadas invenciones pueden ser todo para todos” (Borges 385).

¹ **Felipe Lagos Díaz.** Administrador Público y Licenciado en Gobierno y Gestión Pública, UAHC. Licenciado en Psicología y Magister en Sociología, ARCIS. Correo: lagosdiazfelipe@gmail.com



Fecha de recepción: 12 de julio, 2022.



Fecha de aceptación: 20 de agosto, 2023.

Cómo es tarea de todo crítico no dar por absolutas ni siquiera como verdaderas (aunque lo sean) las ideas de los propios autores respecto a sus obras (puesto que no detentan ningún privilegio en cuanto al significado), Rodríguez Monegal registra una tercera tendencia, además de las dos señaladas por el propio Borges, la de “condensar metafóricamente el estilo o el enfoque de un escritor” (379).

Por nuestra parte, proponemos una tendencia que, antes de numerarla como una cuarta, es más bien una ampliación de la señalada por Rodríguez Monegal, incorporándola: considerar *Otras inquisiciones* una obra cuyo principal contenido es la reflexión sobre el “hecho estético” (Borges 154).

Ahora bien; más allá de una definición de las tesis centrales de los ensayos, los textos de Borges tienen una belleza incalculable, por lo que ninguna interpretación los puede reemplazar. Podría no comprenderse a cabalidad de lo que nos habla y aún seguirán siendo bellos, perfectos, como cuentos o poemas enigmáticos... Es un hábito superficial buscar sentidos unívocos, y, peor aún, último. Como escribe el propio Borges en el ensayo “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”: “La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones” (Borges 343). De hecho, este mismo ejercicio interpretativo (que la estética es el eje principal de *Otras inquisiciones*; o, en otras palabras, la primacía del “hecho estético” en la obra ensayística borgeana) debe ser considerado como incompleto, en cuanto a la multiplicidad de sentidos posibles. A lo que se agrega la ya señalada mentalidad tradicional o cosmológica, que ve todo en unidad. Nuestra intención no es revelar el sentido último de la obra borgiana, lo que simplemente sería imposible y necio, sino tan sólo ofrecer cierta orientación para atravesar un camino inabarcable.

En suma: *Otras inquisiciones* es una especie de caleidoscopio, que genera imágenes que se ven diversificadas y multiplicadas al ir girando el dispositivo... En ese girar, es posible incluso encontrar un tema que, desde su origen, desde el propio Michel de Montaigne (1533-1592), está presente en el género literario ensayístico: el ensayo habla sobre el autor, ese *homme de lettres*.

2. Técnica, estilo, belleza

En cierta posición, el caleidoscopio ensayístico borgeano asume, en *Otras inquisiciones*, la primacía del “hecho estético”, en tanto que “inminencia de una revelación que no se produce” (Borges 154). Desde esta perspectiva de enmudecimiento de las ideas extraliterarias, los ejes centrales que abordamos son diversos, aunque definidos. El Borges ensayista conforma las más inesperadas vinculaciones y paralelismos inimaginables, mostrando puntos de vista comunes en autores a primera vista distantes.

Pensador erudito, en su afán por dar a conocer escritores olvidados o menospreciados, nos hace descubrir libros recónditos en estanterías relegadas, incluso acentuando la novedad por el olvido (Borges 179). Para esto, emprende preludios bibliográficos, travesías por laberintos o estanterías de las bibliotecas, con literatos, científicos, filósofos, religiosos y políticos. Vinculaciones inesperadas y construcción laberíntica, revelan su formidable creatividad especulativa y capacidad de fascinarnos. Los sentidos son múltiples; las sendas y encrucijadas del laberinto numerosas; los énfasis y entonaciones, versátiles y cambiantes.

De este modo, destaca en *Otras inquisiciones* la sustantiva unidad de estos ensayos misceláneos. En términos técnicos y estilísticos, propone interesantísimos problemas y saca asombrosas conclusiones de tan sólo una frase o un párrafo; bajo argumentos notorios, descubre y revela argumentos esotéricos; deriva un tema de otro tema; yuxtapone autores y problemáticas; configura paralelismos; retorna, tras un amplia tangente, al problema inaugural del ensayo; se mueve en círculo y, al mismo tiempo, genera puntos de fuga, que nos remiten a ensayos anteriores, nos anuncian nuevos y hasta esboza sutilmente problemáticas arcanas; y, por si no fuera suficiente, nos hace conocer el fondo de los problemas y los ejemplos más radicales.

A todo esto, se agrega la enorme belleza estilística e incluso carga poética de su prosa, que vuelve a estos ensayos obras literarias por sí mismas. Y es que la preocupación por lo bello es, por supuesto, elemento fundamental de la cuestión estética, es decir, es otra forma de pensar la primacía del “hecho estético”. En consideración a la belleza, Borges asume como objetos de reflexión procedimientos especulativos, aunque resulten falsos; estima las ideas religiosas y filosóficas, aunándolas a discusiones éticas o políticas, de manera armoniosa; e incluso llega a aceptar una justificación estética de los males, haciendo referencia a la Odisea, donde “se lee que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falta algo que cantar” (Borges 283).

En otro orden de ideas, se reconoce con justicia que el creador o al menos sistematizador del género ensayístico fue Michel de Montaigne (Gómez-Martínez 5). Y solo por esto, aunque no lo cite, Borges puede ser pensado como uno de sus herederos. Derivas temáticas, yuxtaposiciones, paralelismos, rodeos y fugas, son algunos elementos compartidos. A los que se agregan la reflexión sobre sí mismo: el yo como tema central de todo ensayo está tanto en Montaigne como en Borges.

Así pues, los ensayos nos hablan de autores, aunque también del propio autor. Sin embargo, no como “sujeto” o “individualidad”, sino como *homme de lettres*. Borges es, a este tenor, siempre un artista, creador de literatura, de ficciones, cuentos y poesías. Es en este mismo sentido que los autores estimados por Borges son espejos de sí mismo, destacando el excitante recurso de autoreconocimiento o autoidentificación borgeana. Este juego de espejos es más extenso aún. Así como en tanto autor se multiplica en otros autores, sus ensayos son reflejo y multiplicación de sus propios relatos y poemas. Temas de sus ensayos pueden ser también encontrados en su obra narrativa o poética, al punto de citarse a sí mismo. El recurso de citarse a sí mismo tiene otra dimensión, igualmente sorprendente, que podría ser denominada *valoración borgeana del plagio*. Pero antes de abordar este tema, hay que decir unas cuantas cosas previas.

3. El sentido ecuménico

Destaca ya en el índice de *Otras inquisiciones* la ausencia de autores contemporáneos. Pero el mismo Borges, en “Nathaniel Hawthorne”, nos responde a esta decisión premeditada: “[...] a ningún escritor le gusta deber algo a sus contemporáneos”; y agrega que “[...] quizá nuestros contemporáneos —siempre— se parecen demasiado a nosotros, y quien busca novedades las hallará con más facilidad en los antiguos” (Borges 232).

Además, como acabamos de señalar, de una reflexión sobre el autor o los autores, *Otras inquisiciones* nos entrega elementos para pensar al lector y la lectura. En primer lugar, a pesar de su erudición, la obra de Borges no reclama del lector un saber experto, sino sensibilidad, imaginación e intuición. En segundo lugar, por medio

de sus ensayos, nos está enseñando su propia forma de leer y de escribir. Y, en tercer lugar, la lectura se encuentra en un tiempo reversible.

En lo que sigue, mostraremos sucintamente cómo plagio, repetición y reversibilidad, que corporizan en autor y lector, ocupan un lugar cardinal en lo que Borges denomina el “sentido ecuménico del arte”. Por un lado, el tiempo reversible de la lectura se expresa con su brillante tesis según la cual “cada escritor crea sus precursores” (Borges 282), en cuanto que, con su producción artística, modifica nuestra concepción del pasado, lo mismo que ha de modificar la del futuro.

Esta alteración del pasado en la construcción de los propios precursores expresa, a su vez, la no menos asombrosa tesis de que “la causa es posterior al efecto” (Borges 164), que también está presente en la teoría acerca de la lectura, en la medida que leer a un autor del siglo XX o XXI, por ejemplo, puede modificar sustantivamente la visión y lectura de un autor de siglos anteriores. Siguiendo las indicaciones del propio Borges, lo que sucede cuando se lee a Browning o Melville, bajo la luz de Kafka (Borges 281-2). Este paradójico principio es coherente con la “regresión del tiempo” o el tiempo recursivo borgeano. El tiempo, “problema central de la metafísica” (Borges 179), es otro de sus ejes temáticos, especialmente el intento de refutar la irreversibilidad y unidimensionalidad del tiempo: El tiempo reversible justifica la repetición y el plagio.

El plagio —ahora sí—, problemática que incuba la finísima ironía borgeana, es una forma estética, aunque también ética y filosófica. En una palabra, el plagio mismo es una cosmología, fundamentada en lo que Borges llama el “sentido ecuménico del arte” (164). Borges se cita, se copia a sí mismo. Pero también acepta la copia o plagios de otros autores, siempre y cuando haya una agregación (como ya dijimos) de belleza en el procedimiento, al punto de que se puede decir (nuevamente con un tono de ironía) que “el original es infiel a la traducción” (315). Igualmente, el estilo borgeano de plagiarse a sí mismo u a otro, tiene otra relevancia estética más: las partes copiadas hacen resaltar la singularidad de lo nuevo. Y el mismo sentido tiene la “repetición”, que es otra forma de plagio.

Todo esto es posible, además de la agregación de belleza, porque lo justifica el “sentido ecuménico del arte” (Borges 164), a saber: todos los autores son un autor, intemporal y anónimo, que incluso escriben un solo libro. Esta concepción ecuménica está compuesta por tres elementos: el panteísmo literario, según el cual la pluralidad de autores es ilusoria; la concepción clasicista, donde la literatura es lo esencial, no el individuo; y el gnosticismo, que plantea la tesis de que todos somos fragmentos de un mismo Dios. Conjuntamente, el “sentido ecuménico” es la base desde la cual Borges habla acerca de lo que califica como la “historia universal”, puesto que la historia universal es la oscura agonía de los fragmentos de Dios (267).

A partir de todo esto se puede comprender que, como el tiempo, los autores y la lectura, la literatura misma es recursiva y que el punto de partida de un texto es otro texto. Esta tradición atravesó todo el siglo XX y la podemos encontrar, además de Borges, en Ezra Pound y James Joyce. Aunque también está presente en *La Divina Comedia* y en *El Quijote*. Y es por esto que *Otras inquisiciones* constituye un catálogo de metáforas, temáticas o ideas, adoptadas en el curso de los siglos y en las más diversas culturas. De esta manera, la historia universal se vuelve una con la historia de la literatura. Y así como el tiempo coincide con el autor, la literatura coincide con el universo. Del mismo modo, si es imposible interpretar de manera homogénea el universo, tampoco se puede concebir homogéneamente la interpretación de la literatura. Sin embargo, persiste la universalidad, puesto que es parte del conjunto de elementos que componen el “sentido

ecuménico”. Por ejemplo, Quevedo es “menos un hombre que una dilatada y compleja literatura” (Borges 206) y se lo puede definir, como al propio Borges, como un hombre de letras. Lo que lo sitúa en el ámbito de lo impersonal, principio del clasicismo. Lo mismo sucede con Shakespeare, Homero, Cervantes y Dante.

Para enriquecer los argumentos en torno a la universalidad (de la historia y de la literatura), Borges aplica la exhortación de Wells “[...] a recordar nuestra humanidad esencial y a refrenar nuestros miserables rasgos diferenciales” (303); y la invitación de Russell a “[...] repensar la historia del mundo sin preferencias de carácter geográfico, económico o étnico” (303-4). Así, en el ensayo “Dos libros”, Borges aplica las ideas “políticas”, de Wells y de Russell, a la literatura, y concluye que el “verdadero intelectual” rehúye “a los debates contemporáneos”, por lo que ha de tomar siempre a “la realidad” como “anacrónica” (303-5).

Borges vuelve operativa esta concepción en el ensayo “Sobre «The Purple Land»”, despojando la obra de Hudson de su condición de literatura criollista y gauchesca, para dejar en pie su condición de novela, simplemente, universal. No es tanto que un inglés haya escrito una de las mejores novelas argentinas, sino que, concluye Borges, es una novela, simplemente, universal... Sin embargo, al mismo tiempo que es un autor universal, también es profundamente argentino y latinoamericano. Lo que sucede es que, por medio de la concepción de universalidad, ya no hay contenido, sólo queda la única literatura verdadera, la literatura absoluta, la literatura universal.

En esta reflexión, nos entrega Borges también una indicación de cómo leer, de cómo abordar e interesarnos por los autores en tanto autores universales, de quienes nos deben preocupar no los “contenidos” ni los “temas”, sino las “formas” (324-325). En el arte, para interpretar una obra, hay que comprender su “forma”. No hemos de preguntarnos qué está diciendo, sino cómo nos lo está diciendo. Esta es otra característica del “hecho estético”: sólo por medio de la forma podemos llegar al fondo, ir de lo notorio a lo esotérico.

IV. EL TEXTO ABSOLUTO

La “forma” es la manera de entablar el diálogo con el “hecho estético”. Forma y diálogo son ejes centrales de *Otras inquisiciones*, en su concepción del autor, del lector y de la obra. Cada libro es un espejo de su lector y su sentido renace en cada lectura. Y es que el diálogo tiene la potencia de producir “las indefinidas posibilidades de la reacción de unos caracteres sobre otros” (Borges 354). El diálogo mismo es sustancia del arte. Sin diálogo no podría haber arte. De él surgió la filosofía, en cuanto superación de la creencia; surgió la metafísica, es decir, el pasaje del uno al dos, de la unidad a la pluralidad. Y con la superación de la creencia y de la religión, emergió el arte. Además, el diálogo es la propensión común entre autor y lector, libro y lectura, metáfora y alegoría.

Cabe señalar que la alegoría es otro concepto que puede ser considerado eje principal de *Otras inquisiciones*, al punto que las reflexiones borgeanas sobre el tiempo y el universo resultan alegorías de los autores, lectores, libros y bibliotecas. Borges tiene una concepción compleja acerca de la alegoría (216-217), y no esa concepción escolar como una especie de “adivinanza”. No la considera un “error estético”, sino parte esencial de la literatura (339). Incluso podemos ver el por qué Borges se distancia de reflexiones acerca de lo “simbólico”, prefiriendo lo “alegórico”, en la medida que lo primero pudiera ser propio de la religión y lo segundo del arte. Pero para que una alegoría sea bella ha de tener una plástica e infinita ambigüedad; ha de ser evanescente y modesta; e incluso su

simbolismo debe permanecer incógnito para el propio autor. De ahí la “parcialidad” de la magia quijotesca (Borges 208).

Nos arriesgamos a afirmar que la alegoría es, para Borges, sinónimo de arte. Así como un libro no debe ser un juego combinatorio, la alegoría no debe ser una adivinanza; del mismo modo que un libro es un diálogo infinito, lo es también la alegoría evanescente. Mientras que lo simbólico tiene relación con la realidad, la alegoría la tiene con el arte, con la ficción. Lo simbólico es extraverbal, la alegoría es verbal. *Ergo*: “la realidad no es verbal” (Borges 203). Con ello, Borges nos instruye acerca de la “dignidad del lenguaje”, la construcción de “objetos verbales, puros e independientes” (205), siendo la manera que se ha de considerar a todo libro, no en cuanto instrumento de un fin (como el símbolo), sino, por consiguiente, fin en sí mismo.

Nos invita así a pensar los libros como objetos sagrados, aunque independientes de un sentido externo. Es el traslado del “concepto místico” a la “literatura profana”, de lo simbólico a lo alegórico. El sistema borgeano es ficticio, es “ilusorio”, se trata de un “monstruo”, de “juegos verbales”, literatura, ficción. Esto es lo que Borges llama su “escepticismo esencial”, base de su “teología literaria”. Escribe Borges: “[...] todo hombre culto es un teólogo, y para serlo no es indispensable la fe” (244). Esta teología no tiene contenido, sino que es sólo forma. No es una teología ni de la fe ni de la filosofía ni de la ciencia, sino del arte. Una teología del libro, un culto al libro, a “cualquier libro”, leído como un “texto absoluto” (298).

Teología del arte, teología de la forma. El sentido último del “hecho estético”, que no está en ningún más allá, solo aparece en la “forma”. Esa indócil materia tiene, sin embargo, un nombre: lo sagrado. Borges aplica el mismo método de la visión de la divinidad, de lo sagrado, a la literatura. Así como los cabalistas pensaron que una obra dictada por el Espíritu Santo era un texto absoluto, Borges toma a todo libro como “objeto sagrado”, como “texto absoluto”.

Obras citadas

Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones / Otras inquisiciones*. Argentina: Editorial Debolsillo, 2014.

Gómez-Martínez, José Luis. *Teoría del ensayo*. México: UNAM, 1992.

Rodríguez Monegal, Emir. Borges. *Una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Del libro-archivo al libro-museo: documentos, colecciones y tramado literario en dos obras de Orhan Pamuk

MARIO GARCÍA STIPANCICH¹
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COMAHUE

1. Presentación y objetivos generales

El presente trabajo toma por objeto de análisis dos libros escritos por Orhan Pamuk: *Estambul, ciudad y recuerdos*, publicado en 2003, y *El museo de la inocencia*, publicado en 2008. El objetivo principal consiste en explorar la vinculación entre estos textos y los paratextos y objetos de los que se vale el autor para armar sus tramas. La hipótesis propuesta es que en esta integración textos-paratextos-objetos, las obras en sí mismas “devienen documentos” que nos permiten conocer una cultura y una sociedad.

Por otro lado, pretendo destacar un elemento que considero constituyente de la poética de Pamuk. Me refiero al afán de curaduría que acerca la labor de este escritor al de un museólogo, y que pareciera empezar a tomar forma en el primer libro, pero que llega a instancias más comprometidas en el segundo.

2. Documento o Cédula de Identidad: Orhan Pamuk

Orhan Pamuk es el escritor turco más conocido a nivel mundial. Nació en Estambul en 1952, en el seno de una familia de clase media, caracterizada a menudo por su afán occidentalizante y bastante liberal respecto de las tradiciones culturales y religiosas musulmanas, tanto así que Orhan asistió durante su secundaria a una escuela norteamericana en su propia ciudad. El autor, que al momento de redactar este trabajo tiene 70 años y hace poco tiempo contrajo matrimonio por segunda vez, ha desarrollado una amplia obra literaria que cuenta, entre otros trabajos, con doce novelas y once ensayos. Sus primeras publicaciones fueron a comienzos de la década de 1980. Desde entonces obtuvo numerosos premios literarios, entre los que destaca el nobel, concedido en 2006.

Muchos de estos premios dan cuenta de la positiva recepción de su obra en Occidente, especialmente en Europa, e impulsaron la traducción de sus trabajos. Sin embargo, en su Turquía natal las aguas están divididas: si bien representa un baluarte

¹ **Felipe Lagos Díaz.** Profesor de Grado Universitario en Lengua y Literatura egresado de la Universidad Nacional de Cuyo. Se desempeña como docente a cargo de *Didáctica de la Lengua y la Literatura 1 y Literatura en Lenguas Extranjeras* en el Profesorado en Lengua y Literatura del IFDC de Villa Regina, Río Negro, y como Ayudante de Primera en *Introducción a la Lengua Española*, del Traductorado de Inglés, Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Comahue. Actualmente realiza la tesis de la Maestría en Educación Literaria (UNCo - CURZA) y cursa los seminarios de Maestría en Lingüística Aplicada (UNCo - FADEL). Correo: mario.garcia@fahu.uncoma.edu.ar



Fecha de recepción: 7 de febrero, 2023

Fecha de aceptación: 14 de agosto, 2023.

cultural, especialmente porque las temáticas principales que desarrolla en sus novelas se circunscriben a la sociedad e historia turcas, también resulta un intelectual que incomoda.

Dos hechos destacan al respecto: en primer lugar, las declaraciones que realizó en 2005 en apoyo de la visibilización y reconocimiento del genocidio armenio, ocultado y negado por el estado turco; en segundo lugar, más recientemente, la acusación de haber colocado al padre de la democracia turca, Kemal Atatürk, en clave literaria bajo el nombre de Kolagasi Kamil en su última novela *Las noches de la peste* (2022), y de hacerlo mostrando su faz menos amable.

Estos acontecimientos condujeron a litigios en la corte, aparentes autoexilios por parte de Pamuk y a la puesta en debate en la comunidad intelectual, que derivó en una declaración de apoyo por parte de reconocidas figuras como José Saramago, Umberto Eco, y Mario Vargas Llosa, entre otros. Todo ello da cuenta de una particular impronta política que ha adquirido Pamuk, a pesar de que este tema no sea uno de los más desarrollados en su obra, antes bien, suele tener preferencia por trabajar sobre los acontecimientos íntimos, el ámbito familiar y la relación de las personas con los objetos y el mundo material que las rodea.

3. Documento de Relevamiento Territorial: Estambul, ciudad y recuerdos

Orhan Pamuk publicó la primera edición *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* en 2003. Su traducción al español, titulada *Estambul, ciudad y recuerdos*, que es la que referencio a lo largo de este trabajo, fue publicada por Mondadori en 2006. Es un libro extenso, compuesto por treinta y siete capítulos distribuidos en más de cuatrocientas páginas.

Se trata de una obra de carácter autobiográfico en la que el autor explora episodios de su infancia y adolescencia en Estambul. Si bien el motivo central es la ciudad (que opera cual sinécdoque de la nación turca) entre las décadas de 1950 y 1970, hay una gran variedad de temas que son tratados y contrastados. Por un lado, el ámbito familiar e íntimo: la descripción de las dos viviendas en las que creció en contacto estrecho con su amplia familia, el placer de la escritura y de la pintura, el despertar sexual, la relación con un padre cariñoso pero que cada tanto desaparecía sin dar explicación, una madre presente aunque pesimista y siempre a la defensiva, un hermano con el que convivió entre la competencia y el acompañamiento. Por otro lado, el ámbito público: los hábitos culturales de una sociedad bastante conservadora, tensionada entre un nacionalismo estructuralmente religioso pero decadente y la apertura hacia los nuevos hábitos y valores que llegan de occidente. El trasfondo histórico del glorioso pasado del Imperio otomano en contraste con el presente de posguerra signado por la pobreza y la amargura. Las diferencias arquitectónicas entre distintos sectores de la ciudad, muchos de los cuales se pueden apreciar desde embarcaciones que cruzan el Bósforo, que dan cuenta de la marcada polarización social.

Ámbito privado y ámbito público son atravesados por la mirada en retrospectiva de un hombre que se sabe constituido por el contraste cultural entre oriente y occidente: “observar Estambul como un extranjero ha sido siempre un placer para mí y una costumbre necesaria contra el sentimiento de comunidad y el nacionalismo” (Pamuk 280). Algunos capítulos llegan a ser muy novelados, como los dedicados a comentar las dinámicas de su familia, los paseos por la ciudad y el tránsito por las diversas etapas de la vida, mientras que otros adquieren un carácter más expositivo,

como aquellos en los que habla sobre las características de la ciudad y su población, su historia, particularidades culturales y la forma en que ha sido retratada y/o categorizada por los intelectuales occidentales.

Para un sector de la crítica, este híbrido genérico no favorece enteramente a la obra. En una reseña publicada al poco tiempo que la versión en español del libro podemos leer: “Aunque Istanbul está construido como un edificio, con precisión arquitectónica, la mezcla de géneros no queda siempre uniformemente trabada. A veces, en cambio, es magistral” (García-Arenal 41).

Un elemento que destaca en *Estambul, ciudad y recuerdos* es la incorporación de un amplio número de paratextos visuales intercalados en el flujo del texto y que podemos apreciar en todos los capítulos. En mayor medida, se trata de fotografías, que pueden agruparse en dos categorías: las del álbum familiar y las de la ciudad. Para las primeras, el escritor recuperó fotografías tomadas por distintos familiares y por él mismo en un lapso de aproximadamente veinte años, mientras que para las segundas recurrió a un archivo privado.

En menor medida, los paratextos están compuestos por ilustraciones (como algunos dibujos al carbón que realizó Le Corbusier durante su breve estadía), pinturas y reproducciones de páginas de otras publicaciones gráficas como revistas y enciclopedias (en esta categoría destaca la reproducción de páginas de curiosidades -algunas de las cuales rozan lo fantástico- de la *Enciclopedia de Estambul*, que acompañaba cada entrada con una serie de ilustraciones en blanco y negro).

Como tales, constituyen documentos de los que se vale el autor para explayarse sobre los diferentes temas que va desarrollando a lo largo de la obra. Por lo tanto, este libro no presenta simplemente unas memorias personales, sino que incorpora un muestrario de fragmentos visuales y textuales acerca de la ciudad. El texto dialoga con estos fragmentos constantemente, y lo hace mediante diversos recursos, algunos de los cuales trataré de explicar a continuación.

4. Detalle descriptivo de obra: Documentos visuales y entramado de la memoria

En esta obra las imágenes tienen un valor que muchas veces va más allá de lo meramente ilustrativo. Para iniciar el análisis de la imbricación entre texto y paratextos tomaré como punto de partida el “Capítulo 1: El otro Orhan”. Entre los primeros cuatro párrafos se intercalan dos fotografías que, en cierta manera, presentan los andariveles temáticos que vertebran el resto de la obra: Un retrato de Orhan cuando tenía cinco años y una panorámica de Estambul.

En este capítulo introductorio presenta la idea imaginada en la infancia de que había otro Orhan en algún lugar de la ciudad, al cual nunca podía ver pero cuya presencia en cierta medida intuía. Más adelante, en el capítulo 3, se explayará y lo asociará con el periodo prepúber y la sensación de que había un “segundo mundo”, difusamente sentido en la latencia sexual y el arte.

Además de presentar la temática principal de la obra (el entorno donde el yo se constituyó), en estos primeros capítulos el narrador describe un estado emocional general que la ciudad le inspira desde muy pequeño:

A veces me siento desdichado por haber nacido en Estambul, bajo el peso de las cenizas y las ruinas decrepitas de un imperio hundido, en

una ciudad que envejece respirando opresión, pobreza y amargura.
(Pero una voz interior me dice que en realidad eso ha sido una suerte).
(Pamuk 17)

Este dato es importante ya que conforma la isotopía ligada al entorno: amargura, melancolía, nostalgia por el pasado glorioso y tristeza están presentes en todo el texto. En el “Capítulo 10: Hüzün” llega al paroxismo: el vocablo que titula el capítulo significa “amargura” (otras veces “aflicción”) y constituye “una manera de ver la vida, una actitud mental y lo que supone el material que hace a la ciudad ser lo que es” (Pamuk *Estambul* 112).

Los paratextos refuerzan constantemente esta temática. Tomemos como ejemplo el “Capítulo 4: La amargura de las mansiones derruidas de los Bajás: el descubrimiento de las calles”. Se puede apreciar cómo dos fotografías (la primera presenta un incendio y a los bomberos que lo combaten, la segunda presenta un niño en medio de un edificio en ruinas) fueron colocadas entre fragmentos del relato que las contextualiza:

Aquellos palacetes quemados y derruidos, cada uno de los cuales asimilábamos en nuestras mentes con la historia de un príncipe loco, un cortesano opiómano, un hijo encerrado en el ático bajo siete llaves, una princesa traicionada o un bajá desterrado o asesinado y con la descomposición y la disolución del Imperio otomano, eran ignorados silenciosamente en nuestro edificio. [...]

La amargura que despedía aquella cultura muerta, aquel imperio hundido, se encontraba por todos lados. El esfuerzo por occidentalizarse me parecía, más que un deseo de modernización, una inquietud por librarse de todas las cosas cargadas de recuerdos llenos de amargura y tristeza que quedaban del imperio desaparecido: era como tirar a la basura la ropa, los adornos, los objetos personales y las fotografías de una hermosa amante que se ha muerto de repente para librarnos de su destructor recuerdo. (44)

En páginas como las descritas hasta aquí, la relación entre texto y paratexto parece operar mediante la composición, similar a lo que ocurre en el género literario libro álbum. Esto no ocurre en toda la obra: en algunos fragmentos, texto y paratextos simplemente comparten una temática general (las fachadas de las casas, los integrantes de la familia, los barcos del Bósforo, etc.); en otros, el texto va a referirse explícitamente a los elementos que presentan las fotografías (“palacetes quemados y derruidos”); y en otros la vinculación será más sutil.

Podemos encontrar ejemplos de esto último en el “Capítulo 5: Blanco y Negro”. Este capítulo destaca en el análisis que presento aquí por varios motivos. El primero es que ya desde el título instala una terminología fundamental para el ámbito de la cultura visual contemporánea, que tiene su correlato en la aparición de tres formas diferentes: fotografía, dibujo y grabado. El segundo es que, apuntalado por lo primero, la vinculación temática entre texto y paratextos es muy estrecha (la amargura y tristeza maridan con el blanco y el negro y con los motivos de las imágenes).

De vez en cuando se me viene a la mente esta fotografía de Ara Güler porque muestra la mezcla que había en mi infancia entre edificios

de cemento y casas de madera (luego fueron derribando poco a poco las casas de madera, y los bloques de pisos que, hasta cierto punto, son su continuación siguieron provocándome la misma sensación en la misma calle, en el mismo lugar), porque la luz pálida de las farolas no ilumina nada y *porque refleja muy bien ese sentimiento de «blanco y negro nocturno» que para mí convierte Estambul en lo que es*. Lo que me liga a esta fotografía (tanto como los adoquines, las aceras de losas, las rejas de hierro de las ventanas y las frágiles casas de madera vacías de mi infancia) es que, aunque la noche no ha caído del todo, en la calle ya se vive una hora tardía, y que esas dos personas que regresan a casa seguidas por sus sombras parezcan estar trayendo con ellos la noche a la ciudad. (Pamuk 50; énfasis agregado)

En pasajes como este, se evidencia una fuerte presencia del plano emocional. En algunas fotografías el narrador redescubre una intuición que tiene acerca de la ciudad. Todas las fotos de este capítulo tratan esa sensación. No solo por el hecho de estar compuestas en blanco y negro, sino también por sus motivos: la nieve, la multitud, la gente trabajando con pesar.

Los ejemplos observados hasta aquí habilitan, según mi entender, una interpretación de la obra que excede su caracterización en tanto simples memorias. El libro, que se vale de los documentos visuales que constituyen el vasto archivo que ilustra sus páginas, funge a su vez como una forma documental en sí misma: el testimonio de un individuo que explora su identidad en concatenación con la identidad que percibe en su ciudad natal. Esta es, a mi parecer, una de esas obras que devienen documento:

El arte contemporáneo está hecho de múltiples devenires. Entre ellos, el “devenir documento” ocupa evidentemente un lugar significativo. Los artistas no sólo utilizan los documentos de actualidad, con lo que se mantienen “frente a la historia”, sino también los producen enteramente, con lo que no sólo contemplan el acontecimiento, sino lo intervienen, en contacto con él. (Didi-Huberman 61-2)

Por un lado, ya desde el título de la obra se prioriza el protagonismo de la ciudad, desplazando a un segundo plano a quien la enuncia. Para dar cuenta de algo tan abstracto como la identidad de una ciudad se recurre a puntos de anclaje concretos, elementos tangibles en definitiva, que permiten a Pamuk dar cuenta de las características de la entidad que pretende descifrar. Esos elementos son documentos que reposan en diversos archivos externos a su obra.

Por otro lado, nos encontramos ante una recontextualización de los documentos seleccionados por Pamuk. Su ordenamiento -al menos al interior de cada capítulo- y el engarce que proporciona el texto, no es azaroso. Hay una intención de reconfiguración que responde al deseo de presentar la propia Estambul, pues, en cierta medida, solo allí pareciera encontrarse el auténtico yo.

5. Documento conforme a obra: Casas que son museos que son archivos

El propio autor deja constancia del enorme trabajo de investigación realizado para la elaboración de este libro. Bajo el título “Sobre las fotografías”, en la penúltima página del libro, explica que:

Al seleccionar las fotografías volví a vivir algunas de las emociones e indecisiones que sentí al escribir este libro. Trabajando en la casa-estudio-museo-archivo de Beyoglu, donde ha pasado la mayor parte de su vida, de Ara Güler, a quien pertenecen la mayoría de las fotos del libro, a veces me encontraba con una escena de mi niñez que en tiempos me había gustado mucho pero que ya había olvidado (por ejemplo, el remolcador que baja la chimenea para pasar por debajo del puente de la pág. 328) y me quedaba boquiabierto entre el pasado y la nostalgia, entre la maravilla y la extrañeza del pasado. (...) El increíble archivo de Ara Güler, que despierta en mí el entusiasmo de ver y la embriaguez de recordar y que me parece infinito, es la memoria más perfecta de la vida y los paisajes de Estambul desde los años cincuenta hasta nuestros días. (Pamuk 424)

En este segmento resulta relevante destacar la fuerte vinculación que manifiesta el autor con la ciudad a través de las imágenes, que además se encuentran agrupadas en un archivo que se le figura como infinito. Me interesa resaltar la composición “casa-estudio-museo-archivo”, pues se trata de una idea que, con algunos cambios, es mencionada anteriormente en el libro, cuando describe una de las dos viviendas que habitó de pequeño:

Tras el hecho de que las salas de estar estuvieran dispuestas no tanto como lugares en los que los habitantes de la casa pudieran pasar el tiempo cómodamente sino como *pequeños museos* creados para la vista de unos imaginarios huéspedes que nadie sabe cuándo vendrían, se ocultaba la devoción por Occidente (...) Cada vez que entraba al salón volvía a estudiar aquella aglomeración de fotografías que nunca cambiaban, aparte de en ocasiones extraordinarias -por ejemplo, cuando se colocó el rastro de la segunda mujer de mi tío de América en lugar del de la primera-, como si se tratara de la colección de un museo a la antigua, ya completada y terminada” (Pamuk 21-5; énfasis agregado)

Pareciera que la fuerte impresión que causó la antigua sala de estar en el niño Orhan pervivió en su memoria. De ser así, resulta plausible reforzar la interpretación de que *Estambul, ciudad y recuerdos* intenta replicar el concepto de casa-museo trasvasándolo al de libro libro-archivo. Pero esto no sería suficiente.

6. Documento final de obra: La novela que es un museo

Aunque contenga fotografías, dibujos y grabados, un libro no contiene objetos (puede, como mucho, contener sus equivalentes semióticos) y por tanto quizás pueda llegar a ser, tal vez, archivo, pero ya no museo. Mientras que con los espacios físicos sucede un poco a la inversa: pueden disponer de objetos e imágenes pero, si no cuentan con un buen entramado discursivo (que a menudo provee la labor de curaduría) se constituyen en archivos pero no ya en museos.

El museo de la inocencia (publicado en 2008, traducido al español en 2009) aborda estas paradojas. Es, en primer lugar, una novela acerca de una historia de amor.

Como tal, presenta la historia de Kemal y Füsün, dos jóvenes que desean estar juntos pero que por diversos motivos -entre ellos las diferencias de clase social- ven frustrado su amor. Pasan los años, durante ese periodo de separación Kemal camina las calles de Estambul y visita lugares en los que podría encontrarse con Füsün. Al hacerlo, va recolectando diferentes objetos que, directa o indirectamente, están ligados a ella.

Sigue pasando el tiempo, Kemal va acumulando objetos en una casa desocupada que pertenece a su familia y continúa obsesionado con su amor de juventud. Sucede el reencuentro. Füsün es ahora una mujer casada, pero eso no impide que, esta vez sí, los amantes rompan las barreras sociales y vivan su amor. Inesperadamente, ella muere en un accidente de tránsito. Kemal queda definitivamente solo. Pero tiene los objetos: la enorme colección que incluye peines, fotos y hasta cuatro mil colillas de cigarrillos fumados por Füsün. Es entonces que siente la necesidad de que su historia sea contada, de que los objetos sean mostrados como prueba de lo que sucedió.

Kemal, en los últimos capítulos de la novela, entra en contacto con el escritor Orhan Pamuk. Le pide que sea él quien escriba la novela de ese amor. Mientras tanto, Kemal irá preparando un museo en el que colocará cada uno de los objetos que ha recolectado y curado a lo largo de todos estos años. Sobre el final del libro, se dan indicaciones precisas de cómo llegar al museo y hasta figura un espacio para la colocación del sello del guardia de seguridad, puesto que la misma novela debe fungir como ticket.

El museo de la inocencia es, en segundo lugar, un museo. Fundado en 2012 en el barrio estambulí de Çukurcuma, en lo que era una pequeña casa de familia adquirida por el autor en 1990, en este museo se exponen todos los objetos mencionados en la novela:

En realidad, se puede considerar que el proyecto del Museo de la Inocencia nace esencialmente de la colección. El proyecto es la colección. Luego, la novela narra una ficción a su alrededor y el museo la acaba exhibiendo. Orhan Pamuk concibió desde el inicio un proyecto en el que coleccionar y exponer objetos reales que formaban parte de una ficción. (Santolaria y Ramos 172).

En efecto, es posible visitar el museo y, si se exhibe el libro al ingresar, en cualquiera de sus traducciones, la entrada es libre. En el proyecto de *El museo de la inocencia* el archivo cobra forma tangible, y su autor toma, como curador o museólogo, todas las decisiones estéticas. En el mencionado artículo de Santolaria y Ramos se puede ver los dibujos que realizó acerca de la exposición de los objetos y la iluminación que esperaba para cada rincón, entre otras cosas.

A diferencia de lo que sucede con *Estambul, ciudad y recuerdos*, la historia que se narra en *El museo de la inocencia* es, en sentido estricto, una ficción. Orhan Pamuk fue imaginando los acontecimientos a medida que recolectó, a lo largo de muchos años, diversos objetos que le llamaron la atención. Sin embargo, sí mantiene el mismo interés por explorar la cultura y la vida cotidiana de Estambul. En este sentido, podría considerarse una continuación, puesto que la historia de Kemal transcurre durante treinta años a partir de comienzos de la década de 1970, mientras que en el libro anterior el foco estaba colocado en las décadas de 1950 y 1960.

7. Conclusiones

En el transcurso de este trabajo se planteó un breve recorrido por la biografía y la obra de Orhan Pamuk que abrió las puertas para el análisis de *Estambul, ciudad y recuerdos*. El libro, que se inscribe a grandes rasgos en el género de memorias, presenta también documentos visuales intercalados en el desarrollo del texto. A su vez, estos paratextos, obtenidos de diversos archivos, personales, públicos y privados, constituyen, en el contexto de la obra que nos ocupa, un archivo en sí mismo. Pero un archivo que se vuelve íntimo, fuertemente vinculado a los recuerdos y las emociones del narrador. A partir de ello, en este trabajo también quedó planteada una línea de continuidad entre esta obra y *El museo de la inocencia*, a través de la relación entre la memoria, el afán de curaduría, la constitución de archivos y la existencia de documentos y objetos como registros materiales de un pasado y de una cultura. ■

Obras citadas

García-Arenal, Mercedes “Estambul, Constantinopla”. *Revista de Libros* .107 (2005): 40-41.

Didi-Huberman, Georges. “La emoción no dice yo”. *Alfredo Jaar: La política de las Imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008. 39-67

Pamuk, Orhan. *Estambul, ciudad y recuerdos*. Buenos Aires: Mondadori, 2003.

Santolaria, Ana y Ramos, Jaime “El museo de la inocencia. La construcción de un relato”. *RA: Revista de Arquitectura* .21 (2019): 168-179.

Argirópolis y la utopía transformada

TEODORO TENENBAUM¹

Argirópolis es un tratado sobre una posible organización nacional de Argentina, Uruguay y Paraguay desde el punto social, político, económico y administrativo; escrito por Domingo Faustino Sarmiento en 1850. Se trata de una obra poco conocida del autor, pero, aun así, su valor radica en ser parte del corpus literario utópico del continente.

Domingo Faustino Sarmiento fue político, escritor, militar y presidente de la República Argentina. Se trata de una personalidad fundamental para comprender el espíritu de tiempo de la primera etapa de la conformación del país en su etapa independiente, en cuanto a la visión del mundo y la inserción de la Argentina en el mismo.

Trataremos de analizar cómo Sarmiento asentará su libro en dos influencias claras. Se trata, primero, en las críticas a la sociedad y el ansia de transformación inherente al género utópico renacentista. Y, en segunda instancia, en el modelo emancipador norteamericano.

Sin embargo, sostendremos que surge en su obra una transformación que invierte su significado, generando un resultado inédito y logrando así que la tesis planteada por Sarmiento devenga en una creación disímil a sus influencias inmediatas.

Estableceremos un breve marco teórico sobre el concepto de utopía en general, así como la diferencia entre modo y género utópico; para luego analizar cómo estos actúan en los precursores a Sarmiento, y, por último, en su *Argirópolis*.

1. Pensamiento, género y comunidades utópicas.

Tower Sargent en *The three faces of utopianism revisited* señala que suelen confundirse términos tales como género literario, modo utópico y comunidades utópicas (3). El género utópico se trata de una descripción literaria específica y lo más detallada posible de una sociedad creada por su autor. Mientras que el modo utópico es una operación en la realidad, con una aspiración hacia un ideal (Ainsa 86). Pero el modo utópico al que nos referimos actúa, a nuestro entender, tanto en el pensamiento como en las comunidades utópicas. A la vez, podríamos señalar que el género utópico posee un tono propio del modo utópico, ya que la descripción del mundo ideal del autor es, en

¹ **Felipe Lagos Díaz.** Es arquitecto y reside en Buenos Aires, Argentina. En los últimos dos años obtuvo premios en diversos concursos de Argentina, Colombia y México. Fue publicado en múltiples revistas y antologías. Se destacan: premio en el concurso "Letras de Iberoamérica 2022" de la revista mexicana *En Sentido Figurado*; premio en el concurso "Lugares Invisibles" convocado por la Universidad Santo Tomas de Colombia; premio en el concurso 20 años de Revista *Archivos del Sur* de Argentina; premio en la antología de cuentos "Camino de Palabras" del Instituto Cultural Latinoamericano de Argentina y publicación en la revista *Crisopeya* de Colombia. Correo: teodorotenenbaum@gmail.com

 **Fecha de recepción: 14 de octubre, 2022.**

 **Fecha de aceptación: 26 de abril, 2023.**

sí misma, una operación sobre la realidad.

En cuanto al pensamiento utópico, Bloch lo describe con alcances mucho más amplios que los que podamos percibir únicamente en el género utópico. Si bien distingue diferentes tipos de utopías, como la concreta y la abstracta (estudiaremos esta distinción más adelante), desconfía de la posibilidad de distinguir entre modo y género utópico. En su obra *El principio de esperanza*, Bloch incluye dentro de este impulso utópico (31) a los deseos infantiles (15), a los cuentos de hadas (61), al deseo sexual (17) e incluso al soñar despierto de cada hombre (58):

El reducir el elemento utópico a la concepción de Tomás Moro, o bien orientarlo exclusivamente a ella, equivaldría a reducir la electricidad al ámbar, del que esta extrajo su nombre griego y en el que fue percibida por primera vez. Más aún: lo utópico coincide tan poco con la fantasía política, que se precisa la totalidad de la filosofía (una totalidad, a veces totalmente olvidada) para entender adecuadamente en su contenido lo que se expresa con la palabra utopía. (11)

Para Kumar el pensamiento utópico expresado en forma de ensayo o discurso político presenta axiomas sobre los que el receptor puede coincidir o no; en cambio el género utópico, en su carácter literario, hace presente la duda en la interacción entre autor y lector (2). En resumen, el género, el pensamiento y las comunidades utópicas son tres formas de expresión disímiles, pero que se ven inevitablemente entrelazadas.

El género utópico se expresa como artefactos verbales (Survin párr. 6) dentro de un género literario específico. Los autores de literatura utópica tendrán en cuenta la complejidad de su demostración y elegirán la novela como la forma más apta para realizar su propósito (Trousson 19). En la misma línea, Kumar destaca que el trabajo de ficción es la gran novedad de las utopías, en contraposición a la forma tradicional de teoría social y política (2). Como señala Ainsa la utopía:

[...] pasó a ser un estado de espíritu, sinónimo de actitud mental rebelde, de oposición o de resistencia al orden existente, por la proposición de un orden radicalmente diferente. Esta visión alternativa de la realidad, no necesita darse en una obra coherente y sistemática, fácilmente catalogable en el género utópico. (105)

El género utópico ha sido estudiado y catalogado de diversas formas. Un primer modelo, realiza una historia general del pensamiento utópico sin desglosarlo en diferentes tipos. Entre ellos, destacamos a autores como Manuel y Manuel en su libro *El pensamiento utópico en el mundo occidental*. Un segundo modelo, se basa en el accionar de las sociedades utópicas, es decir, en una metodología funcional (Avilés 90). Un tercer modelo, agrupa a estas sociedades según su relación material, funcional e histórica (Trousson 22). Otro modelo, se destaca por evaluar las utopías según su período histórico y su relación con el mismo. O bien, su pertenencia cultural al mundo cristiano occidental, como destaca Tower Sargent (*Utopianism* 3) referido a Kumar. Levitas divide a las utopías por su forma, contenido o función (4). Podríamos agregar muchos otros modelos, como, por ejemplo, por la genealogía literaria (ensayo, comedia, sátira, etc.), la ideología, el método, el origen étnico del autor; etc. Tower

Sargent sugiere catalogarlas en mitos, ficción y no ficción (*Utopianism* 12).

Todos estos modelos tienen puntos en común y no pueden ser excluyentes. A partir de estos, entendemos que tratar de englobar o encontrar constantes absolutas en un enorme volumen de obras, en períodos extensos de tiempo y características tan diferentes entre sí, sería arbitrario y poco efectivo.

En cuanto a la relación con el ambiente físico construido, específicamente a su arquitectura o a su urbanismo, Davis (68) hace referencia a su entorno natural, a su riqueza ambiental o de recursos, y a las imperfecciones de la naturaleza humana; pero no hace referencia a la relación entre el espacio construido y el carácter utópico de la obra analizada.

Guevara, en cambio, en “Utopías y realidad en lo urbano” analiza algunos puntos en común entre el discurso y la realidad física de las ciudades. Es decir, entre “sociedad y espacio y la forma en que éstas se interrelacionan” (7), implicando una reciprocidad entre las características físicas de las ciudades de las utopías y sus imaginarios ciudadanos.

2. Utopía

Las utopías presentan una dualidad entre la crítica a la realidad y la propuesta de un ideal a alcanzar (Ainsa 24). De esta forma, la crítica de la realidad y la proposición de un ideal actúan como un proceso dinámico y dialéctico. Existe una larga tradición de escritos del género utópico, en los cuáles los autores ensayan una sociedad perfecta desde el punto de vista social, moral, religioso, ideológico o la combinación de todos ellos, tomando como escenario ciudades imaginarias (Tower Sargent *Utopianism* 5). El género utópico se desarrolla exclusivamente en el ámbito literario, es decir, trazando un paralelismo con la célebre undécima tesis de *Feuerbach* de Marx, este género describe y propone los cambios en la sociedad, pero no los produce directamente. Es menester recalcar que los escritos utópicos cumplen con la cualidad de contraponer una ciudad ideal frente a una realidad imperfecta, a la que se describe y critica mediante esta acción. Louis Marin en “Tesis sobre la ideología y la utopía” sostiene que la utopía constituye el desplazamiento del discurso referente a la sociedad considerada en una figura de ficción que constituye su negativo (56).

Por su parte, Tower Sargent afirma que:

I define the broad, general phenomenon of utopianism as social dreaming, the dreams and nightmares that concern the ways in which groups of people arrange their lives and which usually envision a radically different society than the one in which the dreamers live. (*Utopianism* 5)

Es decir, las utopías sirven como contraste a una realidad a la que se busca superar y plantean los principios sociales que modelan a sus hipotéticos habitantes en el camino de un ideal planteado por el autor. Y pondrán en manifiesto cómo la perfección espacial y compositiva de dichas utopías, en sus características topológicas, urbanas y arquitectónicas, se reflejarán en el comportamiento de sus habitantes.

Frente al mundo real, los autores de utopías renacentistas opusieron sus creaciones ideales. Pero primero expusieron sus puntos de vista sobre el estado de la moral

y la política en sus respectivas ciudades y tiempos. Así comparaba Tomás Moro su contemporaneidad con la ciudad de Amaurota, capital de su *Utopía*: “Ahora quisiera ver si alguien, se atreve a comparar con esa equidad, la justicia de otras naciones. Reniego de Dios, si puedo encontrar ningún signo ni señal, de equidad y justicia en ellas” (173). Y en forma similar, Tommaso Campanella en *La Ciudad del Sol*: “Afirman que, en el momento presente, todas las ciudades se encuentran llenas de miseria y, lo que es peor, llaman paz y felicidad a los mismos males, por el hecho de no haber experimentado los bienes, hasta tal punto que el mundo entero parece estar regido por el azar” (154).

La realidad de Sarmiento es la de un país dando sus primeros pasos, frente a Europa a la que el autor señala como el ideal a conseguir. La utopía en este caso resulta de una realidad compleja, a la que se trata de corregir mediante la contraposición contra un ideal. En esta línea Arturo Roig, en *El pensamiento latinoamericano y su aventura*, afirma:

la utopía nace de un sentimiento de rebelión frente a un estado de cosas histórico que se considera insatisfactorio, rebeldía que se acompaña a veces de una observación lúcida de la sociedad en que se vive y que se contrapone a una realidad imaginaria, pueden integrarse a lo utópico muchas páginas y textos que, sin pertenecer al género utópico propiamente dicho, tienen una intención o modo utópico. (75)

3. Agrópolis

Argirópolis se establecería en la Isla Martín García, a medio camino entre Argentina y Uruguay, en la confluencia del río Uruguay y el Río de la Plata. La ubicación en este sitio no es casual ni caprichosa. Sarmiento la establece allí, por motivos estratégicos, pero, sobre todo, por su calidad inherente de isla.

La América española se distingue por la superficie desmesurada que ocupan sus ciudades apenas pobladas; y el hábito de ver diseminarse los edificios de un solo piso en las llanuras nos predispone a hallar estrecho el espacio en que en Europa están reunidos doscientos mil habitantes. De este despilfarro de terreno viene que en ninguna ciudad española en América pueda ser iluminada por el gas ni servida de agua, porque el coste excesivo de los caños que deben distribuir una u otra no encuentran cincuenta habitantes en una cuadra. (Sarmiento 68)

El autor sostiene que las limitaciones geográficas y climáticas de Europa fueron las que impulsaron su desarrollo como civilización. Y, por otro lado, que las virtudes del territorio americano son las que impiden su crecimiento: “[...] la influencia que ejercería sobre los hábitos nacionales esta sociedad echada en el agua, si es posible decirlo, y rodeada necesariamente de todos los medios de poder que da la civilización” (73).

Notamos, entonces, cómo la relación entre contexto y sociedad es recíproca. Modificando un factor, se transformarían los demás. En otras palabras, las características espaciales, urbanas y geográficas de una ciudad, según este hilo argumental, modificarían las particularidades sociales y culturales de su población.

Esta inclinación, no es propia del autor, sino que es parte de la tradición utópica europea. Es una de las constantes de las narraciones utópicas, y de varias teorías urbanísticas y sociales posteriores. De esta forma, la condición de independencia del territorio continental y la posibilidad estratégica que reúne la Isla Martín García, son los factores que interesan a Sarmiento.

Y siendo la cuestión principal, por no decir la dificultad más seria, que en todos los países y en todos los tiempos ha ofrecido la unión de diversos Estados o provincias en una federación, la ciudad capital que deje a cada una de las partes contratantes en toda libertad a que por este sistema aspiran, todos nuestros estudios, dirigidos por la más severa imparcialidad, deben consagrarse a examinar si la isla de Martín García (...) puede servir de capital permanente de la posible unión, y si por su colocación geográfica es el centro administrativo, económico y comercial, forzoso, indispensable, para asegurar la reciprocidad de ventajas que los Estados confederales deben prometerse de su unión. (39)

4. Isla

El espacio insular es una constante en las literaturas utópicas. Encontraremos esta característica en *Critias* de Platón, en *Utopía* de Tomás Moro, en *Ciudad del Sol* de Tommaso Campanella, en *Cristianópolis* de Valentin de Andreea y en la *Nueva Atlántida* de Francis Bacon, entre muchas otras obras utópicas. Esto se debe a la necesidad de establecer literariamente una ciudad aislada del mundo corrupto y profano al que se pretende criticar.

Afirma Trousson en *Historia de la literatura* utópica que “corresponde a la convicción de que sólo una comunidad al abrigo de las influencias disolventes del exterior puede alcanzar la perfección de su desarrollo; entraña, evidentemente, una autarquía y una autonomía casi absolutas” (88).

Pero mientras que en las utopías europeas se trata de simplemente un recurso literario, en la obra de Sarmiento esto cobra un fuerte sentido estrictamente geográfico y significativo.

La utopía en el género literario se desarrolla fuera del espacio y el tiempo lineal del mundo real. El término utopía, tal como fue acuñado por Moro por primera vez, deriva de la fusión de dos prefijos griegos con el término *topos*, de mismo origen, que referencia a lugar o sitio. En cuanto a los mencionados prefijos, en primer lugar, se trata de *uo* que sirve para expresar una negación en general. En segundo lugar, como señala Tower Sargent (*Utopianism* 6), se trata del prefijo *eu*, que significa bueno. De esta forma, utopía es un neologismo que indicaría un buen lugar inexistente.

La inexistencia física real del lugar de asentamiento de las utopías reforzará su carácter ficcional y, por lo tanto, sus características geográficas o topográficas dependerán de aquello que el autor quiera destacar. Sin embargo, en el caso de Argirópolis el sitio fundacional de la ciudad es real y presenta características muy específicas.

Como hemos señalado anteriormente, el autor atribuye a la planicie la barbarie, y al mar la civilización. Como aseverara Jorge Pickenhayn en “Trama geográfica en las utopías de Sarmiento”, en este punto cobra importancia la faceta del autor capaz de asignarle significados y proyección a un paisaje (párr. 98). En efecto, al ubicar históri-

camente su obra, sale a la luz que el propósito de esta es la de sentar las bases para un plan de unidad nacional, en tiempos ciertamente complejos y de cambios inminentes. Y para reflejar ello, el uso del espacio y la planificación urbana son herramientas tanto en la teoría discursiva como en la praxis. De hecho, el mismo espacio se ve modificado al cambiar la percepción ideológica.

Horacio Cerutti en *Presagio y tópico del descubrimiento* afirma que: “Sarmiento postula toda una reorganización del espacio nacional, redefiniendo las fronteras y reconociendo el territorio. Pareciera que la geografía se agranda después de la ruptura del espacio colonial. Lo que era sólo una parte del virreinato, aparece ahora con un tamaño descomunal” (144). En efecto, la inmensidad de la pampa húmeda, prácticamente deshabitada, contrasta plenamente con el ideal de metrópolis atiborrada y abierta al mundo mediante sus puertos. El carácter insular y marítimo cobrará un sentido de integración al mundo civilizado, en contraste con el campo inculto y antieuropeo.

Platón escribió *Critias* frente a una Atenas devastada por la guerra del Peloponeso, y Tomás Moro redactó su *Utopía* en el clima de violencia e inestabilidad política y religiosa de la Reforma. De igual forma, *Argirópolis* fue pensada en tiempos donde el sitio de Montevideo por Oribe parece prolongarse indefinidamente y la guerra de la Triple Alianza asoma en el horizonte. La perspectiva política invade todos los aspectos de la vida científica e intelectual; y naturalmente Sarmiento es un reflejo de ello:

A primera vista parece un utópico programa de pacificación nacional: [...] corregir el monopolio aduanero de Buenos Aires a fin de dar autonomía comercial a las provincias del interior; integrar la Argentina, Uruguay y Paraguay en un sistema político con una nueva capital en la isla Martín García, a la entrada de los ríos libremente navegables por barcos de todas las banderas. En el fondo, el programa era un ataque a Rosas, porque promovía contra él una gran coalición de intereses. (Anderson 96)

En efecto, según Sarmiento la implantación urbana y la ubicación geográfica de Argirópolis resignificarían a la capital de los estados del sur, promoviendo su unión, civilizándolos e integrándolos al mundo.

A diferencia de las utopías literarias o, en buena parte, del urbanismo posterior, la postura política, social o económica de un pueblo no se evidencia a través de su urbanismo; sino, por el contrario, la geografía de la implantación de la ciudad es la que transformaría y resignificaría los valores de la política y la sociedad.

5. La inversión significativa

América se constituyó como un mecanismo de objetivación de la utopía, permitiendo un proceso simbiótico entre el objeto real (el Nuevo Mundo) y el sujeto imaginante (el género utópico). Ángel Rama en *La Ciudad Letrada* plantea la distinción entre un espacio imaginario americano vinculado tanto a un proyecto imperial como a las visiones y los deseos proyectados en un territorio idealizado y en otro real (15).

América, en definitiva, funcionó primero como la aparición de ese posible mundo perfecto, y luego, como contexto de nuevas utopías. Sin embargo, mientras que Europa proyectó en el Nuevo Mundo sus fantasías, Sarmiento invierte el mecanismo,

proyectando en Europa la imagen de futuro y deseo.

Retomando la distinción entre género utópico, como una descripción literaria con una intencionalidad ideológica, y modo utópico, como una operación concreta en la realidad, podemos afirmar entonces que *Argirópolis* se encuentra más cerca de la segunda que de la primera categoría.

Debido a lo expuesto, es que Sarmiento utiliza el manifiesto o proclama como género literario, a diferencia de la ficción en las utopías renacentistas. Afirmamos que la ficción era la herramienta de este género para tratar de involucrar y convencer a los lectores de las bondades de sus utopías. En el caso de Sarmiento, el objetivo era establecer un plan real en un territorio existente y determinado. O bien, tal vez no fuese la intención realizarlo en lo inmediato o con esas características rígidamente, pero sí plantear las posibilidades y beneficios de ello.

Por otro lado, las utopías renacentistas no suelen hacer mención alguna de cómo se llegó a la perfección en sus civilizaciones imaginarias. Se trata de utopías existentes desde tiempos imposibles de determinar, donde se describen sus éxitos y no la forma en que estos fueron obtenidos. De esta forma, Sarmiento no hace referencia, de manera concreta, a un programa político, porque a su entender este ya existe en el viejo continente. Su enfoque consiste en no detallar la utopía en un marco conceptual, sino que, por el contrario, en un marco espacial y geográfico. Es decir, como medio de transformación de la barbarie pampeana a la civilización marítima europea. Se trata, entonces, de un tipo de utopía como medio para alcanzar algo que ya existe y no se posee; en oposición a las utopías europeas que deseaban lograr algo inexistente. Como afirma Lorena Amaro Castro en “La América reinventada”, el carácter insular de la utopía de Sarmiento no pretende proteger un modelo político específico, sino, por el contrario, su ideal de civilización (8).

Es decir, *Argirópolis* no plantea una utopía nueva u original en sus planteamientos políticos. La singularidad radica en hacerse de las herramientas del género literario utópico y su capacidad de convencimiento para plantear un ideal posible a sus compatriotas, con el progreso como fin último. Es una búsqueda de lo que Sarmiento ya concede como ideal, es decir, la civilización europea. Por eso, el relato no es planteado directamente como una ficción.

Esta nueva capital se encontraría en América, con todas las peculiaridades propias e inherentes del Nuevo Mundo. Allí es donde aparece el carácter novedoso de su obra. Y es por eso que *Argirópolis* no se asemeja a Amaurota, Christianópolis, La Ciudad del Sol o cualquier otra ciudad literaria y utópica europea.

6. La otra isla

Existe, como mencionamos, otro espejo en el cual *Argirópolis* se encuentra representada. Se trata de Estados Unidos de Norteamérica. Sarmiento elogió continuamente en su obra escrita la forma en que se civilizó aquella parte del continente. Y a ello también, le otorga características espaciales, urbanas y geográficas:

[...] la ciudad de Santa Fe desde entonces se ha arruinado y despoblado, en despecho de las ventajas de su posición a orillas de un gran río navegable [...] Estas ventajas de posesión, que habrían bastado en los Estos Unidos de Norte América para crear en diez años una ciudad populosa, centro de un vasto comercio, a Santa Fe no le trajeron sino su ruina y despoblación. (Sarmiento 73)

Sarmiento atribuye, entonces, a la mala organización demográfica de la Argentina el constante decaimiento de las ciudades del interior y el crecimiento únicamente de Buenos Aires. Con el cambio planteado por Sarmiento, la utopía insular de *Argirópolis* se extendería a toda la nación. Afirma el autor: “Así, pues, el Paraná, el Uruguay, el Paraguay, serán los medios poderosos de que la industria moderna está armada, vehículos de comunicación tan rápida, tan frecuente y extenso, como se han hecho en estos últimos años el Ohio y el Mississippi en los Estados Unidos” (74).

Es interesante destacar, sin embargo, que buena parte del urbanismo que formó las ciudades norteamericanas, provino de inmigrantes que escapaban de Europa y lejos estaban de querer replicar el *status-quo* europeo en el Nuevo Mundo. Las embarcaciones de Colón que llegaron por primera vez a nuestra tierra, eran navegadas, en parte, por judíos que huían de España. Mientras América se convierte en un espacio donde, por momentos y en algunos lugares, la libertad de credo fue una realidad; en Europa, las transformaciones sociales y religiosas de la reforma y la contrarreforma llevaron a persecuciones y masacres.

Norteamérica se pobló de católicos, judíos, musulmanes y protestantes, con todas sus ramas, bifurcaciones y sectas. Pero también emigraron cuáqueros, menonitas, mormones, anabaptistas, presbiterianos, shakers, pietistas, entre muchos otros. La importancia de los cuáqueros en Norteamérica radica, en primer lugar, en los conceptos que vierten en el continente, como la libertad de credo y el trato igualitario tanto a los nativos como a las mujeres.

En 1681, se establecen en Norteamérica y llevan adelante lo que denominaron el Santo Experimento, una colonia donde los valores antes mencionados fueron puestos a prueba. Se trata de uno de las primeras colonias con tintes utópicos en desarrollarse en nuestro continente. Y, por otro lado, estos valores, con el correr del tiempo, influyen directamente en la arquitectura pública, y más específicamente en la arquitectura penitenciaria de principios del siglo XIX en aquel país.²

Por el contrario, Sarmiento lejos de buscar nuevas alternativas para la joven nación argentina, propuso como espejo idealizante al mundo europeo de la ilustración y su bagaje cultural, social y religioso.

8. Ideología y utopía en siglo XX

Ernst Bloch en su obra *El principio de Esperanza* analiza a las utopías abstractas y a las utopías concretas como fuerzas contrastadas, pero que actúan en forma simultánea y entrelazada (Levitas 103). Las primeras las ubica dentro del género literario, mientras que a las segundas dentro del ámbito de anticipación. Bloch destaca a las utopías abstractas como un camino preferible al pesimismo o la conformidad burguesa (Levitas 104).

Sin embargo, ve en a la utopía concreta y en su capacidad de anticipación, los

—
2. Nos referimos a la influencia del mundo cuáquero en la ideología detrás de la construcción de la Penitenciaria de Filadelfia. En conjunto con las ideas de panóptico de Bentham, está construcción influyó al resto de la tipología edilicia edificada en el continente; y en parte, a la obra pública en general. Se puede consultar al respecto a Mariano Paz Soldán en su obra *Informe de las penitenciarías de los Estados Unidos*; Julia Rodríguez en *Civilizing Argentina: science, medicine and modern state*; Murray Rothbard en *Conceived in Liberty*; Rosa Del Olmo en *América Latina y su criminología* (1981); entre otros.

elementos para los cambios y transformaciones necesarios para la modificación de las condiciones negativas de la sociedad en la búsqueda de un mundo más justo. En cuanto a la idea de anticipación, destaca el siguiente fragmento de Marx, citado por Levitas en su análisis de la obra de Bloch, *The concept of utopia*:

We are assuming work in a form in which it belongs exclusively to man. A spider carries out operations which resemble those of a weaver, and a bee puts many human builders to shame with the building of its wax cells. But what distinguishes the worst builder from the best bee from the outset, is that he has built the cell in his head before he builds it in wax, at the end of the work process there is a result which already existed in the imagination of the worker at the beginning of that process, i.e. already existed ideally [...]. (110)

Es decir, Bloch enfatiza el carácter de anticipación como necesaria para las transformaciones que él cree como imprescindibles en la sociedad, en cuanto a que, para ser llevadas a cabo, primero deben ser pensadas, elaboradas y puestas a prueba en el mundo utópico. Pero siempre como un futuro posible y no como una fantasía únicamente ficcional.

Hacemos mención a estos conceptos de Bloch para entender cómo en el pensamiento del siglo XX europeo, las conceptualizaciones de las utopías siguen teniendo al futuro como objetivo, tanto dentro del género utópico como en las obras de no ficción. El pasado es tomado únicamente como parte de una tradición de la que se es parte o bien se quiere superar. La diferenciación entre la obra de Sarmiento y el resto de las utopías posteriores, sigue siendo la misma que con las utopías renacentistas. En ellas el futuro es algo a imaginar y modelar, mientras que en *Argirópolis* el modelo a seguir existe de antemano.

9. Conclusiones

En resumen, *Argirópolis* se trata de una ciudad utópica que, como tal, reúne todas las características de las utopías literarias: su condición de isla, su aislación inicial, y fundamentalmente, su carácter modelador. Así como la formulación geoméricamente estricta de las ciudades de Platón, Moro, Campanella y De Andrade entre otros, pretendía modificar las actitudes de los hombres y sus comportamientos llevándolos a un ideal; en *Argirópolis* su disposición geográfica y espacial la predispone como modeladora de sus hipotéticos habitantes. Y de allí, hacia toda la nación, la región y el continente.

La utopía de Sarmiento plantea, sin embargo, dos diferencias claves con las utopías europeas predecesoras: no inventa un régimen político-social-espacial unificado, sino que retoma las características de uno existente ya funcional, al cual imita. Y, por otro lado, no se limita a proponer esta utopía como un disparador conceptual literario, sino como un plan de acción y modelo a seguir para el futuro inmediato, en pos del progreso.

Por último, podemos entender en términos de Boch a esta obra de Sarmiento como una utopía concreta, es decir, que anhela una transformación en la sociedad anclándose en la realidad y no en un mundo imaginario o estrictamente literario. Pero a diferencia de esta forma posterior de entender las utopías, propia del corpus ideo-

lógico del socialismo utópico, Sarmiento plantea su ideal en un pasado reconocible y palpable (el mundo europeo de la ilustración) y no en un futuro con grandes cambios sociales, económicos o ideológicos. Es decir, su ideal parte de algo existente, aunque ajeno y foráneo; y no en la anticipación o esperanza de un mundo nuevo por venir:

Nosotros no pedimos más a los hombres desapasionados y a quienes no extravían pasiones culpables, que mediten sobre estos puntos y habitúen su espíritu a creer posible lo que es inverosímil, a desear que sea un hecho lo que en teoría presenta tan bellas formas. ¿Qué obstáculos impedirían que la idea se convirtiese en hecho práctico, que el deseo se tornase en realidad? (Sarmiento 12)

En cualquier caso, *Argirópolis* nos interpela como un sueño posible y propio de su tiempo, anclado en el modo de ver el mundo de su época y que conforma parte del ideario utópico de América; el cual, con éxitos, errores y por caminos a menudo disímiles o enfrentados, siempre anhela un futuro mejor para su pueblo. ■

Obras citadas

- Aínsa, Fernando. *Necesidad de la utopía*. Montevideo: Nordan-Comunidad/Tupac Ediciones, 1990.
- Amaro Castro, Lorena. "La América reinventada". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* .25 (2003): 1-24.
- Avilés, Miguel. "Ideología y utopía: Una aproximación a la conexión entre las ideologías políticas y los modelos de sociedad ideal". *Revista de estudios políticos* .128 (2003): 87-128.
- Campanella, Tomasso. *La Ciudad del Sol*. Madrid: Editorial Akal, 2006.
- Anderson Imbert, Enrique. *Genio y figura de Sarmiento*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962
- Bloch, Ernst. *El principio de esperanza*. Madrid: Aguilar, 1977.
- Cerutti, Horacio. *Presagio y tópico del descubrimiento*. México: UNAM, 1991
- Davis, J.Colin. *Utopía y la sociedad ideal*. México: 1985
- Guevara, Celia. "Utopías y realidad en lo urbano". *Seminario de crítica del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas* .106 (2000): 1-53.
- Kumar, Krishan. "Utopian thought and communal practice". *Theory and Society* 19.1 (1990): 1-35.
- Levitas, Ruth. *The concept of utopia*. Alemania: Ralahine Classics, 2010
- Marin, Louis. "Tesis sobre la ideología y la utopía". *Revista Criterios* .32 (1994): 77-82.
- Moro, Tomas. *Utopía*. Barcelona: Editorial Bosch, 1986.
- Pickenhayn, Jorge. "Trama Geográfica en las utopías de Sarmiento". *Scripta Nova* 4.55-78 (2000).
- Platón. *Critias o la Atlántida*. Buenos Aires: Editorial Aguilar, 1963.
- Roig, Arturo. *El pensamiento latinoamericano y su aventura (II)*. Buenos Aires: Centro Editora de América Latina, 1994.
- San Agustín. *La Ciudad de Dios: Libro Decimoquinto*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Argirópolis*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2006.
- Survin, Darko. "Defining the literary genre of Utopia: Some historical semantics, some geneology, a proposal, and a plea". *Darko Survin*. <https://darkosurvin.com/1973/01/02/defining-the-literary-genre-of-utopia-some-historical-semantics-some-geneology-a-proposal-and-a-plea-1973-9300-words/>. Consultado el 16 de abril de 2022.
- Tower Sargent, Lyman. "The three faces of Utopianism Revisited". *Utopian Studies* 5.1 (1994): 1-37.
- . *Utopianism: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Trousson, Raymond. *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*. Barcelona: Editorial Península, 1995.



Supresión en rojo

LUIS CARLOS JUAREZ

Supresión en rojo

FICHA TÉCNICA



AUTOR: CATHERINE STEPHANI ECHEVERRÍA AZOCAR

DIMENSIONES: 15X21 CM

TÉCNICA: DIBUJO (LÁPIZ DE COLOR SOBRE PAPEL)

SOBRE PAPEL

PAÍS: CHILE

AÑO: 2021

Nacida en la ciudad de Temuco, Chile en 1998. Artista, creadora de obras pictóricas y audiovisuales. Estudió la carrera de Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Católica de Temuco, Chile. Actualmente reside en la misma ciudad y ha desempeñado diversos talleres de educación artística y exposiciones colectivas en diversas zonas de la Araucanía, Chile. El cuerpo, la mirada, la violencia y el sentir. Son los temas de desarrollo de sus obras como foco de reflexión y debate en torno a los mismos.

Instagram:

[@catherine.ea_art](https://www.instagram.com/catherine.ea.art)

Correo electrónico:

catherineecheverriaa@gmail.com

Reseñas



El terror a los desplazados

CARLOS ALBERTO NAVARRO FUENTES

El hallazgo más arcaico y reciente de la poesía española actual en el poemario Arqueologías de Ada Salas

MARÍA SOFÍA URRUTIGOITY LINARRES

El sesudo ejercicio lúdico en Aulós, de Polínoo de Nisa: Hacia la despersonalización de la voz poética

WALTER ZUTA CUENTAS

El terror a los desplazados

CARLOS ALBERTO NAVARRO FUENTES¹
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ

Žižek, Slavoj. *La nueva lucha de clases. Los refugiados y el terror*. Barcelona: Anagrama, 2016. 137 páginas.

Slavoj Žižek ofrece en esta obra una reflexión crítica, polémica, provocativa y lúcida sobre sucesos relevantes que vienen sucediendo en la sociedad europea contemporánea, donde confluyen acontecimientos y realidades que conciernen al mundo entero, como las multitudes de desplazados, refugiados, migrantes y víctimas de conflictos en los que diversas formas de violencia tienen lugar: guerras, radicalismo islámico, neoliberalismo, terrorismo, racismo, entre otras. Lo anterior, aunado a fenómenos políticos, sociales y económicos que el autor atribuye, en general, al capitalismo global y al modo en el cual este se viene gestionando por las naciones más ricas del planeta, sus instituciones y cómplices particulares. Aunque el autor habla desde un “espacio intelectual” europeo, los ejemplos que expone sobre hechos y realidades violentos abarcan a todo el planeta, permitiendo pensar y atar cabos entre el modo en el que el capitalismo global funciona, produciendo nuevas formas de esclavitud, mientras las causas y las consecuencias de las acciones y decisiones puestas en juego por los líderes más importantes del mundo son encubiertas y disfrazadas mediática y discursivamente como problemas de índole religiosa o cultural.

Desde este trasfondo crítico, el autor invita al lector a “quitarse” la venda de los ojos para observar que, en la raíz del problema lo que subsiste es la necesidad de retomar la lucha de clases y la batalla por el fomento de la igualdad. *La nueva lucha de clases. Los refugiados y el terror* (2016) consta de once breves capítulos articulados en torno a la idea de que, muchos de los problemas más importantes del planeta sobre los desplazados, migrantes y refugiados, obedecen más a un tema relacionado con la lucha de clases y, por tanto, político e ideológico (cultural y educativo), por lo que son la ignorancia, el cinismo, el engaño, la hipocresía y el doble discurso moral, lo que conlleva que, las situaciones problemáticas aquí referidas se agudicen y se tornen una suerte de entelequia siempre aludida e invocada, jamás tratada y abordada de raíz con ética, un sentido de la justicia y las políticas adecuadas.

El primer capítulo, que funciona como introducción y vector del resto de la obra, el autor esloveno afirma que “en la Europa Occidental de hoy en día, la reacción de las autoridades y de la opinión pública parece constar de una combinación parecida de reacciones dispares” (Žižek 8), encontrando negación, ira, negociación y depresión en el discurso sobre lo que implica el problema de los desplazados que buscan refugio en Europa, haciendo gala de ausencia la “aceptación”, lo cual implicaría la elaboración de

¹ **Carlos Alberto Navarro Fuentes.** Posdoctorado en Estudios Sociales; Maestro y Doctor en Teoría Crítica (Filosofía); Maestro y Doctor en Humanidades (Ética). Licenciatura en Lengua y Literatura Alemanas (pasante), UNAM. Correo: betoballack@yahoo.com.mx



Fecha de recepción: 15 de julio, 2022.

Fecha de aceptación: 16 de agosto, 2023.

un plan coherente para hacerle frente al problema. Si este no existe, considera el autor, se debe a que Arabia Saudí como aliado estratégico de los Estados Unidos en la región, se regocija de que el Estado Islámico (ISIS) combata al islam chiita. Postura similar a la de Israel, pues este no parece ver con desagrado el hecho de que ISIS combata a las fuerzas chiitas proiraníes, a las cuales considera su enemigo más peligroso.

El autor argumenta que la realidad anterior ejemplifica el triunfo de la globalización sobre lo que solía ser una clara distinción entre lo interno y lo externo, lo público y lo privado; trayendo a colación la obra de Peter Sloterdijk “En el mundo interior del capital” (2013), quien percibe que “el espacio interior del mundo del capital no es una ágora ni una feria de ventas al aire libre, sino un invernadero que ha atraído hacia adentro todo lo que antes se encontraba en el exterior” (11). A lo anterior, expresa el filósofo esloveno:

Los mayores hipócritas son aquellos que defienden abrir las fronteras: en su interior saben perfectamente que eso nunca ocurrirá, pues impulsaría una revuelta populista en Europa. Van de almas bellas que se sienten superiores al mundo corrupto mientras en secreto participan en él: necesitan este mundo corrupto, pues es el único terreno en el que pueden ejercer su superioridad moral. (Žižek 14)

Esto para Žižek es chantaje, el cual resulta reelaborado para ser explotado o minimizado -postergado o negado- por las diversas fuerzas políticas acorde con sus intereses en el espectro que va de la ultraderecha a la ultraizquierda. Afirma que “cuanto más tratemos a los refugiados como objetivo de ayuda humanitaria, y permitamos que la situación que los obligó a dejar sus países se imponga, más vendrán a Europa, hasta que las tensiones se pongan al rojo vivo, no sólo en los países de origen de los refugiados sino también aquí” (Žižek 16).

En el segundo capítulo, Žižek hace referencia a Jeremy Rifkin, autor que acuñara el término “capitalismo cultural” para referirse a la nueva fase de la economía como rasgo definitivo del capitalismo posmoderno, esto es, “la cosificación directa de la propia existencia”, donde nos preocupamos menos por adquirir bienes y más por consumir experiencias, sensaciones, hasta -según Mark Slouka- “convertirnos en consumidores de nuestras propias vidas” (en Rifkin 23).

En el capítulo tercero, titulado “Romper los tabúes de la izquierda”, el filósofo evoca al *Frankenstein* de Mary Shelly, haciendo mención de que la autora, al permitir que el monstruo hablara y contara parte de la historia por sí mismo, implicaba lo que en términos liberales podría interpretarse como “libertad de expresión radical”, quedando así el protagonista de la novela plenamente subjetivado. Žižek reflexiona sobre la asociación que suele hacerse automáticamente entre el legado emancipador europeo, por un lado, y, el imperialismo cultural y el racismo, por otro lado; lo cual concierne a un tabú que debe ser descartado, puesto que:

Mucha gente de izquierdas tiende a desdeñar cualquier mención de los “valores europeos”, como si fuera una forma ideológica del colonialismo eurocéntrico. A pesar de la responsabilidad (parcial) de Europa en la situación de la cual huyen los refugiados, ha llegado el momento de abandonar el mantra izquierdista según el cual nuestra

tarea básica es la crítica del eurocentrismo. (Žižek 25)

La ironía coincide con el momento histórico en el que, el capitalismo global ya no necesita de los valores culturales occidentales reconocidos históricamente: igualitarismo, derechos fundamentales, estado de bienestar, entre otros, que siendo identificados como manufactura eurocentrista, podrían servir para la emancipación de quienes pretenden oponérseles.

En el cuarto capítulo, “El obscuro revés de las religiones”, Žižek afirma: “Cualquier examen crítico del siniestro potencial del islam debería incluir sin dudarlo al judaísmo y al cristianismo [...] Así como el paralelismo entre los fundamentalismos judío, cristiano y musulmán” (Žižek 35-6). El autor alude al evento ocurrido en la ciudad de Rotherham, Inglaterra, en el que al menos 1.400 niños fueron secuestrados, sometidos a brutales golpizas, violaciones múltiples, torturas, etc. Los delincuentes eran de origen pakistaní y las víctimas, ‘basura blanca’. El filósofo esloveno expone cómo quedó exhibido el cinismo con el cual las diversas facciones político-ideológicas trataron el asunto: desdibujar las divisiones raciales, para no afrontar ni liberales ni conservadores, ni la izquierda ni la derecha la violencia racial y religiosa que existe en los diferentes estratos sociales, en particular, en contra de las mujeres.

Hace referencia a los casos de las mujeres violadas y asesinadas tumultuariamente en la India; en Ciudad Juárez, México; el caso de las aborígenes en Canadá Occidental, no siendo estas meramente “patologías privadas, sino una actividad ritualizada” (Žižek 38). Y agrega: “La misma lógica social-ritual pervertida que se aplica en los casos de pedofilia que continuamente sacuden la Iglesia católica” (Žižek 39). Se trata de problemas que son tratados como asuntos internos y concernientes al “inconsciente institucional”, y a lo que según el filósofo esloveno debería oponérsele un ‘inconsciente político’. Hablamos de

violencia ritualizada de contornos ideológicos precisos: un grupo de gente en su mayor parte joven que se considera marginado y subordinado se venga de las chicas de clase baja del grupo predominante. Y resulta del todo legítimo plantear la cuestión de si existen rasgos en su religión y cultura que abonen el terreno para la brutalidad contra las mujeres. Sin culpar al islam en cuanto tal (en sí mismo no es más misógino que el cristianismo), podemos observar que la violencia contra las mujeres va asociada a su subordinación y su exclusión de la vida pública en muchos países y comunidades musulmanes (Žižek 41).

En el capítulo cinco, “Violencia divina”, afirma el esloveno: “La alternativa entre política laica pragmática y fundamentalismo religioso no abarca todo el campo de las opciones políticas” (Žižek 43). Žižek trae a colación, por un lado, al filósofo alemán Walter Benjamin, para quien la ‘violencia divina’ era una que consistía en medios sin un fin, es decir, que no formaba parte de un plan a largo plazo; por otro lado, evoca a Carl Schmitt, el cual considera que “la expresión de violencia más radical que puede imaginar es la de la violencia mítica [...] que sirve para fundamentar el estado de derecho (aun cuando viole el orden legal existente)” (en Žižek 45). Aquí Žižek emplea esta diferenciación para plantear la idea de que el “Mayo del 68” fue una revuelta con visión utópica, mientras que la de Baltimore (que siguió a la de Ferguson) en 2015 y la ocurrida en los suburbios franceses de 2005 carecen de dicha visión. ¿Qué clase de universo habitamos, capaz de celebrarse como una sociedad con libertad de elección, pero donde la única opción disponible ante el

consenso democrático impuesto es una rebelión ciega?” (Žižek 47).

“La economía política de los refugiados”, es el capítulo siguiente (seis) y donde el autor expone lo anunciado en el primer capítulo. “El actual desorden es la auténtica faz del Nuevo Orden Mundial [...] Fue el ataque de Estados Unidos a Irak lo que creó las condiciones para la aparición del Estado islámico (ISIS)” (Žižek 51). Ejemplifica con la actual guerra civil en la República Centroafricana entre sur cristiano y norte musulmán, publicitado globalmente como un conflicto entre etnias, cuando en realidad fue provocado por el descubrimiento de abundantes recursos naturales (petróleo en el norte): “Francia (vinculada a los musulmanes) y China (vinculada a los cristianos), luchando por el control de los recursos petrolíferos mediante enemigos interpuestos” (Žižek 52). Hace alusión a la crisis alimentaria en el Tercer Mundo afirmando que: “La culpa de la crisis alimenticia de muchos países del Tercer Mundo no se puede achacar a sospechosos habituales como la corrupción, la incompetencia y el intervencionismo estatal: la crisis nace directamente de la globalización de la agricultura” (Žižek 52). Concluye: “Así que olvidémonos del salvaje comportamiento de la población local: lo único que hemos de hacer es eliminar a las empresas extranjeras de alta tecnología de la ecuación y todo el edificio de la guerra étnica alimentada por viejas pasiones se desmorona” (Žižek 55). Convencido como lo advirtió desde el inicio de su obra, Žižek considera que, frente a estos excesos provocados por el capitalismo global, es necesario recuperar la noción teórica y práctica de la lucha de clases, el verdadero problema de trasfondo de todos estos “pseudoproblemas”.

En el capítulo siete, “De las guerras culturales a la lucha de clases... y viceversa”, expone las razones que permiten afirmar la existencia de nuevas y muy variadas formas de colonialismo y *apartheid*, como resultado del capitalismo global, en el que la riqueza y los capitales pueden circular libremente, sin riesgo y sin cartas credenciales a diferencia de los seres humanos, incluso cuando ellos hayan sido actores claves en la riqueza que se pone a circular. Gran parte de los antes explotados pasan a ser superfluos para el circuito y orden económico global (neoliberal y transnacional), generando descontento, ira, impotencia, muerte y diversas formas de violencia, que posteriormente pasan a nutrir movimientos y acciones disfrazados de conflictos religiosos, interétnicos, territoriales y facciosos, entre otros.

El corolario es que “la guerra cultural es una guerra de clases desplazada” (Žižek 67). En el capítulo 8, “¿De dónde procede la amenaza?”, Žižek expone su tesis de que la defensa anticolonialista y multiculturalista de la multiplicidad de modos de vida es falsa, principalmente debido a que en esencia esconde, encubre, justifica y hasta defiende los antagonismos y formas de violencia que habitan al interior de las comunidades: brutalidad, sexismo, racismo, homofobia, entre otros, no obstante, aquí no hay manera de culpar a los valores occidentales colonialistas-imperialistas. Se cuestiona:

¿Por qué los musulmanes, que sin duda se vieron expuestos a la explotación, la dominación y otros aspectos destructivos y humillantes del colonialismo, escogieron como objetivo de su hostilidad lo que es (al menos para nosotros) la mejor parte del legado occidental, nuestro igualitarismo y libertades personales, incluyendo una saludable dosis de ironía y de burla hacia todas las autoridades? La respuesta, [...] lo que convierte al Occidente liberal en algo tan insoportable a sus ojos es que no sólo practica la explotación y la dominación violenta, sino que, para colmo, presenta esta realidad brutal disfrazada de lo opuesto, de libertad, igualdad y democracia.

(Žižek 79)

El noveno capítulo, “Los límites del amor al prójimo”, parte de la premisa de que, “todo prójimo es en última instancia inquietante” (Žižek 85); o, como lo establece Peter Sloterdijk en “Warten auf den Islam” (2006): “Al principio más comunicación significa, sobre todo, más conflicto” (86). Para este y el esloveno, la comprensión del otro tiene que nutrirse de la actitud complementaria de ‘no interponerse en el camino del otro’, so pena de volver imposible la universalidad del otro: el ‘Prójimo’, puesto que su universalidad prevalece en su dimensión inhumana de desconocimiento e imposible compatibilidad. Conocerse entre sí es la condición necesaria para que cualquier intento de universalidad quede condicionado al fracaso. Solo el desconocimiento de las preferencias políticas, religiosas, culturales e ideológicas del otro pueden ayudar a que ciertos alcances de presunta universalidad puedan lograrse. Conocer es fracasar. “Esta dimensión universal hay que buscarla más allá de la simpatía y la comprensión, más allá del nivel de «todos somos humanos»: a otro nivel, uno que debería designarse precisamente como el del Prójimo *inhumano*” (Žižek 89).

En el capítulo diez, “Los odiosos mil en Colonia”, alude a la película “Los odiosos ocho” (2015) de Quentin Tarantino, para referirse a los ataques sexuales perpetrados en la ciudad de Colonia por refugiados que huyen de la ruina en África. Afirma:

Aun cuando (la mayoría de) los refugiados son de hecho víctimas [...] Ello no impide que algunos actúen de manera despreciable. Solemos olvidar que el sufrimiento no ofrece ninguna redención: ser una víctima en lo más bajo de la escala social no te otorga ninguna voz privilegiada de moralidad y justicia” (Žižek 96).

Considera que el fascismo no debe asumirse como una partícula inherente a la religión, a pesar de la frecuente utilización en este sentido por parte del capitalismo global para enmascarar sus tropelías y los monstruos que ha creado. Žižek considera que la “ideología de la clase media occidental posee dos rasgos opuestos: muestra una arrogante creencia en la superioridad de sus valores (los derechos humanos y las libertades universales), y al mismo tiempo está obsesionada con el miedo a que sus limitados dominios se vean invadidos por los miles de millones de personas que están fuera y que no cuentan en el capitalismo global, puesto que ni producen mercancías ni las consumen” (Žižek 98). El miedo de la clase media europea es el de poder llegar a verse formando parte de esta fila de excluidos y marginados, por lo que “la expresión más clara de este «deseo de Occidente» la representan los refugiados inmigrantes” (Žižek 98). A diferencia de estos temerosos pertenecientes a la cultura receptiva, los “invasores” desean incorporarse a los privilegios que la sociedad receptiva ofrece sin verse en la necesidad de renunciar a su cultura y su lengua. No obstante, alimentan el deseo y al verse frustrado como objeto de deseo, opera una “inversión nihilista”, el deseo y el “amor” se tornan en envidia, motivos de destrucción y odio por el objeto anteriormente amado y anhelado. La violencia que estas situaciones engendran es fundamentalista-fascista, entre otras variantes producidas por el capitalismo global y su larga historia de intervenciones militares en el nombre de la libertad y la democracia (*pax americana*).

En el último capítulo, el décimo primero, “¿Qué hacer?”, el filósofo esloveno propone como estrategia para romper el círculo vicioso del capitalismo global, condenado invariablemente al fracaso en una suerte de círculo vicioso, la militarización global de la sociedad, esto es, una especie de suspensión del poder de la economía autorregulada,

para lo cual sugiere “formular una serie mínima de normas que sean obligatorias para todos, sin temor a que parezcan «eurocéntricas»: libertad religiosa, protección de la libertad individual contra la presión del grupo, derechos de las mujeres [...] E insistir en la tolerancia hacia los distintos modos de vida” (Žižek 114). Se pregunta: “¿Y si las normas y la comunicación no funcionan? Entonces debe aplicarse la fuerza de la ley en todas sus formas” (Žižek 114). Para Žižek

el problema no son los extranjeros, sino nuestra propia identidad (europea). Aunque la actual crisis de la Unión Europea se presenta como una crisis económica y financiera, en su dimensión fundamental se trata de una crisis *ideológico-política*: el fracaso de los referéndums que votaron la Constitución de la Unión Europea en Francia y Holanda en el año 2005 fue una clara señal de que, los votantes percibían la Unión Europea como una unión económica «tecnocrática» que carecía de cualquier idea que pudiera movilizar a la gente. (81-82)

Por lo que “lo que hay que recuperar, pues, es la lucha de clases, y la única manera de hacerlo es insistir en la solidaridad global con los explotados y oprimidos. Sin esta idea global, la patética solidaridad con las víctimas [...] es una obscenidad pseudoética” (Žižek 126). Concluye Žižek con un breve párrafo: “Quizá la solidaridad global sea una utopía, pero si no luchamos por ella, entonces estamos realmente perdidos, y merecemos estar perdidos” (p. 127).

Una vez más el maestro esloveno nos ofrece una obra de gran valor reflexivo y crítico, con excelente fundamentación teórica y periodística, bajo una dimensión ética y política radical, como es ya su costumbre. El rigor del pensamiento puesto en acción y con perspectiva transdisciplinar nos aporta aprendizajes que, no solo hacen uso explicativo y descriptivo de desarrollos teóricos y despliegue de conceptos, sino que aprovecha para dialogar y traer a la arena de discusión a autores que, también se encuentran viendo el mismo incierto panorama que él mira desde trincheras distintas, para que los lectores conversemos con todos ellos. Su profundo conocimiento sobre las ideologías, la filosofía marxista, los estudios sobre el inconsciente, la historia, la filosofía y las revoluciones, entre otros movimientos sociales y políticos, se conjuntan en esta reflexión crítica que nos ofrece el autor para alumbrarnos sobre problemas que atañen a todo el planeta, como son la guerra, los desplazados, el terror, las distintas formas de violencia, y la relación que todo lo anterior tiene con el agresivo capitalismo global contemporáneo que viene afectando a la población mundial en las últimas décadas, en particular, aquella que habita en los países más pobres, dando testimonio de los efectos perversos y las consecuencias que su gestión ocasiona a la humanidad. Tal vez debamos aceptar su invitación a pensar todo este entramado complejo de relaciones problemáticas desde su propuesta de retomar la “lucha de clases” desde una perspectiva creativa y actual. ■

Obras citadas

Benjamin, Walter. "Critique of Violence". *Reflections*. Nueva York: Schocken Books, 1986.

Rifkin, Jeremy. *The Age of Access*. Nueva York: JP Tarcher, 2001.

Sloterdijk, Peter. *En el mundo interior del capital*. Cambridge: Polity Press, 2013.

Sloterdijk, Peter. "Warten auf den Islam". *Focus Magazine*, Sonntag (2006). Re

cuperado de https://www.focus.de/kultur/medien/essay-warten-auf-den-islam_aid_216305.html.

Žižek, Slavoj. *La nueva lucha de clases. Los refugiados y el terror*. Barcelona: Anagrama, 2016.

El hallazgo más arcaico y reciente de la poesía española actual en el poemario *Arqueologías* de Ada Salas

MARÍA SOFÍA URRUTIGOITY LINARRES¹
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Salas, Ada. *Arqueologías*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2022. 89 páginas.

Enfrentarse a *Arqueologías* es actualizarnos sobre el último y más reciente libro de poemas publicado en 2022 por la renombrada poeta Ada Salas, quien ha contribuido con rigor y calidad eximia a las voces literarias españolas contemporáneas. Estamos ante un poemario que aporta, desde la perspectiva de mujer y poeta empoderada, a la tendencia de la poesía española actual de corte simbólico y luminoso. Por lo que este libro es una propuesta esclarecedora respecto del estado actual de la poesía en habla hispana.

Arqueologías inicia, a modo de epígrafe general, trayendo la voz de la pensadora María Zambrano sobre un tema característico tanto de la filósofa malacitana como de la poeta extremeña: los tiempos enredados en la interioridad del sujeto. El libro continúa con un poema introductorio que funciona como llave de acceso a la temática planteada y su tono. El poema es una invitación al canto, tanto del yo lírico como de nosotros, sus lectores: “es preciso cantar/ como si el mundo/ comenzara de nuevo” (Salas 11).

En *Arqueologías*, es llamativo destacar su puerta de entrada o inicio. Este se muestra como un campo arqueológico, el cual posibilita su estructura bipartita: dos secciones del yacimiento de objetos antiguos. En ambas partes, los elementos arcaicos simbolizan los sentimientos de la poeta. Por esta razón, se cree que la proeza del estilo poético de Ada Salas es tratar grandes temas universales mediante un tono muy humano, con una pluma precisa, minimalista, tejedora de unos pocos símbolos hasta estrujar toda su significación y hacerse un lenguaje nuevo y dislocado, sumamente original para el estado actual de la poesía.

Respecto al estilo minimalista rodeado de silencio de la poeta, expresa el crítico José Luis Morante:

Queda claro que Ada Salas opta por una línea reflexiva y minimalista cuyos procedimientos retóricos entroncan con la disolución, el hermetismo y la reticencia, es decir la conciencia de un lenguaje en crisis que conoce la insuficiencia de las palabras ante el colapso de la realidad. El sentido poético se vela o se recluye en un silencio primigenio de hondo significado (Morante 21).

¹ **María Sofía Urrutigoity Linarres.**

[Correo:masofiu@hotmail.com](mailto:masofiu@hotmail.com)

El poemario presenta un primer apartado que se titula “Antiquarium” y se encuentra encabezado por tres epígrafes de grandes voces de la cultura occidental, W. B. Yeats, M. Seuphor y Virgilio. Las citas funcionan como síntesis de aquello que hallaremos en la primera parte: una voz poética que resurge de la tierra sepultada para erigir un poema en lenguaje universal sobre la experiencia crítica de lo sagrado y lo profano. Por lo tanto, cada poema se titula como un objeto hallado en el anticuario del yacimiento arqueológico y funciona como símbolo disparador de la expresión más genuina de la poeta a la hora de reflejar su verdad en el espejo de la palabra poética y retratar su experiencia y vida afectiva. Los lectores estaremos ante poemas como “Yacimiento. Necrópolis”, “Torre”, “Plato. Taracea”, “Diosa. Estatuilla”, “Cuchillo”, en los cuales reflexionaremos sobre el tiempo, la soledad y la sublimación por la trascendencia, a la vez que nos recuerdan intertextualidades de grandes poetas y figuras culturales que invito descubrir a los lectores. De hecho, será este entramado intertextual lo que configure, en cada uno de los poemarios la mirada de la palabra poética como “Palabra que en fin es solo el reflejo pálido de la luz cegadora de la Nada. Palabra que se impone como el único recurso capaz de velar el horror del vacío abismal” (Ávila Martínez 24).

El segundo apartado del libro se denomina “Civitas” y, a diferencia de la anterior, notamos la pervivencia de ese anticuario en la vida y expresión del yo lírico y en la de sus lectores reales. Esto dota al libro de un gran alcance intercultural de la experiencia que atraviesa todos los tiempos. Por otra parte, “Civitas” propone una vía de desarrollo de la condición humana más crítica, esto es, la dicotomía entre nuestro afán de búsqueda de lo sublime y percepción del límite. Pertenecen a esta sección poemas como “Tiempo”, “Moras”, “Pájaros”, “Orión”, “Civitas”, “Espina”, entre otros. Cada uno de ellos toma como punto de partida experiencias nostálgicas o de la vida afectiva, como la relación con el padre, la madre, la hija, para conducirla al plano de la búsqueda de lo eterno, si acaso lo logra. La respuesta a esta disyuntiva justifica nuestra lectura científica en aporte al campo de los estudios literarios, en particular, de la poesía reciente en español.

En conclusión, con el poemario *Arqueologías*, Ada Salas logra posicionarse como autora preclara en el panorama de la poesía española actual de una manera intensa y original, así como lo hace una danzante bacante, por ejemplo, en el poema “Danzantes. Metopa”. Esta originalidad de estilo y recursos empujan a la autora a definir todo poema del libro como un objeto arcaico de protección, que se compone con las mismas técnicas de las artes plásticas. De esta manera, Ada Salas traza en su nuevo poemario una manera descriptiva de esbozar lo sagrado, lo acaso eterno, e instaura una poética del indeterminismo luminoso, el desplazamiento formal y lingüístico, a fin de generar en nosotros, sus lectores, el efecto clarividente de la perplejidad ante aquello que va más allá y no vemos, pero parte de lo tangible. En otras palabras, la poesía de Ada Salas opera de la misma manera que actúa el agua en nuestras manos, donde todo es efímero salvo “darlo/ todo esa es/ la consigna (...) masticarse en el otro” para que florezca el hueco, el vacío de lo eterno y el instante se haga hueso, se vuelva fósil (Salas 23). ■

Obras citadas

- Ávila Martínez, Jaime. “Ada Salas: un lirismo en harapos”. *L'Âge d'or* 6 (2013): 2-30.
- Morante, José Luis. “A solas en el canto (La poesía de Ada Salas)”. *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* 46 (2020): 13-30.
- Salas, Ada. *Arqueologías*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2022.

El sesudo ejercicio lúdico en *Aulós*, de Polínoo de Nisa: Hacia la despersonalización de la voz poética

WALTER ZUTA CUENTAS¹
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Polínoo de Nisa. *Aulós*. Lima: PanÓptico, 2022. 108 páginas.

A riesgo de parecer una perogrullada, resulta oportuno dejar planteadas algunas ideas previas. Se sabe que la ficción es inherente a la literatura y que, al ser ésta una construcción humana, aquella forma parte de la realidad. Lo ficticio se nutre de lo real y no lo sobrepasa: puede recrear, redefinir, representar de manera novedosa, incluso reinventar cosas que existen en la realidad (dando lugar a “lo que antes no existía”, aunque circunscrito solo a la imaginación), pero siempre se nutrirá de ella.

Siguiendo esa línea de pensamiento, la poesía, al ser un género literario cuya materialización sucede a través de poemas, tendrá un componente ficcional indiscutible. Esto es, un libro de poesía no será interpretado (o, en todo caso, no debería serlo) como un registro pormenorizado del pensamiento de su autor, ni mucho menos como si fuera un mapa imaginario a través del cual se puedan identificar hitos reconocibles de su vivencias.

Cierto es que el poeta, en el ejercicio de su rol como hacedor de poemas, echará mano (como no podría ser de otra manera) de su personal cúmulo de pensamientos y experiencias vividas. Sin embargo, lo fundamental para crear una obra poética será, para un auténtico poeta, desprenderse de su (en ocasiones) anárquica subjetividad, en aras de poner de manifiesto algunos aspectos o ámbitos de la realidad que podrían ser poco o nada visibles y que podrían despertar en un lector la posibilidad de interpelar, en su fuero interno, su particular modo de ver y pensar el mundo que le rodea.

En línea con lo descrito, el reciente libro publicado por el poeta Paul Forsyth² (Lima, 1979) constituye un esforzado ejercicio poético a través del cual la ficción se construye de tal manera que, en algunos momentos de su lectura, aparenta rebasar la materialidad de los textos en los cuales se circunscribe. Bajo el título “*Aulós*”, la obra poética contenida en el libro es atribuida a Polínoo de Nisa, poeta griego arcaico del siglo V a.C., de quien, gracias a documentos descubiertos a fines del siglo XIX (los, así llamados, Papiros de Oxirrinco), pronto podría ponerse en circulación lo que vendría a ser su vasta obra aún inédita.

Dado que Polínoo de Nisa revela ser un autor hasta ahora poco o nada conocido, la primera sección del libro presenta un breve estudio introductorio, a cargo del enigmático investigador Siriaco Ferlosio. En dicho “estudio” no solo se da cuenta del hallazgo de los papiros y de los principales lineamientos que caracterizan el lenguaje y los temas que se desarrollan en los poemas publicados, sino también se realiza un

¹Walter Zuta Cuentas. (Lima, 1976). Economista. Ha publicado los poemarios *El flujo que no cesa* (Edición de autor, 2017) y *Distante luz asoma* (PanÓptico, 2022).

Correo: whzuta@gmail.com



Fecha de recepción: 24 de marzo, 2023.



Fecha de aceptación: 16 de agosto, 2023.

sucinto análisis crítico de las dos composiciones del autor griego que hacen del libro un insólito díptico: “Medea” y “Lecciones y días”. Como es de suponer, el análisis de los dos extensos poemas implica encontrar las correspondencias que estos tendrían (y, de hecho, tienen) con la tragedia homónima de Eurípides y el poema de Hesíodo (“Trabajos y días”), respectivamente. Como complemento de la nota introductoria, se mencionan algunas particularidades de esta primera edición de los poemas, como son las dificultades que, en definitiva, se habrían presentado al momento de traducir del griego arcaico al español los versos del buen Polínoo. Además, como señal del rigor académico que exige semejante descubrimiento, se deja constancia de una extensa y significativa bibliografía consultada por Siriaco Ferlosio durante sus investigaciones.

Es pues Aulós un sesudo ejercicio lúdico, propio de la literatura, a través del cual Forsyth se esfuerza en ejecutar un proceso de despersonalización que le permita objetivar un aspecto o ámbito de la realidad que considera oportuno hacer visible desde una perspectiva inédita. Como resultado de ese proceso surge la figura misteriosa de Polínoo de Nisa y aparece ante nosotros dos de sus poemas que replican antiguas formas de creación literaria. Por un lado está “Medea”, que sigue el estilo de las tragedias griegas (con escenificación, creación de personajes, uso de monólogos, etc.) y toma como punto de referencia la historia cruel de la muerte de los hijos de Jasón en manos de Medea, añadiendo sutilmente elementos que bien podrían tener visos de actualidad (por ejemplo, un término curiosamente traducido como “zombi”); por otro lado, tenemos “Lecciones y días” que, a la usanza del poema hesiódico, despliega versos de largo aliento en un juego intertextual (ya advertido por Ferlosio en la nota introductoria) donde el tema gira, ya no en torno a un programa agrícola a lo largo de un calendario astral, sino alrededor de un programa educativo que se desarrollará a lo largo de toda una vida. Así, mediante toda esta estructura ficcional, Forsyth nos desafía como lectores. Pero entonces, cabe preguntarnos qué es aquello que buscaría advertir, señalar, desnudar, cuestionar a través de su obra.

En el caso de “Medea”, el poema se constituye en un registro descarnado del horror que podría manifestarse en el mundo como consecuencia de la creciente ausencia de Razón en los actos humanos. Esta ausencia dejaría espacio para que obren con impunidad seres cuyas pasiones pervierten, pero al mismo tiempo destruyen (o, por lo menos, lo pretenden) todo orden instituido en el mundo: buscarán desconocer, revertir y/o tergiversar los avances en materia de civilización que se han consolidado en una sociedad gracias al cúmulo de experiencias vividas y de conocimientos adquiridos a lo largo de los siglos. Ello decantaría en el predominio de actos irracionales que corrompen sistemáticamente a una sociedad mediante el derribo de sus normas de convivencia, pretendiendo instalar un manifiesto programático rebalsado de pura ideología, con un sesgo hacia la intolerancia, la victimización y la reivindicación respecto de cuestiones, en muchos casos, planteadas de forma falaz.

En el caso de “Lecciones y días”, el poema se desarrolla como un ingenioso planteamiento metodológico que nos permitiría recuperar la funcionalidad práctica del uso de la Razón en el proceso de aprendizaje del ser humano. Se presenta, cual manual de instrucciones, como una guía para fortalecer tanto la figura paterna como la materna en la educación de los hijos, evitando la contaminación de sus mentes con

2. Poeta, ensayista y editor peruano. Ha publicado, entre otros, los poemarios *El Oscuro Pasajero* (2012), *Anatomía de Terpsícore* (2014), *Autorretrato del Piloto* (2015), *Bajo este cielo de cabeza* (2016), *El sendero del irivenir* (2017), *El disfraz humano* (2022) y *Duendería* (2022).

actitudes y comportamientos irracionales y promoviendo, no sólo el pensamiento filosófico, sino también las prácticas artísticas. A través del poema se deja constancia de una ácida crítica a un estado de cosas donde primaría lo antojadizo, lo absurdo, lo subjetivo y, como consecuencia de ello, lo ilusorio que caracteriza a las posturas ideológicas que pretenden instalarse sobre la realidad tal cual es (Loquees), con la intención idealizada de convertirla en “lo que debería ser”, aunque con escaso o nulo sustento racional. Ese intento carente de Razón estaría guiado por criterios ideológicos que otorgan un enorme peso a la sensibilidad subjetiva en detrimento de criterios que podrían ser razonablemente compartidos por los miembros de una sociedad.

Develado de ese modo el trasunto de Aulós, lo que comparten ambos poemas es la posibilidad de poner en evidencia (desnudar) la irracionalidad de algunas de las manifestaciones más radicales del feminismo en la actualidad, pero siempre a la luz de un razonamiento ajustado a hechos objetivados en la realidad y no sólo al amparo de la subjetividad de las sensaciones y los sentimientos. Para conducir al lector por ese camino, Forsyth construye con precisión imágenes que denotan la rabia o el odio que suele guiar una actitud o un comportamiento fuera de toda razón. Por ejemplo, en “Medea” encontramos estos dos afilados versos: “Nunca fue el llanto tan piedra, nunca fue Hado tan ciego, sordo desnudo” y “Todo pesebre es camal en sus pupilas”. En cambio, en “Lecciones y días”, el poeta despliega, más que imágenes, un discurso mediante el cual, por ejemplo, busca poner énfasis en la importancia de la figura paterna para la formación de una hija: “Las niñas que a su padre tienen cerca, / y de éste lecciones, amor y protección reciben, / darán los mejores frutos en la primavera de sus vidas”.

En suma, Aulós es una propuesta poética original en la concepción del libro en su conjunto, explotando al máximo recursos ya conocidos en la tradición literaria (heterónimos, epígrafes, intertextualidad, símil, despersonalización en la poesía contemporánea, etc.), pero concatenándolos de manera novedosa y desafiante. Y en medio de esa propuesta poética, aparece ante nosotros Polínoo de Nisa, poeta arcaico que, en el interior de la ficción desplegada por Forsyth, nos señala las fisuras de una realidad en la que se ha de mantener viva, mientras haya existencia humana, una lucha inagotable entre lo racional y lo irracional, entre la civilización y la barbarie. ■



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

Universidad de La Frontera

Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades

—

ISSN: 2452-5642