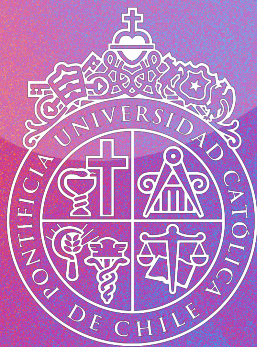


N°72

ISSN: 2735-6825



taller de letras

REVISTA DE LA FACULTAD DE LETRAS DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

Taller de Letras, Número 72

Directora

Mía Rubí Carreño Bolívar. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Comité editorial

Daniilo Santos. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile. Director Alterno.

Mónica Tabilo. Biblioteca de Humanidades, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Macarena Areco. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Dámaso Rabanal. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Austral de Chile.

Ainhoa Vásquez. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México.

Comité de producción editorial

Catalina Gallardo. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Francisco García Mendoza. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Domingo Navarro. Representante de Bibliotecas UC.

Comité científico

María Nieves Alonso, Universidad de Concepción.

Daniel Balderston, University of Pittsburgh.

Rodrigo Cánovas, Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Luis Cárcamo-Huechante University of Texas at Austin.

Luis Correa-Díaz, The University of Georgia.

Diamela Eltit, Universidad Tecnológica Metropolitana - New York University.

Javier Guerrero, Princeton University.

Yuri Herrera. Tulane University.

Gwen Kirkpatrick, Georgetown University.

Francisca Noguero, Universidad de Salamanca.

Julio Ortega, Brown University.

Grinor Rojo, Universidad de Chile.

Andrés Prieto. Boulder, Colorado University.

Contacto

Taller de Letras

Departamento de Literatura

Facultad de Letras

Pontificia Universidad Católica de Chile Campus San Joaquín

Av. Vicuña Mackenna 4860, Macul Santiago de Chile

Teléfono: (56-2) 2354 7903

tallerdeletras.letras.uc.cl

Imagen de portada N68: Photo by Rubim from Pexels

Imagen de portada Dossier: Manifestación en Valdivia, de colección Cuerpo y Protesta / Proyecto Arde

www.proyectoarde.org

Diseño de portadas e interior: Catalina Gallardo

Taller de Letras recibe financiamiento y auspicio de la Facultad de Letras.

ARTÍCULOS

- 7-35 **Alegoría transnacional y violencia de la escritura en *Frente a un hombre armado* de Mauricio Wacquez**
 Transnational allegory and violence of writing in *Frente a un hombre armado* by Mauricio Wacquez
 Andrés Soto Vega, Universidad de Chile
- 36-54 **Ariel Godoy Astica y el nacimiento del cuento homosexual en Chile**
 Ariel Godoy Astica and the birth of the homosexual tale in Chile
 Cristian Cisterna Cruz, Universidad de la Santísima Concepción
- 55-75 **Fuga y errancia en *Mal de época* de María Sonia Cristoff**
 Fugue and Wandering in María Sonia Cristoff's *Mal de época*
 María Paz Oliver, Universidad Adolfo Ibáñez
- 76-95 **La narración que se vuelve imposible: una lectura comparativa de dos novelas de José María Arguedas**
 The narrative that becomes impossible: a comparative reading of two novels by José María Arguedas
 Rodrigo Castro Rodríguez, Universidad de Chile
- 96-121 **La crónica como memoria del conflicto armado colombiano. *Los escogidos y Llanto en el paraíso* de Patricia Nieto**
 The chronicles as a memory of the Colombian armed conflict. *Los escogidos* and *Llanto en el Paraíso* by Patricia Nieto
 Andrés Puerta y Alejandra Laverde, Universidad de Medellín
- 122-141 ***El último de los canarios* de Agustín Millares Torres: imaginación y silencios de una novela fundacional atlántica**
 El último de los canarios, by Agustín Millares Torres: imagination and silences of a founding Atlantic novel
 Naya Pérez y Alicia Llarena, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
- 142-165 **Regímenes visuales y derivas acústicas del paisaje: un diálogo entre *Coronación* de José Donoso y *Al faro* de Virginia Woolf 142**
 Visual Orders and Acoustic Deviations of the Landscape: A Dialogue between José Donoso's *Coronación* and Virginia Woolf's *To the Lighthouse*
 Andrés Ferrada Aguilar

- 167 **Presentación Dossier: Feminismos negros, homenaje a bell hooks**
Catherine Colters y Clara Parra
- 176 **Recepciones y usos de la producción de bell hooks en el feminismo negro de Brasil**
Iris Barbosa
- 210 **Leer y escribir en una colonia. Releer y reescribir en la poscolonia. Movimientos en la escritura de Jamaica Kincaid**
Mary Luz Estupiñán
- 235 **Religión, cuidados y cambio climático en *La parábola del sembrador* de Octavia Butler: colapso, semilla y oscuridad**
Catalina Forttes
- 262 **Feminismos especulativos “panamefricanos”: alegorías afrofuturistas de regeneración para mundos posibles en Octavia Butler y Lu Ain-Zaila**
Mónica González
- 283 **El lugar de Carolina Maria de Jesus en la literatura brasileña**
Clicie Nunes
- 302 ***Sirena Selena vestida de pena*: narración histórica, afroespiritualidad y políticas queer**
Renata Pontes
- 331 **Afrofuturismo: insumisiones de una perife-gira global como centro**
Lu Ain Zaila (Luciene M. Ernesto)

- 345 *Cronicario de Nueva Extremadura*. Clemente Diego. Santiago de Chile: Palabra Editorial, 2023. ISBN: 978-956-6085-25-6. 54 pp.
Reseña por Eugenia Brito
- 349 *El río y la ciudad: Coloquio en el País del Sauce*. Laura Gentilezza (Compiladora). Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos, 2020. ISBN: 978-950-698-459-5. 252 pp.
Reseña por Alejandro Fielbaum
- 355 *Escribir después de morir. El archivo y el más allá*. Javier Guerrero. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2022. ISBN: 978-956-6048-96-1. 369 pp.
Reseña por Mario Cámara
- 359 *Triada*. Francisca Pérez Morales. Santiago de Chile: Overol, 2022. ISBN: 978-956-6137-12-2. 65 pp.
Reseña por Javier Bello
- 368 *Cuando mi cuerpo dejó de ser tu casa. Memorias de Ilse en Colonia Dignidad*. Emma Sepúlveda. Santiago de Chile: Catalonia, 2022. ISBN: 978-841-8354-89-2. 256 pp.
Reseña por María Angélica Franken

artículos

Alegoría transnacional y violencia de la escritura en *Frente a un hombre armado* de Mauricio Wacquez¹

*

Transnational allegory and violence of writing in *Frente a un hombre armado* by Mauricio Wacquez

Andrés Soto Vega
Universidad de Chile
andres.soto.v@uchile.cl

Resumen

Este artículo analiza los recursos textuales y discursivos mediante los cuales *Frente a un hombre armado* (1981) de Mauricio Wacquez reflexiona sobre el poder y se configura como una alegoría transnacional del totalitarismo y la violencia dictatorial. Para este propósito, la investigación aborda la novela en relación con las circunstancias históricas que enmarcaron su producción y estudia los modos en que el texto desarrolla una imbricación esencial entre hegemonía de clase y agresión sexual. En definitiva, este trabajo sostiene que la novela de Wacquez consiste en una respuesta al horror cuya construcción alegórica excede los límites representativos del estado-nación.

Palabras clave: Mauricio Wacquez, alegoría, transnacionalismo, violencia, escritura.

Abstract

This article analyzes the textual and discursive resources through which *Frente a un hombre armado* (1981) by Mauricio Wacquez reflects on power and is configured as a transnational allegory of totalitarianism and dictatorial violence. For this purpose, the research addresses the novel and its relation to the historical circumstances that framed its production and studies the ways in which the text develops an essential linkage between class hegemony and sexual aggression. Ultimately, this paper posits that Wacquez's novel consists of a response to horror whose allegorical construction exceeds the representative limits of the nation-state.

Keywords: Mauricio Wacquez, allegory, transnationalism, violence, writing.

Recibido: 15/08/2022

Aceptado: 19/05/2023

¹ Esta investigación está adscrita a la Beca ANID de Doctorado Nacional, Folio 21211095.

Escribir el horror

En 1981 la editorial Bruguera publica en Barcelona *Frente a un hombre armado* (*Carceras de 1848*) de Mauricio Wacquez. En aquel entonces, el autor llevaba cerca de diez años radicado en España desempeñándose como editor, traductor y escritor. Después del éxito de *Paréntesis* (1975), su segunda novela, que le significó adjudicarse la Beca Guggenheim y ser finalista del Premio Barral, comenzó a trabajar en su obra más extensa hasta ese momento, la que sería, según declara en una entrevista con Faride Zerán, su manera de responder al horror² desatado en Chile a partir de septiembre del 73: “Después del golpe sentí la necesidad de escribir la novela que ha escrito casi todo el mundo de mi generación, y que es la del poder. *Los convidados de piedra*, *Casa de campo*, todos tuvimos la necesidad de sacarnos este trauma que además nos llegó de una manera inesperada” (5). Según Wacquez, uno de los cometidos que se propuso llevar a cabo en *Frente a un hombre armado* fue realizar un retrato de Pinochet a través de su despiadado protagonista Juan de Warni. Sin embargo, el autor es lúcido y sagaz al indicar en esa misma entrevista que “[...] la violencia puesta deliberadamente allí [en la novela] es un palidísimo reflejo de la violencia desatada aquí, en mi país” (5). Pese al tratamiento alegórico del tema del poder y el horror político, la editorial Bruguera decidió no distribuirla en Chile porque, presuntamente, esta no recibiría una buena acogida por parte del público nacional (Donoso, “Cazador prófugo” 61).

Frente a un hombre armado se divide en dos partes muy diferentes entre sí: la primera es extensa y eminentemente narrativa, mientras que la segunda, muchísimo más breve, desarrolla un desconcertante comentario autocrítico en que el narrador esclarece, interpreta, cuestiona o refuta diferentes elementos del relato. Ahora bien, es necesario aclarar que el extrañamiento que provoca el texto ocurre desde las primeras páginas por diversos motivos: la narración puede pasar en una misma oración de la tercera a la primera persona singular, las analepsis y prolepsis se suce-

2 A lo largo de este artículo, cuando nos refiramos al “horror” considérese la noción de Adriana Cavarero en *Horrorismo*, la cual hace referencia al efecto de repulsión que produce un modo específico de violencia: aquella “[...] que, no contentándose con matar, porque sería demasiado poco, busca destruir la unicidad del cuerpo y se ensaña en su constitutiva vulnerabilidad” (61). De esta manera, el horror no es consecuencia del atentado contra la vida de un individuo o un colectivo “[...] sino [contra] la condición humana misma en cuanto encarnada en la singularidad de cuerpos vulnerables. Carnicerías, masacres, torturas, y otras violencias aún más crudamente sutiles, forman parte integrante del cuadro” (61). Este concepto, a nuestro juicio, es el más pertinente para nombrar los hechos que son materiales de la *allegoresis* de *Frente a un hombre armado*.

den arbitrariamente y hay un permanente enmarañamiento temporal y espacial, así como metalepsis autorales, puestas en abismo y otros quiebres del verosímil.³ Es por estos motivos que Carla Cordua plantea y justifica con propiedad que esta obra de Wacquez “[...] no es una novela y la reflexión interna sobre el carácter de lo que se cuenta en él evita cuidadosamente referirse al conjunto de la primera parte con el nombre de este género” (331). Trataré sobre este y otros problemas referidos a la forma con mayor profundidad hacia el final de este artículo.

En cualquier caso, sea que se trate de una crónica, un memorial o una anti-novela, el texto que nos ocupa cuenta con una proteica figura central: Juan de Warni, un eterno adolescente homosexual, cruel y sometido a los caprichos de su delirante memoria. Es en la primera parte del relato en que se narran de manera caleidoscópica sus cavilaciones, infamias, juegos, hazañas y correrías por diferentes épocas y espacios. Así, la narración nos conduce desde su retorno a la hacienda de Chateau Perier en 1946 al encuentro con su primo y amante Conrad en la campiña alemana en 1870 para luego saltar a 1848 cuando defendió y traicionó la corona de Luis Felipe en París, a su colaboración con el porfirismo en México o antes a una “Guerra de la Frontera” que, aunque no se explicita, pareciera ser la librada en el Bío-Bío en contra del pueblo mapuche. Ahora bien, si se da crédito al narrador autorreflexivo de las últimas páginas, todo cuanto se lee en la primera parte de *Frente a un hombre armado* no sería sino un único instante agónico: se trataría del extenso e intrincado desvarío que el protagonista experimenta al enfrentar la muerte luego de ser violado y asfixiado por Alexandre, un sirviente a quien previamente sedujo, torturó e intentó asesinar:

No, Juan de Warni nunca salió de Chateau Perier. La tragedia que lo unió a Alexandre, que en el relato leído aparece como un detalle de su vida –significativo es cierto–, tuvo un desenlace distinto a como él lo presenta. Los hechos se desarrollaron en un instante y en una eternidad. Juan golpeó con el puñal el cuerpo desmadrado de su amante, pero, al sentirse herido, este se incorporó lo suficiente como para apoderarse del cuello de esa muñeca dislocada y a punto de morir que él había poseído. Apretó, y en ese instante comenzaron a sucederse las escenas que conocemos (248).

3 El narrador del epílogo autorreflexivo final es plenamente consciente de estos quiebres: “Ahora, respecto a esa quincallería fantástica de la que hablaba antes, existen a lo largo de lo contado innumerables ejemplos aberrantes: Juan habla de autopistas en tiempos de la postguerra europea; sin pudor inaugura los cierre-eclairs en las braguetas de 1848, en circunstancias que solo en 1893, Judson solicitó la primera patente para desarrollar el artillugio; o el slip masculino cuya tímida introducción data de los años cuarenta, pero de este siglo. Tantas razones que desfiguran la verosimilitud y podrían mitigar el valor de un texto insólito, amenazando con malograrlo” (244).

El hecho de que más adelante sea el propio narrador quien ponga en duda el verosímil con que él mismo resuelve la complejidad del relato señala una clave de lectura crucial: la preponderancia del juego de La Musaraña, principal entretenimiento de la familia de Warni en su quinta. En este juego los participantes deben disfrazarse, maquillarse y actuar abandonando la lógica y el comedimiento simulando ser otra persona “[...] para así liberar el rencor que ocasiona el hecho de vivir juntos en un mundo cerrado y aburrido” (33). Con La Musaraña, dice Juan, “[...] se rompía por una vez la corteza injuriosa de lo real” (34) y se suspendían las identidades de los amigos y miembros de la familia para así encarnar de manera carnavalesca a reyes, prostitutas, ayudantes de cocina, pilotos de guerra, etcétera. Tal como certeramente propone Fernando Blanco, esta figura constituye una formidable metáfora de la escritura wacqueciana en general, pues en ella se condensa “[...] su talento extraordinario para ser todos y ninguno al mismo tiempo, para evocar la máscara, juego textual que se vuelve poética de la escritura, el goce del lenguaje en función de exceso, vuelto puro significante, en una confusa memoria en la que todo se puede volver a vivir, pero no de la misma manera y que dentro de las reglas de su narrativa se denomina el *juego de la musaraña*” (180). En el fondo, el ubicuo y multiforme Juan de Warni cumple en el relato el rol de ser su propio padre y abuelo; es a un tiempo el Chevalier, Leon, el Príncipe, S.A.R, el fugitivo, el prostituto, el mercenario y el asesino. En un significativo pasaje, Leon de Warni, padre de Juan, exhorta a su hijo manifestándole lo siguiente: “[...] repaso mi vida y en ella veo lo que te ocurrió a ti: nada es tan parecido a la vida de un hombre como la vida de otro hombre. Por eso haces bien en no ceñirte al diseño de unos personajes que terminarán siempre por ser tú mismo [...] Recuerda: todos somos todos” (191). Luego, el narrador afirmará unas cuantas páginas más adelante que

[...] estos retazos, estos fuegos, han querido ser el sedimento depositado en el alma de una clase y no las razones de un solo hombre. Ese hombre, yo, no se identifica con ciertos trazos que solo pueden pertenecer a los movimientos de una clase en marcha, más aún, a la hora primera de una fiesta en la que esa clase se repartió el mundo y comprendió, por fin, el significado de su fuerza. Ella es, por tanto, el protagonista y el centro de este paisaje, el hermoso sol que planea sobre su larga historia y cuya minucia queda relegada a algunos episodios más o menos mencionables (203).

En este sentido, se ha de comprender que los más de “trescientos años de buena crianza” de la nueva aristocracia y la burguesía forman parte significativa de los materiales de este relato. Es por este motivo que, pese a reconocer “la muerte del autor” planteada por Barthes y oponernos a la idea de un significado conclusivo

por causa de la autoridad del sujeto biográfico, es necesario asentir a la afirmación de Wacquez que señala que la obscenidad del poder constituye uno de los ejes temáticos preponderantes de esta obra. *Frente a un hombre armado* reflexiona sobre la hegemonía de las clases dominantes y su relación con el horror desatado en múltiples estados-naciones, particularmente los latinoamericanos, durante las décadas de los 70 y 80.

De tal suerte, el propósito de este ensayo consiste en indagar los modos en que el texto aborda la relación entre poder y violencia, así como los conceptos de identidad, clase y sexo en el marco de la construcción de una alegoría transnacional.⁴ A nuestro juicio, *Frente a un hombre armado* establece, tanto en el plano del relato (enunciado) como en el de la escritura (enunciación), una reciprocidad alegórica entre las nociones de hegemonía y agresión sexual que es pertinente interpretar como una respuesta a la experiencia dictatorial más allá de los límites nacionales. Sin pretender anular la especificidad de cada caso, consideramos que “el retrato de Pinochet” que se propuso escribir Wacquez coincide en lo sustancial con los rostros del totalitarismo y el horror tanto Latinoamérica como en otras naciones donde se haya impuesto a la fuerza el terrorismo de Estado. Ahora bien, es imperativo asimismo precisar que esta obra opone resistencia de suyo a interpretaciones instrumentales o reduccionistas ya sea por la opacidad de su escritura neobarroca o por su carácter especular o autorreflexivo,⁵ características que problematizan ex profeso la intelección del texto. En otras palabras, el planteamiento que sostenemos aquí consiste en que *Frente a un hombre armado* contesta al horror excediendo las definiciones simbólico-totalizantes mediante la elaboración de una alegoría transnacional y haciendo ingresar la violencia en su propia escritura.⁶ Es por este moti-

4 A pesar de que en este artículo se citan entrevistas de Wacquez y se tiene en cuenta su decisión de no volver a Chile después del golpe, la figura del autor y su biografía no serán abordadas aquí con profundidad pues hemos optado por llevar a cabo un análisis discursivo de *Frente a un hombre armado* en cuanto tal. Para indagar el carácter autobiográfico o autoficcional de la narrativa wacqueciana, véanse los artículos Dendle, Brian. “La última novela de Mauricio Wacquez: Epifanía de una sombra”. *Revista Chilena de Literatura* 60 (2002): 87-99 y Amaro, Lorena. “Wacquez y sus precursores: Infancia, género y nación”. *Revista Chilena De Literatura* 86 (2014): 31-50, así como la notable y rigurosa tesis doctoral de Daniela Buksdorf “Autobiografía, autoficción y archivo: una propuesta de lectura de la narrativa de Mauricio Wacquez como *Bildungsroman queer*” (Pontificia Universidad Católica de Chile, 2023).

5 Para profundizar en la relación entre autorreflexividad y autobiografía en la obra de Wacquez, véase Blanco, Fernando. “La Musaraña y las Sombras: notas de lectura para una Epifanía”. *Romance Quarterly*, 48 (2001): 177-188.

6 Empleo aquí el concepto de “violencia de la escritura” elaborado por Sergio Rojas en su ensayo *Escribir el mal*. Esta noción se plantea como “[...] una reserva crítica frente a la «literatura de violencia», una distancia reflexiva con respecto a la representación directa de la violencia” (10). En otras palabras,

vo que la lectura que planteamos no busca clausurar ideológicamente el texto sino que, por el contrario, admitir diversas modulaciones políticas en el marco común de la resistencia al totalitarismo.

Enfoque transnacional y de clase

De acuerdo con Raymond Williams, el concepto de clase en el sentido moderno habría surgido con la reorganización social que trajo consigo el siglo XIX y la Revolución Industrial. Según el teórico galés, “[...] la historia esencial de la introducción de *clase* como palabra que reemplazaría a denominaciones más antiguas de las divisiones sociales, se relaciona con la creciente conciencia de que la posición social se construye en vez de ser meramente heredada” (63). Todos los términos precedentes (“casta” o “estamento”, entre ellos) daban cuenta de sistemas sociales rígidos o estáticos en los que el destino de los individuos estaba determinado por sus condiciones de origen y no su productividad. Por el contrario, la clase va adquiriendo progresivamente el sentido de una *formación* que surge como consecuencia de la confrontación generada por la división del trabajo, tal como señalan Marx y Engels en *La ideología alemana*: “[...] los diferentes individuos solo forman una clase en cuanto se ven obligados a sostener una lucha común contra otra clase, pues por lo demás ellos mismos se enfrentan unos con otros, hostilmente, en el plano de la competencia” (60-61).

Sin dudas, la incidencia de la participación en una clase es significativa en el proceso de configuración de la identidad en diferentes niveles. En términos de Grínor Rojo, en la medida en que la clase hace referencia a un colectivo, puede considerarse ella misma como una identidad particular dotada de cualidades específicas que,

el filósofo establece una distinción muy significativa entre cierta literatura que se apropia del horror a partir de una “estética de lo excepcional”, que se destina al consumo naturalizando así la violencia, y una *escritura* que incorpora en sí *lo tremendo* para “[...] hacernos respirar lo que [la violencia] tiene de ordinaria” (9). Podríamos sostener, entonces, que Rojas propone una confrontación entre una suerte de literatura cómplice (incluso a su pesar) y ávida de violencia subjetiva versus una escritura que no necesariamente es “comprometida”, pero que indica per se la actualidad del horror y la ubicuidad de la violencia objetiva o sistémica. “Ante la violencia de la escritura no pesquizamos el sentido preguntando qué dice o qué significa el texto de la novela, más bien reparamos en *qué hace*, dando lugar así a la pregunta por la escritura” (Rojas 18). De esta manera, este concepto desplaza el énfasis desde el contenido a la enunciación para enfocarse así en la pragmática de la escritura, destacando con ello el coeficiente crítico del texto. Más adelante profundizaremos en esta noción.

por supuesto, van transformándose conforme avanza la historia.⁷ Según Rojo, las identidades colectivas se atienen “[...] al régimen epistémico que a ellas les es propio, el que mejor se adecua al comportamiento *interpersonal* e *intercomunicativo* de quienes las portan” (“Categorías” 34). Dicho de otro modo, en estos colectivos cada individuo adquiere un sentido de participación, pertenencia y plenitud que no podría agenciarse solo a través de sus propios recursos y experiencias singulares. Identificarse con una clase, por lo tanto, implica necesariamente la vinculación de un individuo con ciertos intereses y códigos culturales compartidos, así como la inscripción en una historia común. Tal como plantearon Marx y Engels a mediados del siglo XIX, dicha pertenencia no cancela la competencia entre los miembros de cada clase, pero sí supone un alineamiento *en contra* de otras formaciones sociales y políticas que posean o amenacen con tomar los medios necesarios para detentar el poder de dirección.

A pesar de que hoy por hoy el concepto de identidad haya alcanzado su más alto grado de complejidad por causa del coeficiente de dislocación, descentramiento o incertidumbre que le impone el mundo globalizado al sujeto posmoderno (Hall 3), nos parece que todavía es pertinente elaborar enunciados acerca de identidades particulares o colectivas siempre y cuando, tal como advierte Rojo, se eviten los análisis psicologistas que serían más bien apropiados para caracterizar a individuos. En este sentido, resulta de gran interés el siguiente comentario que el novelista Antonio Gil publicó no hace mucho tiempo en *Las Últimas Noticias*: “Escribió Wa-cquez para unos pocos, es cierto, pero a esos pocos les dijo en *Frente a un hombre armado*, por ejemplo, que las jerarquías del campo chileno se establecen a partir de un ethos violatorio, en el cual el patrón va imponiendo, como en las manadas de lobos, su jerarquía de sodomización sobre los subordinados, de un modo no siempre meramente figurado, sino de una manera bestial y repulsiva” (30). Si bien la crónica de Juan de Warni solo menciona en una sola ocasión el topónimo de Quinahue (comuna de Curicó) y alude en un único pasaje a juegos chilenos como “las naciones”, “el paco-ladrón” o “la gallina ciega” –lo cual, dicho sea de paso, es

7 A este respecto, Stuart Hall sostiene que “[...] dentro de nosotros coexisten identidades contradictorias que jalan en distintas direcciones, de modo que nuestras identificaciones continuamente están sujetas a cambios. Si sentimos que tenemos una identidad unificada desde el nacimiento hasta la muerte, es solo porque construimos una historia reconfortante o “narrativa del yo” sobre nosotros mismos” (3). En este sentido, la concepción de una identidad totalmente unificada, inmutable e idéntica a sí misma constituye una fantasía análoga a la experimentada por nuestros aparatos psíquicos durante el estadio del espejo, cuando, según Lacan, elaboramos la ilusión de un yo entero. En realidad, afirma Hall, “[...] mientras se multiplican todos los sistemas de significación y representación cultural, somos confrontados por una multiplicidad desconcertante y efímera de posibles identidades, con cualquiera de las cuales nos podríamos identificar, al menos temporalmente” (3).

inexplicable en términos del verosímil del relato (y en consecuencia se trata de un recurso metaléptico)—, Gil es categórico en afirmar que lo que la obra de Wacquez denuncia, de hecho, es la infamia de la clase terrateniente chilena. Además, manifiesta que la violación o el derecho de pernada incluso hoy en día no son meras metáforas de la brutalidad de la patronal agraria, sino que forman parte de un conjunto de prácticas de abuso institucionalizadas por parte de una clase poderosa en Chile que ha sabido hacer crecer su patrimonio mediante la diversificación de sus medios productivos, la asociación con diestros lobbystas y la rendición de pleitesía a las fuerzas armadas, de orden y seguridad.⁸

A pesar de que en una primera lectura lo nacional pareciera figurar solo tácita o incidentalmente en *Frente a un hombre armado*, Sebastián Schoennenbeck ha estudiado atenta y profusamente cómo el jardín de Perier y la inverosímil presencia de vegetación endémica chilena en él (lingues, boldos y quillayes) constituyen significativas metáforas de la dislocación de la nación⁹ y del simultáneo imbricamiento y desarraigo de una memoria transatlántica: “[...] el jardín de Wacquez no es un jardín propiamente tal, o no es un jardín del todo. Diríase entonces que Wacquez propone un anti-jardín en relación con el modelo conceptual de Andermann, un jardín cuya imagen es fugaz y momentánea en la memoria incierta de un narrador tránsito y sensible a la degradación de la luz” (113). Profundizando en esta idea, Schoennenbeck y Buksdorf sostienen que la presencia de flora chilena —así como de otras especies introducidas típicas del Valle Central— en la quinta de Perier (un “paraíso perdido” para Juan de Warni) remitiría a cierto concepto de *pastiche* que “ironiza lúdicamente el paisaje nacional” (287). Atendiendo a una entrevista de Wacquez, los autores sostienen que toda la novela “podría ser leída desde esta cate-

8 En la entrevista realizada por Faride Zerán en el 91, Wacquez se refiere a una “gran guerra” que “perdimos todos” y que no se trata simplemente de la Guerra Fría: “[...] es el capitalismo salvaje impuesto en este país que deja desprovisto de todo recurso. Que los escritores se mueran en Chile porque no tienen recursos médicos, y no solo los escritores. No sé. En ese sentido no me gusta este país. No me gustan los economistas de este país. No me gustan los banqueros de este país” (5). Maurizio Lazzarato, en un sentido similar, tuerce la célebre frase de Clausewitz y sostiene que la paz no consiste sino en “[...] la continuación de la guerra de sometimiento por otros medios (la economía, la política, la heterosexualidad, el racismo, el derecho, la ciudadanía)” (14) y que el capitalismo intensifica y difunde socialmente la guerra “[...] como no lo ha hecho nunca ningún otro sistema económico y político” (19). En este sentido, la paz de los vencedores no sería sino un estado de guerra permanente que no deja de desplazarse y proyectarse como *status quo*.

9 El propio Schoennenbeck afirma, en *Ensayos sobre el patio y el jardín*, que “[...] la familia, la hacienda y el paisaje son emplazamientos que han representado alegórica o metonímicamente la nación” (127). En este sentido, afirma el académico, “[...] los jardines de Donoso, Wacquez y Couve transparentan las fisuras, desencuentros o contradicciones de la nación moderna, utopía bajo cuya luz el sujeto pretendió definirse” (128).

goría” (287), la de pastiche, en la medida en que el texto evidencia constantemente movimientos de desterritorialización y reterritorialización.

Con todo, el relato se emplaza en lo sustancial en la campaña francesa decimonónica y esta distancia provoca el efecto paradójico de una evocación prolongada y punzante que trasciende los límites estado-nacionales por cuanto refiere subrepticamente una afección común. Es decir, a pesar de que lo chileno o lo latinoamericano no figuren como objetos centrales del relato, sí es posible considerar la presencia de lo transnacional a partir de “una lectura intersticial, una interpretación *in absentia*, la apertura de una negación” (Álvarez, *Nación y novela* 33). Dicho de otro modo, la renuencia del narrador a reconstruir con códigos realistas el golpe de Estado, las detenciones ilegales, las torturas y desapariciones, así como las fuerzas reaccionarias que propiciaron y encubrieron dichos horrores (en complicidad con los Estados Unidos) constituye un indicador del deseo profundo que anima de sentido a la escritura wacqueciana: hacer figurar en el relato la violencia sistémica,¹⁰ a decir de Slavoj Žižek, radicada en la cultura del poder burgués y terrateniente a través de desplazamientos espacio-temporales y condensaciones identitarias (principalmente encarnadas en el protagonista, quien representa tres generaciones de aristócratas, latifundistas y especuladores de guerra aficionados a la caza). El propio Juan de Warni pareciera indicar esta modalidad de lectura que implica la ruina de la nación: “[...] la patria, las orillas, la lengua, no han sido más que momentos de las tantas patrias, lenguas y orillas que he vivido. [...] El verdadero exilio es la ausencia de claridad, la incuria, la estupidez. Para mí, la patria ha sido muchas veces un rostro, una melodía, una llanura de olivos, ventilada por el aire lleno de celajes. También, y sobre todo, ha sido un agua (120).

La idea de una patria líquida ciertamente se vincula con la desterritorialización propia de todo desarraigo. El exilio de Juan de Warni opera como un trabajo de duelo que no puede cerrarse¹¹ y, en consecuencia, imposibilita tanto la aceptación de la pérdida del lugar como la sustitución por parte de alguna nación huésped.

10 En *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Žižek distingue la violencia subjetiva de la objetiva. Mientras la primera es más visible en la medida en que supone una disrupción del orden cotidiano (lo que llamaríamos la cultura civilizada), la segunda tiende a naturalizarse: “[...] la violencia objetiva es precisamente la violencia inherente a este estado de cosas «normal». La violencia objetiva es invisible puesto que sostiene la normalidad de nivel cero contra lo que percibimos como subjetivamente violento. La violencia sistémica es por tanto algo como la famosa «materia oscura» de la física, la contraparte de una (en exceso) visible violencia subjetiva. Puede ser invisible, pero debe tomarse en cuenta si uno quiere aclarar lo que de otra manera parecen ser explosiones «irracionales» de violencia subjetiva” (11).

11 En su crónica del 11 de septiembre del 73, titulada “Los más terribles sueños imposibles”, Wacquez concluye lo siguiente: “[...] la tristeza es un sentimiento mezquino porque no lleva a la actividad y la

En este punto es preciso justificar nuestra perspectiva pues toma distancia con respecto a otros trabajos acerca de *Frente a un hombre armado* que han realizado interpretaciones circunscritas a los márgenes nacionales, es decir, que leen la obra con exclusiva atención a los acontecimientos acaecidos en Chile a partir del 73.¹² Del mismo modo, es necesario indicar que nuestro enfoque reconoce el aporte al debate que ha realizado Sebastián Schoennenbeck, quien sostiene que los paisajes de la novela de Wacquez están “construidos por la mirada de un sujeto transatlántico, desarraigado, un sujeto que, al estar en permanente movimiento, se ve incapacitado para localizar su origen nacional por medio del paisaje” (112-113). En su artículo sobre el paisaje en Donoso y Wacquez, Schoennenbeck y Buksdorf plantean que “[...] la desterritorialización del paisaje chileno y la alteración del paisaje francés [en *Frente a un hombre armado*] a través de citas impertinentes (la flora nativa del bosque esclerófilo de la Zona Central de Chile y de algunas especies de la selva valdiviana) son también metáfora de un sujeto quien, dados sus desplazamientos transatlánticos, ha sufrido una desfamiliarización del espacio originalmente contenedor” (289). En la medida en que sostenemos que la obra indaga el poder y, más específicamente, la ubicua experiencia totalitaria, se ha de reconocer el agotamiento de la categoría de nación como marco de análisis¹³ y la pertinencia de introducir una mirada transnacional que permita dar cuenta de las operaciones críticas del texto más allá de aquellas que atiendan a las específicas circunstancias biográficas del autor.

Ahora bien, cabe mencionar que uno de los reparos más recurrentes que ha recibido este enfoque, según la académica Silvia Mandolessi, consiste en que este lleva a cabo un efecto de disolución o dispersión hermenéutica toda vez que, en lugar de abordar el acotado y definido espacio del estado-nación, opta por el “espacio difuso e inabarcable de lo global” (19). Esta razonable suspicacia metodológica parece disiparse si, tal como propone Mandolessi, se postula una unidad intermedia que “vincule histórica, lingüística y culturalmente a los diversos países que la integran” (19). En este sentido, además de un idioma común y una historia de colonialismo, las naciones latinoamericanas (Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay, Bolivia y Brasil,

mayoría de las veces paraliza y debilita a quien la experimenta. Ese día, unos más otros menos, estábamos tristes y paralizados, impotentes, sabiendo que habíamos doblado un cabo definitivo, que el *never more* se había arrojado sobre nuestro país, un país que hoy en día, por convaleciente que esté, no podrá olvidar nunca el clamor y la presencia imperecedera de sus muertos” (52).

12 Véase Rojo, Grínor. “Ars allegorica”. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. ¿Qué y cómo leer?* Vol. 1. Santiago: Lom, 2016. 171-192.

13 Véase Robinson, William I. “Beyond Nation-State Paradigms: Globalization, Sociology, and the Challenge of Transnational Studies”. *Sociological Forum*, vol. 13, 4, (1998): 561-594.

principalmente) comparecieron en “una red transnacional de terror” (20) como resultado del Plan Cóndor que buscó, a través de políticas y tecnologías represivas, instaurar economías de libre mercado y doblegar de manera sanguinaria a los movimientos populares de izquierda en el contexto de Guerra Fría. Asimismo, es preciso reconocer que la diáspora de intelectuales y artistas latinoamericanos radicados en Europa se constituyó como una formación social transnacional, es decir, como una comunidad que de acuerdo a Steven Vertovec manifiestan una relación triádica entre: “(1) a collectively self-identified ethnic group in one particular setting, (2) the group’s co-ethnics in other parts of the world, and (3) the homeland states or local contexts whence they or their forebears came” (132). Por último, debe tomarse en cuenta la experiencia totalitaria en general en el contexto de la Guerra Fría: es posible establecer vínculos y afinidades culturales entre diferentes países del mundo donde se haya establecido el militarismo, la persecución y ejecución política, la cancelación de la libertad de prensa y de elecciones libres, etc.

Es por estos motivos que consideramos pertinente ampliar el alcance de los estudios sobre *Frente un hombre armado* centrados en el paradigma estado-nacional y afirmar que su escritura indaga la violencia y horror propiciados por las dictaduras militares y las clases dirigentes en general desde un punto de vista transnacional,¹⁴ sobre todo porque estas implican per se la proliferación de migrancias forzadas. Tal como sostiene Susana María Sassone, “[...] la esfera de la vida del migrante en situación transnacional se sustenta en «un allá en el aquí», en tensión permanente [...]. Asimismo, estos migrantes tienen la capacidad de jugar con diversas concepciones para construir su propio modelo espacio-temporal; la victoria de la simultaneidad sobre la linealidad y la circularidad” (74). Ciertamente, esta capacidad de construir y deconstruir simultáneos, diversos e inverosímiles órdenes cronotópicos es una constante en la novela y creemos que, por sus alcances estético-políticos, esta debe leerse en términos transnacionales.

Alegoría transnacional y violencia de clase

Tomando en cuenta las prevenciones de Ignacio Álvarez acerca del reduccionismo de concebir las novelas como meros reflejos pasivos de la nación (*Nación y novela* 35), consideramos acertado afirmar que *Frente a un hombre armado* constituye

14 Tanto en su *Historia personal del boom* (1972) como en la conferencia “Ítaca: el regreso imposible” (1980) José Donoso pondera la internacionalización, el cosmopolitismo y más tarde el exilio como experiencias fundamentales y vigorosas para la narrativa latinoamericana más allá de las fronteras nacionales. Véase Schoennenbeck, Sebastián. “El destierro: internacionalización y ausencia de la novela en José Donoso”. *Hispanérica*, vol. 39, 117 (2010): 35-42.

en efecto una alegoría transnacional del horror. Ahora bien, no concebimos aquí el concepto esencialista y orientalista (Szeman cit. en Álvarez “Tres modalidades” 17) de Fredric Jameson,¹⁵ quien entiende la alegoría tercermundista como una metáfora extendida en la que novela y nación –o, en este caso, continente– se corresponden necesariamente de manera simbólico-totalizante. Antes bien, la idea de alegoría que considero más pertinente para caracterizar el modo de figuración de lo transnacional en esta novela es la elaborada por Walter Benjamin, quien afirma que “las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas” (180). Este planteamiento quiere decir que las alegorías constituyen concatenaciones dinámicas e incesantes de fragmentos que, en tanto ruinas, dan cuenta de la imposibilidad del melancólico de aprehender la totalidad perdida y, por lo tanto, de establecer una definitiva clausura semántica, es decir, de llevar a cabo el trabajo de duelo. Según Benjamin:

[...] si el objeto deviene en alegórico bajo el mirar de la melancolía, [...] entonces yace ante el alegórico, enteramente entregado a merced suya. Lo que significa que a partir de ahora es totalmente incapaz de irradiar un significado ni un sentido; de significado le corresponde lo que le confiere el alegórico, que se lo mete dentro, y además en lo más profundo: pero este no es un hecho psicológico, sino ontológico. En sus manos la cosa se convierte en algo distinto; él habla por tanto de algo distinto, y esto se le convierte en la clave del ámbito oculto como cuyo emblema lo venera. Esto constituye el carácter escritural de la alegoría (186-187).

Instalado en la indeterminación del mundo según el *pathos* de la melancolía, el alegórico transgrede arbitrariamente los órdenes totalizantes y suspende sus coordenadas para hacerse de una mirada anamórfica y metamórfica, esto es, que modifica o altera los objetos mediante su percepción y entendimiento. De aquí se sigue que la representación se vea afectada por una crisis que impide las correspondencias y los cierres interpretativos debido a la ambigüedad de las alegorías y la multiplicidad de sus significados. Por lo tanto, ya no es posible a partir de ellas producir lecturas instrumentales o teleológicas que apunten a conclusiones excluyentes o generales puesto que la melancolía provoca la apertura de una disposición

15 En esta ocasión no profundizaremos en la discusión de las controversiales ideas de Jameson de que “[...] cierto nacionalismo es fundamental en el tercer mundo” (65) y que “[...] todos los textos del tercer mundo son necesariamente [...] alegóricos” (69). Coincidimos con Álvarez cuando califica esta determinación esencialista de la producción literaria de las periferias como una imposición ontológica y aclara que de lo que en realidad se trata es de un problema hermenéutico (“Tres modalidades” 19-20).

hermenéutica en que el mundo se presenta, en palabras de Sergio Rojas, “como si se tratara de una *cifra inagotable de significación* [...] o un “abismo sin fondo” (*Escritura neobarroca* 187).

La pertinencia del concepto benjaminiano de alegoría aplicado al análisis de lo transnacional en la obra de Wacquez se justifica no solo por aspectos discursivos, sino que también por sus principales cualidades textuales y estructurales que ya han sido mencionadas: su indeterminación genérica, su escritura neobarroca, las diversas puestas en crisis del verosímil, la imbricación caótica de referentes, las alteraciones cronotópicas, la condensación identitaria de personajes, etc. Sobre estos puntos nos referiremos hacia el final, como ya anticipé. Por lo pronto, antes de abordar el contenido clasista del texto quisiera insistir en que cualquier lectura política excluyente, instrumental o programática solo podría articularse a costa de reducir u obviar su carácter especular, cifrado y proteico. Ahora bien, con el propósito de leer la representación de clase en *Frente a un hombre armado* considero que es oportuno conjugar el concepto propuesto con la noción de *alegoría estamental* de Álvarez por cuanto esta hace referencia de manera más específica a “la figuración de los grupos que constituyen [la nación] en un espacio dinámico que articula sus relaciones” (“Tres modalidades” 20), representando así tanto sus dinámicas internas como sus modos de convivencia.

En la primera parte del relato se nos presenta la quinta de Perier a mediados del siglo XIX en la Turena francesa como un fastuoso y extenso espacio en que los miembros de la familia de Warni se dedican al ocio, a jugar a La Musaraña, a la caza (cuentan con una estatua de Diana en medio de su jardín) y a disfrutar de los privilegios que obtuvieron gracias a los títulos nobiliarios de la familia materna y el dinero que Leon ganó financiando las guerras de Argelia. Escribe Carla Cordua a este respecto que “la caza, las artes de la simulación y la necesidad de disfrazarse y de representar papeles que enmascaran la realidad acompañan al proceso del creciente refinamiento de la familia que pasa de la burguesía a la nueva aristocracia francesa” (332) en el contexto de Luis Felipe, “el rey burgués”. Hay, sin duda, un íntimo vínculo entre la carnavalesca euforia de La Musaraña, a partir de la cual se suspende toda legalidad, y la cruel delectación que les produce la caza. En ambos casos se trata de la espectacularización del dominio “sobre el conjunto de la realidad” (Wacquez, *Frente a un hombre armado* 45), es decir, de la exhibición del poder absoluto de una clase sin ocupaciones ni limitaciones que se entrega a la exclusiva tarea de satisfacer sus deseos. En un pasaje sobre la riqueza de su padre, la idiosincrasia de su madre aristocrática y la vida en Perier, Juan de Warni piensa:

[Jeanne, su madre] [...] parecía creer que la identidad de un burgués contenía resortes o puntos de apoyo diferentes de los que estaban dirigidos al lucro. Yo, como mi padre, me encontré con que más allá de las ordinarias prescripciones de la religión, no había más moral que el éxito. Este estipulaba las normas, gobernaba hasta los más sigilosos deseos [...]. La misión del hombre no era otra que la de acumular ser, poder, que le permitiera defender una identidad incuestionable. El tener y el ser eran lo mismo, y el poder no agregaba connotaciones nuevas, pues representaba la exterioridad de aquella imprescindible afirmación ontológica. Es la razón por la que he creído siempre que la clase de mi padre era una clase mística, destinada, más allá de cualquier razonamiento contrarrevolucionario, a llevar al mundo en andas en el porvenir (43-44).

La ambición indiscriminada y el sentido de competencia, de progreso e incluso el mesianismo que expresa Juan de Warni y su clase entera a través suyo (recordemos que, según el narrador, esta es la protagonista de *Frente a un hombre armado*) dan cuenta de cómo la burguesía se arroga la hegemonía como derecho propio aludiendo a una suerte de ley del más apto. Las prerrogativas de esta clase no solo son justificadas por la propiedad de la tierra y su capital, sino que también por una ideología diseminada sobre la totalidad del proceso social. En cierto pasaje, el narrador escribe “nacer dentro de una clase otorga por lo menos el conocimiento de la estrategia que esa clase tuvo para erigirse como tal” (197).

Ahora bien, el relato señala asimismo que no bastaba con la fortuna innata, era necesario también el adiestramiento, es decir, la estricta formación de una identidad particular a fin de salvaguardar la reproducción de sujetos que defiendan su estatura de clase a ultranza, sin conmiseración de ningún orden: “[...] no podría caber la debilidad, ni el titubeo, ni la falta de información; todo estaba controlado por la severidad de un aprendizaje adecuado a un progreso que pedía de nosotros una conducta inequívocamente viril, combativa, la implantación de un dominio de hombres entre hombres y contra hombres” (44). De esta manera, además de entrenarse en la caza, en los juegos de simulación y en la especulación financiera, la familia también ejercía su potestad mediante la colección, el culto al saqueo y las agresiones en contra de la servidumbre. Con todo, esta violencia no constituye en el relato una interrupción del orden de cosas en Chateau Perier, en París de 1848, en la colonización argelina o la guerra de La Frontera. Antes bien, se trata en realidad de la condición de existencia de dicho orden: la cotidianeidad de Juan de Warni y su familia se paga con la guerra permanente, la explotación de tierras y el inquilinaje.

Uno de los pasajes del texto más significativos con relación a este motivo ocurre cerca del lance patético final que provoca la muerte de Juan. El protagonista llevaba largo tiempo obligando a Alexandre, por quien no disimula su deseo, a acompañarlo a atravesar las viñas, internarse en el bosque o pasar la noche en un pajar. Durante esos encuentros Juan jugaba cruelmente con él, desnudándose, seduciéndole y alimentando las esperanzas de que algo pudiera ocurrir entre ambos, pero sin acceder finalmente al encuentro y reafirmando su posición de amo: “un día inclusive tuve que azotarlo con la fusta para que volviera a ver en mí a quien correspondía” (198). El episodio al cual nos referimos ocurre cuando el Chevalier realiza una apuesta con Alexandre: ambos intentarían liberar al perro del criado que Juan colgó de un árbol disparando con un pequeño rifle de salón a la correa que lo tenía suspendido; el sirviente tendría tres disparos y el patrón solo uno. De ganar el primero, Juan tendría que entregarse a Alexandre para que este hiciera lo que quisiera con su señor. En cambio, si el Chevalier resultaba victorioso, su criado tendría que salir corriendo para que Juan se divertiera intentando dispararle a su talón izquierdo. El resultado fue que la tercera bala de Alexandre acabó reventándole la cabeza al animal y este debió huir a toda velocidad sin poder lamentar la muerte de su mascota.

El episodio anterior es, a nuestro juicio, ejemplar para comprender la alegoría estamental de *Frente a un hombre armado* según la cual la clase mercenaria que Juan encarna despliega su dominio sobre todos los ámbitos, incluso transgrediendo los regímenes lógicos de la espacialidad y temporalidad. El epítome del sentimiento de poderío de esta clase puede encontrarse en el siguiente pasaje en que un anciano Leon le dice a su hijo: “Poco a poco la muerte nos maquilla para una Musaraña definitiva. Porque si tú crees que no jugaré a la Musaraña con el bon Dieu estás muy, pero muy equivocado. Transformaré la corte celestial en un burdel de lujo, como los de Biarritz. Albert y Jeanne se ocupan de la decoración mientras yo llego. Aquí ya hay poco que hacer” (190). La manifestación excesiva e infundada del poder y la crueldad, así como el placer que produce la violencia, nos conducen a interpretar esta obra como una alegoría transnacional que cruza las fronteras del estado-nación. En este sentido, el texto se corresponde con el horror cometido no solo en Chile, sino en todo el Cono Sur y en otras naciones por causa del dominio de una clase que utilizó la exaltación nacionalista y las fuerzas armadas a su favor para aniquilar a sus opositores, agudizar la desigualdad socio-económica, depredar y repartirse los recursos naturales y apropiarse de la administración de servicios básicos fundamentales, convirtiendo así derechos sociales en oportunidades de

negocio.¹⁶ Lo más relevante a nuestro juicio es que *Frente a un hombre armado*, entendida como alegoría en sentido benjaminiano, re-crea una violencia sistémica que parece derivarse del horror perpetrado en Latinoamérica y en otras latitudes, no obstante careciendo de la pretensión de representar este último “tal como fue”, es decir, desdeñando los códigos del realismo, así como recogiendo y transformando las ruinas de la experiencia de un duelo que no puede superarse.¹⁷

Violencia sexual y crisis de identidad

En una entrevista con Claudia Donoso en 1988 para la revista APSI, Wacquez afirma que lo que le interesa es “la cabeza de los poderosos, la cabeza de la ambición, porque para mantenerse, la cosa viva tiene que meterse en una estructura de poder y ese es un hecho biológico que pasa por la violencia, por matar al otro” (47). Tal como ya precisamos y teniendo presentes las lúcidas reflexiones de Barthes, no creemos que se deban tomar al pie de la letra ni considerar como verdades absolutas los enunciados que un escritor plantee sobre su propia obra. En este sentido, el valor con que ponderamos los comentarios de Wacquez es idéntico al que debiera recibir a priori cualquier crítico de su obra. Sin embargo, reforzada esta aclaración, nos parece muy interesante la idea de que en su escritura haya una indagación acerca del poder y la ambición internalizados en el *ethos* de las clases dirigentes. En otras palabras, *Frente a un hombre armado* y otros textos del autor no solo despliegan imágenes e ideas acerca de la violencia proveniente de aparatos e instituciones sino que también abordan los diferentes modos en que el poder emerge, se aloja o manifiesta en términos ideológicos incluso en aquellos aspectos más íntimos de la experiencia humana.

16 En la crónica “Chileno en Chile” del 91, Wacquez relata su breve estadía en el país con ocasión de una visita familiar. En ella, además, hace referencia a la situación de sus colegas escritores, a la reciente publicación Informe Rettig y a la ley de amnistía. Hacia el final del texto manifiesta su profunda preocupación por el derrotero político, social y económico de Chile: “La verdad es que [...] el hombre que trabaja –motor como siempre de esa supuesta opulencia– padece de una absoluta indefensión sanitaria, educativa y existencial. Un capitalismo salvaje propiciado por jóvenes y entusiastas economistas desde el Estado ha dado lugar a que este se inhíba de deberes tutelares que durante muchas décadas fueron sacrosantos en Chile: derecho a la educación gratuita y a la sanidad –buena o mala–, conquistas sociales que solo el antojo de la fuerza pudo abolir. Hora es pues de restaurar el orden, no solo político, que ya se ha hecho, sino también social, el único clamor inteligible que destempla la orgullosa complacencia del cambio” (2).

17 Escribe Wacquez “[...] la justicia prueba su irrealdad cuando la resurrección no existe” (“Chileno en Chile” 2).

En este sentido, el pensamiento y la metodología de trabajo de Foucault resultan paradigmáticos. Como es sabido, el filósofo francés prefiere usar el concepto de microfísica del poder antes que referirse al ejercicio de la fuerza a escala individual como mera violencia. Desde su punto de vista, esta noción puede llevar a equívocos en términos de responsabilidad y agencialidad, mientras que, por el contrario, aquel concepto implica de suyo un funcionamiento dinámico a la manera de una cadena o una red:

[El poder] nunca se localiza aquí o allá, nunca está en las manos de algunos, nunca se apropia como una riqueza o un bien. El poder funciona. El poder se ejerce en red y, en ella, los individuos no solo circulan, sino que están siempre en situación de sufrirlo y también de ejercerlo. Nunca son el blanco inerte o consintiente del poder, siempre son sus transmisores. En otras palabras, el poder transita por los individuos, no se aplica sobre ellos (Foucault 239).

De tal suerte, la perspectiva con que Foucault piensa el poder disciplinario lo lleva a realizar análisis ascendentes del poder, esto es, que comiencen desde los mecanismos infinitesimales (examinando su historia, sus estrategias y técnicas) para posteriormente abordar formas más generales de dominación. Sin duda, esta metodología resulta coherente si consideramos los principales objetos de estudio de Foucault, los cuales se relacionan de manera íntima con las experiencias de los individuos y sus cuerpos: la biopolítica, la sociedad disciplinaria, la locura, el saber-poder, la vigilancia y la sexualidad, entre otros.

Como mencionamos en la sección anterior, la clase encarnada por Juan de Warini exige un adiestramiento que sirva al propósito de anular las debilidades y los titubeos y la manera de hacerlo es mediante el ejercicio sistemático de la crueldad y la búsqueda del poder total. En este contexto, el narrador de *Frente a un hombre armado* establece en numerosas ocasiones paralelismos entre la guerra y la caza y, a la vez, contrasta estas prácticas con la sodomía:

La caza, como ejercicio del poder, ilumina el paisaje del crimen. No son idénticos, son cómplices. Ambos dirimen sus problemas sin mezclarse con ellos. Los eliminan. Como la guerra, la caza tiene un fin simple y trágico: la muerte de la presa. Ser sodomizado, en cambio, se emparenta con ambas actividades pero como en una paradoja. El remedo de la muerte se parece al encuentro entre lo lleno y lo vacío, un compendio de contrarios en el que la muerte es buscada como anhelo de ser y no como necesidad. En la cópula violenta, las mucosas se dilatan, ajustándose a una perfecta realidad, pues el espacio cóncavo nunca sobrepasa su extensión más allá de lo que el convexo requiere.

El dolor es lucha, o signo de lucha, es polémica, es el desgarrar que divide las aguas y eleva la frente de Apolo en un espasmo cósmico (97).

La distinción que lleva a cabo el narrador es fundamental para comprender lo que en el texto se denomina ocasionalmente como “precepto dialéctico del mando” o “clave definitiva del poder”. Sin embargo, antes de tratar acerca de ese aspecto es necesario detenerse en el sentido profundo de las exigencias de clase que involucran al ámbito sexual.

Hay numerosos momentos en que tanto la insinuación como el acto sexual – consentido o no– son instrumentalizados con miras a adquirir o reforzar el poder. No bien en la primera sección del relato conocemos que Juan de Warni decide disfrazarse de cortesana y prostituirse cuando el ejército francés le encarga la tarea de obtener información de los oficiales enemigos que asistían a los burdeles. En sus palabras, esta experiencia le significó conjugar “el deber con el desenfreno” (84). Asimismo, él se obsesiona con Alexandre en Perier y aunque no es sino hacia el final del relato que tienen su único y fatal encuentro sexual, en variados fragmentos lo seduce desnudándose en frente suyo, se le insinúa verbalmente o le fustiga con el exclusivo propósito de reafirmar su autoridad. Según la antropóloga y activista Rita Laura Segato, “la violación forma parte de una estructura de subordinación que es anterior a cualquier escena que la dramatice y le dé concreción” (40). Por lo tanto, el abuso de otro puede llegar a darse y con un profundo impacto simbólico, vale decir, con un fuerte potencial traumático, incluso en ocasiones en que la penetración no se concrete. Segato denomina “violación alegórica” a aquellas agresiones de connotación sexual como las realizadas por Juan de Warni en que “no se produce un contacto que pueda calificarse de sexual pero hay intención de abuso y manipulación indeseada del otro” (40).

En su fundamental investigación titulada *Las estructuras elementales de la violencia*, Segato sostiene que hay diferentes motivos culturales que explicarían el hecho de que la violación constituya una experiencia universal. Existen suficientes evidencias históricas y etnográficas para demostrar que en todas las sociedades humanas se ha llevado a cabo esta vejación en mayor o menor medida. Una de las razones por las cuales la autora explica su generalizada presencia es que la violación ha sido concebida “[...] como una demostración de fuerza y virilidad *ante* una comunidad de pares, con el objetivo de garantizar o preservar un lugar entre ellos probándoles que uno tiene competencia sexual y fuerza física [...] Se trata más de la exhibición de la sexualidad como capacidad viril y violenta que de la búsqueda de placer sexual” (33). De esta manera, los vejámenes sexuales que realizó Juan de Warni y sus antecesores (que son él mismo, según el narrador de la segunda parte) han de

concebirse como un elemento consustancial al ejercicio del poder de su clase tanto literal como figuradamente, ya sea en la hacienda o durante las diferentes campañas militares. Reducir al otro a una presa ha sido la ideología con que el Príncipe, Leon y Juan justifican su posición social y es por eso que la mirada de Diana es clave para la interpretación: solo la estatua de la diosa de la caza atestiguó la muerte del protagonista y su sirviente.

Ahora bien, Juan de Warni, por la ambición que le caracteriza, ansía conocer y experimentar el principio filosófico del poder total (el “solio del poder”), principio que acabará complejizando el esquema cazador-presa que se ha esbozado como fundamento de la identificación particular de la burguesía. Esta pesquisa lo lleva a vincularse directamente con el Príncipe (S.A.R.), a quien asiste durante sus campañas de ocupación del territorio argelino para capturar y ejecutar al adolescente jefe enemigo, a quien llaman Lolo le Feu. Este sería, según el Chevalier, “el elemento único, el catalizador, que iba a permitirnos a ambos, al Príncipe y a mí, encontrar la clave definitiva del poder” (132). Cuando el desproporcionado despliegue de las fuerzas imperialistas aplaca la resistencia local y el caudillo es capturado, el Príncipe debe decidir cuál sería el modo más apropiado de castigar al prisionero y para ello recibe el consejo de Juan de Warni, quien le plantea su teoría sobre el “precepto dialéctico del mando”. En la opinión del Chevalier, el Príncipe ha actuado bajo la influencia de equivocadas creencias sobre la autoridad: “usted aprendió que el vencido debía ser el otro y que el ser fuerte tenía que alimentarse de la usura de la propia fuerza. Para usted, ejercer el mando es aplicarle a los demás la medida de una fuerza que no es infinita y que las armas no reemplazan” (144). El protagonista le hace ver que lo que ha dejado fuera al ejercer su mando es “esa astucia que le deja al otro un margen de fuga o una esperanza de éxito” (145). Es por esta razón que le propone al noble mariscal que “sucumbir puede ser una de las etapas del éxito, si la sagacidad se dosifica con miras más lejanas que el primer revés” (146). Es decir, le sugiere una contrapartida: recibir primero la fuerza y el sometimiento y doblarse para así tocar el fondo desde el cual vengarse, provocando que, antes de morir, la víctima recobre las esperanzas y saboree por un instante la ilusión del poder. De esta manera, Juan de Warni convenció al viejo Príncipe de dejarse sodomizar por Lolo le Feu, pues es imposible la verdadera dominación del otro, piensa el Chevalier, sin antes haber conocido la derrota.

Para Juan de Warni, “dominar o ser dominado son facetas de una misma delicia, y mientras no se establezca que el dolor es un estado inferior de la existencia, debemos aceptar su idéntica jerarquía frente a las opciones de la dicha” (69). Este dictum es el que finalmente conducirá al protagonista a entregarse a su sirviente, luego de que este se le insinuara exhibiendo su pene erecto a la distancia, en el

último episodio de la primera parte. A pesar de su manifiesto deseo, Juan postergó el encuentro sexual por diversos y nebulosos motivos, pero entre ellos se cuenta la contradicción de clases que este implicaría. En diversas instancias el protagonista no disimuló sus suspicacias. Según él, Alexandre tuvo la osadía de intentar modificar su condición al corresponder sus miradas y juegos. Antes del episodio de la muerte del perro del sirviente, Juan lo increpa del siguiente modo:

[...] has creído que buscando lo que buscas vas a transformarte en otro ser, de alguna manera crees que serás como yo si me despojas de algo mío, lo que quieres es despojarme de lo que tengo, quieres destruir el mundo de mi padre destruyéndome a mí [...]. No hablo de que sepas que quieres destruirme sino que, inconscientemente, no puedes dejar de quererlo; pues estás ahí, desposeído, frente a un hombre armado con todo lo que tú y los tuyos necesitan; tú eres el instrumento de un grupo de hombres oscuros que no se atreven, como tú, a pensar lo que quieren realmente (201).

En este pasaje se pone en evidencia cuán internalizada está la identidad de clase en Juan, es decir, cuán preponderante es la posición y cultura social en su formación, lo que en el fondo lo convierte en un personaje coercionado por el adiestramiento clasista. Es tal vez por este motivo que pospone el acto sexual con su criado y, cuando llega la ocasión siente la urgencia de travestirse,¹⁸ de disfrazarse como en la Musaraña con las prendas y el maquillaje de su madre, cubriéndose con una máscara y capturando con una prenda elástica su sexo que “intervendría adversamente entre él y su proyecto” (234). Así, perfumado y lubricado volvió al encuentro con su amante solo para al fin conocer “el rostro del poder total” (236): tras amarrarlo con “brazos de fuego”, Alexandre comenzó a violarlo devastadoramente hasta que su amo se desmayó. La eyaculación del victimario le hizo bajar la guardia y fue entonces que Juan le asestó una estocada en el costado con un puñal que alguna vez perteneció al pueblo targuí. En el epílogo se nos esclarecerá que

18 Conviene recordar aquí la conocida idea que Severo Sarduy plantea sobre la correspondencia entre el travestismo y la escritura en su breve ensayo sobre *El lugar sin límites* de José Donoso: “El travestismo [...] sería la metáfora mejor de lo que es la escritura. Lo que Manuela [protagonista de la novela de Donoso] muestra es la coexistencia, en un solo cuerpo, de significantes masculinos y femeninos: la tensión, la repulsión, el antagonismo que entre ellos se crea. A través de un lenguaje simbólico lo que este personaje significa es el pintarrajeo, la ocultación, el encubrimiento. [...] Esos planos de intersexualidad son análogos a los planos de intertextualidad que constituyen el objeto literario. Planos que dialogan en un mismo exterior, que se responden y completan, que se exaltan y definen uno al otro: esa interacción de texturas lingüísticas, de discursos, esa danza, esa parodia es la escritura” (262-263).

el brutal encuentro acabó con la muerte de ambos: el criado por la apuñalada y el amo asfixiado por un exangüe Alexandre.

La violencia sexual, instrumentalizada para conquistar y reproducir el poder, pone en obra en este caso una crisis de la identidad por cuanto la dialéctica entre el amo y el esclavo que se ha venido desarrollando no se resuelve sino en la forma de una aniquilación: con la violación, Juan de Warni “confirmaba sin embozos que la fuerza es solo fuerza” (Wacquez 250). En su estudio sobre la novela, Daniel Balderston identifica la figura central de una oposición de fuerzas sociales que cruza el texto de principio a fin: “El título, *Frente a un hombre armado*, aclara que el narrador no está solo: hay un Otro sigiloso que se le contrapone, quizá su rival. Aunque nunca se usan los términos explícitamente en el texto, no resulta inapropiado hablar de lucha de clases, de un nuevo orden que pugna por emerger de las cenizas del antiguo” (121). Sin embargo, Balderston sugiere que, pese al intento de resistencia, lo que acaba primando en la novela es el ejercicio del control por parte del sujeto que detenta el poder (124). A nuestro juicio, la indeterminación de la novela no nos permitiría respaldar ese planteamiento. Consideramos, en cambio, que la dialéctica que se establece entre amo y esclavo es de carácter negativo por cuanto no concluye en una síntesis general, o sea, en la imposición absoluta de una parte sobre la otra. Por supuesto, hacemos referencia aquí a la célebre analogía del señor y del sirviente de Hegel con que introduce el concepto de conciencia desdichada. Según el filósofo, para devenir autoconciencia en y para sí, el señor desea y necesita el reconocimiento del sirviente, pero al mismo tiempo es incapaz de asignar valor a dicho reconocimiento por el hecho de que emplea la fuerza y no la razón como medio de sujeción. Por su parte, el esclavo, que le teme a la muerte, pese a carecer de autonomía, elabora un mundo a su semejanza mediante su trabajo y en ello se cifra su libertad en la medida en que el amo debe hacer uso de lo que él, el esclavo, ha creado. Ahora bien, este:

[...] sigue perteneciendo en sí al ser determinado; el sentido propio es *obstinación*, una libertad que aún permanece estancada dentro de la servidumbre. La forma pura, igual que no puede convertírsele en esencia, tampoco es considerada como una extensión sobre lo singular, un formar y cultivar universal, concepto absoluto, sino una destreza que solo puede unas pocas cosas, pero no domina el poder universal y toda la esencia objetiva” (Hegel 271).

La paradójica relación formulada por Hegel, marcada por el deseo, la negatividad y la imposibilidad de reconocimiento de un otro, de alguna manera subyace en lo expresado por el último narrador cuando afirma que Juan confirmó que: “[...]”

fuera de la imaginación o del sueño, [la fuerza] no puede pensarse como complemento o adorno de la delicia, que finalmente la fuerza no se propone sino como mal absoluto, ineludible, para huir del cual debió urdir un futuro en el que todos los peligros, al tiempo de amenazarlo, se vieron exorcizados” (250).

La inversión de roles en el momento de la fatalidad sexual desmantela el “precepto dialéctico del mando” que le propusiera Juan al Príncipe y, finalmente, el melancólico narrador autorreflexivo se refiere al mal absoluto como un modo de ejercer el poder y la violencia sin propósito ni contenido. Se trata en definitiva de un destino “ineludible” que persigue sombríamente al protagonista aun en su fuga imaginaria.

De esta manera, las metamorfosis del protagonista, su desarraigo y nomadismo (características eminentemente transnacionales), así como la incertidumbre sobre sus acciones e incluso la asunción del rol de sirviente momentos previos a su muerte, dan cuenta de una configuración *posmoderna* de su subjetividad pues esta se concibe “[...] como carente de una identidad fija, esencial o permanente” (Hall 3). El Chevalier representa un modo de ser contradictorio, abierto y multiforme, cualidades que podrían explicar la crueldad y la ambición de poder que manifiesta la clase de la cual constituye una dinámica alegoría estamental. “Toda mi vida se decidió allí –declara Juan de Warni– y terminó por parecerse a la Musaraña. Mi vida, convertida en un remedo, en una mueca” (59). Con todo, tal como lúcidamente afirma Danilo Santos en su lectura de *Frente a un hombre armado*, “[...] el problema de la identidad reaparece a través de toda la obra” (121) y no solo concierne a la figura del protagonista. Según el investigador, en la novela “el mundo se exhibe como representación e impostura” (121).

Conclusión. Violencia de la escritura

En este artículo hemos empleado el concepto de alegoría transnacional basándonos en las ideas de Walter Benjamin para dar cuenta de los alcances estético-políticos de *Frente a un hombre armado*, particularmente en lo que respecta a las nociones de hegemonía de clase y violencia sexual sistémica. Todo lo anterior ha sido desarrollado tomando como referente el horror perpetrado por las dictaduras militares como sistema de dominación de clase. Tomamos en cuenta la idea de que, en efecto, esta obra constituye una respuesta al totalitarismo y a la violencia sistémica (política, económica, social, cultural, etc.). Ahora bien, hemos renunciado ex profeso a formular interpretaciones más específicas acerca de una posible imagen de “lo latinoamericano” que puede desprenderse de la obra justamente porque no se trata de postular una metáfora transnacional particular o concluyente sino que de reconocer las operaciones de una alegoría abierta y móvil. Tampoco hemos pretendido descifrar cierta propuesta política programática latente en el texto puesto que la especificidad que exige un proyecto tal implica de suyo la exclusión de la perspectiva alegórica que re-crea lo perdido. Según Benjamin, esta mirada surge de la melancolía, es decir, de la luctuosa asunción de que el horror lo desmantela todo de una manera irremediable y que cualquier intento reparatorio se enfrenta inexorablemente al fracaso por causa de la magnitud del despojo. De tal suerte, los intentos de restauración de lo devastado por el fascismo tienen como resultado re-creaciones hechas a partir de la reorganización de las ruinas. Hay un pasaje esclarecedor a este respecto que ocurre cuando Juan de Warni regresa al hogar paterno después de años de correrías imaginarias por el mundo tras la muerte de Alexandre (si damos crédito al narrador de la segunda parte):

En el 46 todo eso estaba desbaratado, oscuro y vacío, pero reconocible; por medio de esos vestigios se podían advertir las formas antiguas como el gesto voluntario de un anciano permite vislumbrar a veces el fulgor de un rostro joven. El silencio había invadido los lugares. Las puertas estaban abiertas y el techo acribillado de goteras. La niebla, como un aura, vagaba por las habitaciones. El parquet de rosetones era presa de la carcoma y los hilos de una provisional instalación eléctrica colgaban del cielo raso. El escenario de la Musaraña estaba reducido a eso. Y no solo a eso, sino a la insostenible suerte de toda ficción: mostrar a trozos, allí donde el telón se rasga, los espectros de la tramoya (183-184).

El fragmento exhibe, mediante una concatenación de imágenes ruinosas, el fundamento metaliterario a partir del cual la novela niega el realismo como mecanismo de representación: lo real solo puede manifestarse de manera espectral y allí donde la escritura revela su artificialidad, es decir, su trabajo. El narrador de la primera parte indaga asimismo este deseo de transgresión de los códigos convencionales afirmando en un pasaje que “atenerse a lo real es una de las peores formas que reviste el engaño” (164). De acuerdo con lo afirmado por Álvarez, la nación o lo nacional (y, proponemos, también el dolor transnacional) podría surgir incluso con mayor profundidad o vehemencia en aquellos textos que deliberadamente eluden el plano del contenido manifiesto a la hora de oponer resistencia política o realizar un trabajo de duelo. Con respecto a este punto, en una de las entrevistas ya citadas sostenida con Claudia Donoso Wacquez declara acerca de su propio estilo que no le gustan las definiciones: “lo indefinido es necesario para lograr algún grado de universalidad y la literatura es un oficio de fugitivos” (“Cazador fugitivo” 61). De tal suerte, aun casi sin recurrir a topónimos y sin mencionar a Pinochet u otro dictador, la novela de Wacquez ofrece una reflexión y una experimentación diferida del horror que nos conduce a repensar la experiencia histórica del totalitarismo y a cuestionar la identidad y el poder detentado por las clases dominantes.

A pesar de que acabamos de referirnos a esta obra como una novela es necesario examinar por qué su escritura parece impugnar su pertenencia a algún género literario que imponga un sistema de coordenadas a priori que acabaría por condicionar la comprensión y experiencia estética. En su reseña, Carla Cordua advierte que la narración de *Frente a un hombre armado* —a veces a cargo de un narrador omnisciente y otras de Juan de Warni—, se refiere a sí misma con las siguientes categorías: “historia”, “historia engañosa”, “crónica”, “ficción”, “diseño de unos personajes”, “memorial”, “narración”, “relato” o “dictado”. El término “novela”, no obstante, no se menciona. Esta indefinición o, mejor dicho, este exceso de definiciones, se enmarca, a nuestro parecer, en la misma estrategia estético-política de impedir las clausuras semánticas o identitarias: a pesar de que, en el fondo, el protagonista de la obra sea una clase, esta comparece en diferentes instancias espacio-temporales ocupando roles diversos y en ocasiones impropios a su estatura social (considérense los episodios en que Juan de Warni se alista en la milicia, se disfraza de cocinero, se prostituye o cuando se ofrece sexualmente a Alexandre). La literatura sin género ciertamente implica desafíos en variados ámbitos, pero al mismo tiempo constituye una oportunidad de reconstruir con mayor amplitud o libertad hermenéutica los sentidos globales y particulares del texto, así como sus identificaciones y relaciones posibles.

A propósito de la escritura de esta obra, para la cual la figura de la Musaraña es tremendamente esclarecedora en términos de sus operaciones, Cordua afirma que en última instancia no es posible averiguar a quién corresponde en cada caso la voz del relato pues “[...] la información que llega al lector es muy incompleta, incoherente y a menudo, cuestionadora, dubitativa e incluso negadora de datos entregados antes. Pero el modo de expresión imposibilita además que se sepa con certeza lo que ha pasado; o decidir si algo ha ocurrido realmente o, más bien, no es otra cosa que una interpretación de las circunstancias o un deseo insatisfecho del protagonista” (332-333). Las dificultades que impone esta modalidad narrativa son propias de un conjunto de tácticas neobarrocas en las que el significante predomina por sobre el significado a fin de provocar una crisis de la representación y una emancipación del lenguaje con respecto a su referente. Es decir, para resistir los cierres simbólico-totalizantes. No obstante, es evidente que hay características textuales que podrían conducir a la consideración de esta obra como posmoderna, a decir de Jameson, tales como la inclinación por la autoconciencia, el artificio, la simulación y el espectáculo. Sin embargo, tal como sostiene Sergio Rojas, la principal diferencia con el posmodernismo, que mira hacia el futuro, consistiría en que “el objeto del neobarroco es el objeto perdido [...], perdido en el lenguaje, en su abundancia, y es lo que Sarduy denomina la proliferación significante” (*Escritura neobarroca* 231). El neobarroco, así, apuntaría hacia lo infinito por cuanto la recuperación de lo perdido le es inalcanzable a la escritura (de allí la relevancia de la alegoría en cuanto tropo articulador de la significación).

Evidentemente, abordar la obra de Wacquez desde la perspectiva del neobarroco demanda una mayor extensión y un análisis textual más minucioso, por lo que solo nos limitaremos a consignar aquí esta idea para sugerir una proyección productiva. Sin embargo, antes de concluir, no podemos dejar de referirnos a un concepto clave de Rojas para pensar las dimensiones estructural y retórica de *Frente a un hombre armado*, a saber, el de *violencia de la escritura*. Esta noción surge como una “reserva crítica” opuesta a la literatura de la violencia, es decir, aquella que convierte al mal en un espectáculo que naturaliza vejámenes mediante representaciones convencionales orientadas al consumo o entretenimiento. La violencia de la escritura, en cambio, constituye una “distancia reflexiva con respecto a la representación de la violencia” (*Escribir el mal* 10) en la medida en que, a través suyo, *lo tremendo* ingresa en el lenguaje. Dicho de otro modo, si la literatura de la violencia emplea un lenguaje transparente y digerible para un público amplio que se permite gozar con el horror (pues este se presenta como algo excepcional), la violencia de la escritura, por el contrario, hace que el horror penetre en el orden de los significantes

para encarnarse así en el lenguaje y dar cuenta de cómo este, el horror, articula el orden de lo cotidiano.

En este sentido, propongo que la violencia de la escritura de Wacquez obstaculiza su legibilidad, rompe las convenciones del género narrativo y tiende trampas al lector con el meridiano propósito de indagar las zonas abisales del poder sin condicionamientos externos y sin la pretensión teleológica de construir un relato que sirva de vehículo de algún discurso político en particular (programático o militante). Tanto por estas tácticas textuales como por sus estrategias discursivas, proponemos que *Frente a un hombre armado* constituye un ejercicio libertario y excesivo de re-creación alegórica de las heridas del totalitarismo que busca establecer una correspondencia figurativa entre la violencia sexual y la violencia sistémica de las clases dominantes. La novela, que refuta su propia definición como tal, funciona como un caleidoscopio terrible que nos confronta de manera compleja, excesiva e incluso negativa con las marcas que deja la injustificable violencia desatada sobre los pueblos. A través de alegorías como esta, escribe Grínor Rojo, la literatura abre “[...] la puerta de un conocimiento otro, de una clase de conocimiento que no pocas veces es más revelador que el de la desnuda reproducción de los hechos” (*“Ars allegorica”* 192).

Obras citadas

- Álvarez, Ignacio. *Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2009.
- . “Tres modalidades de alegoría nacional en las narraciones chilenas del noventa y el dos mil”. *Taller de letras* 51 (2021): 11-31. Consultado en <<http://tallerdeletras.lettras.uc.cl/index.php/TL/article/view/17817/14769>>.
- Balderston, Daniel. “Las revoluciones sexuales de 1848: deseo, lucha de clases e historia imaginaria en Frente a un hombre armado”. *El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- Benjamin, Walter. *El origen del «Trauerspiel» alemán*. Trad. Alfredo Brotons. Madrid: Abada Editores, 2012.
- Blanco, Fernando. “La Musaraña y las Sombras: notas de lectura para una Epifanía”. *Romance Quarterly*, 48 (2001): 177-188.
- Buksdorf, Daniela, y Sebastián Schoennenbeck. “Paisajes transplantados en El jardín de al lado de José Donoso y Frente a un hombre armado de Mauricio Wacquez”. *Chasqui* vol. 48, 2 (2019): 283-298. Consultado en <<https://www.jstor.org/stable/26851170>>.
- Cavarero, Adriana. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Trad. Saleta de Salvador. Barcelona: Anthropos, 2009.
- Cordua, Carla. “Frente a un hombre armado”. *Mapocho. Revista de Humanidades* 57 (2005): 331-334. Consultado en <<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:82040>>.
- Donoso, Claudia. “Cazador prófugo”. *Hoy* 230 (1981): 60-61. Consultado en <<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:83255>>.
- . “El impulso escéptico”. *APSI* 245 (1988): 47-49. Consultado en <<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:83224>>.
- Foucault, Michel. “El cómo del poder”. *Microfísica del poder*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2019. 231-251.
- Gil, Antonio. “El colchaguino universal”. *Las Últimas Noticias*. 4 jun. 2020: Consultado en <<http://www.lun.com:9999/lunmobile//Pages/NewsDetailMobile.aspx?dt=2020-06-04&BodyId=0&PaginaID=30&NewsID=451778&Name>>

[=I6&PagNum=0&Return=R&SupplementId=0&Anchor=20200604_30_0_1451778>](#) (16/09/2022).

Hall, Stuart. “La cuestión de la identidad cultural”. Trad. Alexandra Hibbett. En *Modernidad y diferencia. Seminario de la Maestría en Estudios Culturales. Universidad Javeriana*, 2009. Consultado en <www.ram-wan.net/restrepo/modernidad/cuestion-hall.doc>.

Hegel, G. W. F. *Fenomenología del espíritu*. Edición bilingüe de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Abada Editores/Universidad Autónoma de Madrid, 2010.

Jameson, Fredric. “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”. *Social Text* 15 (1986): 65-88. Consultado en <<https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/special/newlits/jameson3rdworldlit.pdf>>.

Lazzarato, Maurizio. *Guerra o revolución. Porque la paz no es una alternativa*. Trad. Gilda Vignolo, Iván Torres y Tuillang Yuing. Buenos Aires: Tinta Limón, 2022.

Mandolessi, Silvana. “Anacronismos históricos, potenciales políticos: la memoria transnacional de la desaparición en Latinoamérica”. *Memoria y Narración. Revista de estudios sobre el pasado conflictivo de sociedades y culturas contemporáneas* 1 (2018): 14-30. Consultado en <<https://journals.uio.no/MyN/article/view/6020/5473>>.

Marx, Karl y Friedrich Engels. “Feuerbach. Contraposición entre la concepción materialista y la idealista”. *La ideología alemana*. Trad. Wenceslao Roces. Barcelona: Grijalbo, 1974. 13-93.

Rojas, Sergio. *Escribir el mal. Literatura y violencia en América Latina*. Santiago de Chile: Cuadro de tiza, 2017.

---. *Escritura neobarroca*. Santiago de Chile: Palinodia, 2010.

Rojo, Grínor. “*Ars allegorica*”. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. ¿Qué y cómo leer?* Vol. 1. Santiago: Lom, 2016. 171-192.

---. “Categorías y/o niveles de la identidad”. *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?* Santiago de Chile: Lom, 2006. 29-47.

Santos, Danilo. “Aproximación a una novela de Mauricio Wacquez, Frente a un Hombre Armado: una indagación del lenguaje en torno a la muerte y el erotismo”. *Revista Chilena De Literatura* 41 (1993): 119-122. Consultado en <[https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39927](http://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39927)>.

- Sassone, Susana María. “Imaginaris migratorios del retorno: lazos y lugares.” *Caravelle* 91 (2008): 73-85. Consultado en <<http://www.jstor.org/stable/4085445>> .
- Sarduy, Severo. “Escritura/Travestismo”. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987. 258-263.
- Segato, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.
- Schoennenbeck, Sebastián. *Ensayos sobre el patio y el jardín. Couve. Wacquez. Donoso*. Santiago: Orjikh Ediciones, 2020.
- Vertovec, Steven. *Transnationalism. Key Ideas*. Nueva York: Routledge, 2009.
- Wacquez, Mauricio. *Frente a un hombre armado*. (Cacerías de 1848). Barcelona: Montesinos, 1985.
- . “Los más terribles sueños imposibles”. En Rivas, Matías y Roberto Merino (editores). *¿Qué hacía yo el 11 de septiembre de 1973?* Santiago de Chile: Lom, 1997. 45-52.
- . “Chileno en Chile”. *La Época. Suplemento cultural* (28 jul. 1991): 1-2. Consultado en <<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:83244>> (11/08/2022).
- Williams, Raymond. “Clase”. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000. 62-70.
- Zerán, Faride. “Los guiños de Mauricio Wacquez”. *La Época. Suplemento cultural*. 14. abr. 1991: 4-5. Consultado en <<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:83247>>.
- Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Trad. Antonio José Antón Fernández. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Ariel Godoy Astica y el nacimiento del cuento homosexual en Chile

*

Ariel Godoy Astica and the birth of the
homosexual tale in Chile

Cristian Cisternas Cruz
Universidad Católica de la Santísima Concepción
[cristernas@ucsc.cl](mailto:crcisternas@ucsc.cl)

Resumen

Este artículo refiere al nacimiento del cuento homosexual en Chile y presenta como hallazgo investigativo el cuento “Algo extraño” (20 de diciembre, 1959) del narrador chileno Ariel Godoy Astica.¹ Junto a “La mala ventura de Nanito Velásquez” (1959) de Edesio Alvarado, este relato puede ser considerado como el primero, en la forma de cuento, dentro de las letras chilenas, en donde se muestra abiertamente una vinculación con la cultura homosexual. Con respecto a la fábula, la narración de Godoy Astica nos presenta a su protagonista Camilo, un joven de diecisiete años de edad, quien siente “algo extraño” por Dalzare, otro niño de trece años; lo extraño es la pasión amorosa. El cuento, cuya temática central es este enamoramiento, presenta esta forma de amor homosexual de manera romántica, pura y platónica. Para articular su universo narrativo, este relato, como en algunos de los momentos anteriores de la literatura chilena (poesía y novela), recurre a la sublimación para dar a conocer las vivencias relacionales del vivir homosexual, escapando a lo escabroso de un entorno social degradado y degradante. Se reafirma con este cuento de Godoy Astica a la literatura homosexual como testimonio y expresión de lo subalterno, lo sublime, aunque sin tocar la fantasía (Sutherland 2001).

Palabras clave: Ariel Godoy Astica, cuento chileno, narrativa homosexual.

1 A su vez, este artículo refiere a una investigación más amplia acerca del Concurso Nacional de Cuento del diario *El Sur*. De esta indagatoria, se han editado tres libros con ensayos, estudios previos y antología de cuentos: Alexandre, Marcela et al. *Pretextos de cuentos penquista d(El) Sur*. Concepción: Editorial Escapate, 2018; Alexandre, Marcela et al. *A(nónimos. Márgenes de la escritura*. Concepción: Editorial Escapate, 2020 y Alexandre, Marcela et al. *Concepción de Cuento. La cohorte penquista de los sesenta*. Concepción: Editorial Escapate, 2021. En este último volumen se ha publicado el cuento de Godoy Astica que aquí se comenta. Sobre esta misma investigación, también, ha visto su publicación el artículo de Alexandre, Marcela y Martínez, Pablo. “De sociología y literatura La revuelta cultural penquista: cuentos y vida cotidiana”. *Logos (La Serena)* 28.2 (2018): 459-470.

Abstract

This article refers to the birth of the homosexual story in Chile and presents an investigative finding in the story “Algo extraño” (December 20th 1959) by the Chilean narrator Ariel Godoy Astica. Along with “La mala ventura de Nanito Velásquez” (1959) by Edesio Alvarado, this story can be considered the first, in the form of a short story, within Chilean letters, where a link with homosexual culture is openly shown. Regarding the fable, Godoy Astica’s narration introduces us to its protagonist Camilo, a seventeen-year-old boy, who feels “somewhat strange” for Dalzare, another thirteen-year-old boy; the strange thing is the passion of love. The story, whose central theme is falling in love, presents this form of homosexual love in a romantic, pure and platonic way. To articulate its narrative universe, this story, as in some of the previous moments of Chilean literature (poetry and novel), resorts to sublimation to publicize the relational experiences of homosexual living, escaping the ruggedness of a degraded social environment. and degrading. With this story by Godoy Astica, homosexual literature is reaffirmed as a testimony and expression of the subaltern, the sublime, although without touching fantasy (Sutherland 2001).

Keywords: Ariel Godoy Astica, Chilean story, homosexual narrative.

Recibido: 30/08/2022

Aceptado: 24/01/2023

Ariel Godoy Astica. Semblanza de un olvidado

Ariel Godoy Astica (1934-2010) pertenece a un grupo de escritores que han permanecido laterales al panorama del canon cuentístico nacional chileno, aunque su obra tuvo manifestación en revistas y en libros publicados. Nació en la ciudad de Santiago de Chile en el año 1934² y desde su infancia conoció de ambientes librescos gracias a las frecuentes visitas de escritores y poetas a su hogar, quienes compartían con su padre, el narrador Juan Godoy (1911-1981), efigie del movimiento literario denominado “Angurrientismo”.³ En este contexto, conoció a

2 “Juan Ariel was born in 1934 while his father was still a student” (Lyon 19).

3 “El Angurrientismo, es un movimiento literario y artístico chileno que surge en el marco de la llamada Generación del 38. Su promotor, guía y teorizador, el profesor y novelista Juan Godoy, define este movimiento del siguiente modo: ‘es, en su primera instancia, un movimiento de la institución de la esencia chilena-cultural, una *apetencia vital de estilo*’ [...] el movimiento se orientaba a comprender todas las manifestaciones de la expresión cultural chilena, en un comienzo al menos [...]. Sostiene Godoy en su “Breve ensayo sobre el roto” que el roto es ‘un supremo concepto valorativo creado por el pueblo chileno’. Es

figuras de la literatura nacional de la talla de Ángel Cruchaga Santa María (1893-1964), Pablo de Rokha (1894-1968), Víctor Franzani (1916-1983), Nicasio Tangol (1906-1981) o Antonio Acevedo Hernández (1886-1962). Su tío fue el también escritor Manuel Astica (1906-1996), quien escribió desde la cárcel la novela *Timor* (1932), tras ser condenado como el cabecilla de la Sublevación de la Escuadra de Chile en 1931. Las semblanzas disgregadas en revistas y periódicos nos cuentan que en su adolescencia tuvo pasos por distintos Liceos debido a frecuentes expulsiones. Terminada su caótica etapa escolar, ingresó a la Escuela Nacional de Artes Gráficas obteniendo el título de linógrafo. Como egresado se inició en el Instituto Geográfico Militar, paso que tuvo una duración de dos años. Su más extensa labor profesional la llevó a cabo en la Imprenta de Ferrocarriles del Estado. Este mundo lo influenció fuertemente y lo llevó a escribir relatos que describen sus ambientes. Junto a estos paisajes, Godoy Astica se dejó influir por las lecturas de Hemingway, Kafka, Dostoiewsky y el expresionismo de Andreiev. Su producción bibliográfica comienza el año 1963 en la publicación *Itinerarios de humo. Poesía-Prosa*. Cinco autores ferroviarios, junto a los autores Alejandro Chávez, Enrique Jones, Osvaldo Lagos y Enrique Bueno. Su primera obra individual verá la luz en el año 1971 bajo el título de *Tortugas y amapolas*.⁴ Este libro de cuentos breves transita desde un realismo existencialista de tono íntimo con rasgos propios del naturalismo, hacia una narrativa fantástica, mezcla de humorismo y metáfora, a la manera de las *Greguerías* (1917) de Ramón Gómez de la Serna o *Historias de cronopios y de famas* (1962) de Julio Cortázar. En su momento, su estilo fue comparado con el de Nicomedes Guzmán (1914-1964) y Juan Godoy. Por esta obra recibió elogios debido al tratamiento de los personajes creados “sin rebuscamiento, con abismante sencillez” (Vidal 12) y,

decir, que para comprender lo que es la vida y cultura chilena y su aporte a la cultura universal, debemos comprender primero al roto. Godoy considera dos rasgos caracterizadores del roto. Uno, su *angurrientismo* y dos, su *heroicidad*. El primero es estimado esencial; se define como un ‘puro exceso vital. El roto no deja nada en el plato de la vida. Se lo come todo en un día. Come en exceso; bebe en exceso; ama en exceso; muere en exceso’. De este rasgo surgen virtudes y sus defectos. La heroicidad, el segundo de estos rasgos, es la proyección del angurrientismo, ‘su apetencia de vida y muerte. Muerte lanzada hacia la vida. Realizará la vida y muerte. Muerte lanzada hacia la vida. Realizará –ha realizado en parte y contenido la etapa heroica del chileno– realizará nuestra libertad’” (Muñoz y Oelker 261-264).

4 En el prólogo, escrito por Edmundo Herrera de *Tortugas y amapolas* (1971), se señala que Godoy Astica es un autor que “maneja el idioma y las situaciones reales con poético acento. Una atmósfera de calidad humana rodea todos los hechos; en ella nos sentimos atrapados y participantes. Unidos entre sí, por los giros y palabras que desliza, por la calidad poética que toda la obra exhala, Ariel Godoy es un cuentista valioso. Lo sabemos trabajador, tenaz; hay en él –y así lo creemos– la madera especial que solo tienen los auténticos creadores” (9).

también, críticas por trabas en el uso de gerundios y algunas cacofonías. Pasados los primeros años desde su primera publicación en libro, en la crítica periodística prevalecieron los juicios favorables. En 1976, *Tortugas y amapolas* es descrito con entusiasmo y expectativa: “era el camino inicial de quien está llamado a ser –sin duda alguna– uno de los más grandes narradores de la nueva generación de escritores chilenos” (“Extra Correo andino” 90). Posteriormente a estos dos libros, continuará publicando cuentos en revistas como *Nuevo Ferroviario* y diarios como *El Sur*.

“Algo extraño” en el Concurso Nacional de Cuento *El Sur*

En el año 1959, el diario *El Sur* de Concepción convoca a su primera versión del Concurso Nacional de Cuento, el cual se desarrollará durante diez años en ocho versiones. Este certamen surge del trabajo unificado entre la Universidad de Concepción y este periódico, que se da por medio de la vinculación de los profesores del Departamento de Castellano de esta casa de estudios como jurados del concurso. En esta primera ocasión, los invitados a dirimir por el periodista de *El Sur* Víctor Solar Manzano (1927-1993), organizador principal, fueron Gonzalo Rojas (1916-2011), Alfredo Lefebvre (1917-1971) y Juan Loveluck (1929-2008), quienes ya desde el año 1953 publicaban con frecuencia crónicas y semblanzas literarias en este mismo medio de prensa y en el periódico *La Patria* de la misma ciudad. El concurso se da, sin duda, como efecto de los Encuentros de Escritores y las Escuelas de Verano organizadas por los mismos académicos y críticos literarios. De manera sucinta, podemos afirmar que el contexto de estas escuelas, encuentros y concursos literarios genera un ambiente singular e irrepetible y que los estudiantes latinoamericanos que participan de este clima cultural lo describen como el de una “Atenas de América”.⁵

La publicación del cuento “Algo extraño” de Godoy Astica se inserta, entonces, en un ambiente particularmente excepcional para la ciudad, y que para el escritor mexicano Carlos Fuentes fue favorable para dar inicio al fenómeno más significativo de la narrativa latinoamericana, como lo fue el boom de la literatura de este continente.⁶ La cantidad de relatos participantes en el concurso resulta significativa desde un principio y, luego del terremoto que afectó al sur de Chile en el año

5 Véase *La Patria* [Concepción] 7 ene. 1960: 7.

6 Afirma Carlos Fuentes (1992): “Lo mismo pasa con el fenómeno del “boom” porque cada uno tiene su versión. La mía, que comparto con José Donoso, es que todo empezó en la Escuela de Verano de la

1960, aumenta considerablemente. Este certamen dio la oportunidad de difusión de obra a escritores emergentes que hoy leemos como consolidados. Algunos de ellos fueron Antonio Skármeta (1940), José Miguel Varas (1928-2011), Hugo Correa (1926-2008), Braulio Arenas (1913-1988), Alfonso Alcalde (1921-1992) y Cristian Hunneus (1935-1985). Existe, por supuesto, una amplia lista de desconocidos notables de estilos narrativos diversos, cuya muestra solo tiene una manifestación única impresa en las páginas de *El Sur*. En este grupo podemos mencionar a Reginaldo Díaz Batchelor, Paulina Herrera del Río, Nancy Domke de la Parra y Edgardo Díaz Olivares. Otros autores, como Carlos Prats González (1915-1974) serán luego, figuras relevantes de la historia política chilena y pasarán por este concurso dejando una muestra expresiva de un modo paralelo al de sus vidas públicas. También, encontraremos muestras de autores cuya obra narrativa es muy desconocida, como la de los dramaturgos Juan Radrigán (1937-2016) y Egon Wolff (1926-2016), quienes también concurren a este certamen publicando relatos y en donde ya se hará patente la cuestión social, tan significativa en sus dramaturgias posteriores.

El nacimiento del cuento homosexual en Chile

A pesar de que en la crítica literaria chilena actual la corriente de estudios literarios *queer* se desarrolla con entusiasmo y las escritoras y escritores contemporáneos forman ya un grupo determinado e indagado, los autores y obras referenciales del cuento chileno homosexual anterior a la década del 70 del siglo XX resultan aún muy desconocidos.⁷ La primera antología crítica sobre estos autores realizada por Juan Pablo Sutherland señala que, en el año 2001, con la publicación de *A corazón abierto, geografía literaria de la homosexualidad en Chile*, se inicia una relectura inédita del canon literario chileno, que incluye a la homosexualidad como motivo central de esta selección. En esta amplia revisión, Sutherland (2009) da cuenta de un proceso de desplazamiento hacia el margen de las escrituras con temáticas homosexuales, debido a la hegemonía cultural de “heterosexualidades, familia tradicional, masculino-femenino, y nación entre las más notorias” (87). De

Universidad de Concepción, en Chile, en 1962. Gonzalo Rojas, el gran poeta chileno, nos reunió a varios escritores y críticos” (118).

7 Respecto de la categoría “homosexual”, vale la pena aclararla, sobre todo, en su distinción de las nociones “*queer*” y “*gay*”. Para ello, utilizo la definición propuesta por Foster (2008) en la que se propone que “homosexual” puede “ser usado como término para describir una subjetividad sociosexual particular” y “aunque es un término totalmente desacreditado en inglés por haberse originado en un discurso discriminatorio y médico-legal patologizante, homosexual continúa siendo utilizado como vocablo considerablemente neutral en español” (924).

este modo, la literatura homosexual como política identitaria se muestra en oposición a un logos cultural dominante que parece mermar los círculos críticos y de producción. Luego de su revisión, que deviene en antología, Sutherland presenta como escrituras definidas por un entramado homosexual a los siguientes textos: En el género poético, el primero será *El maricón vestido de mujer* [1896] de Hipólito Salas, publicado en libro recién el año 1972 en *Poesía popular chilena* de Quimantú. Sesenta y tres años después conoceremos la obra *Leyenda de la rara flor* (1959) de Jorge Onfray (1921-1987). En el género narrativo, específicamente en la novela, *La pasión y muerte del cura Deusto* (1924) de Augusto D'Halmar (1882-1950), *Daniel (Niño de lluvia)* (1942), escrita por Benjamín Subercaseaux (1902-1973) y *Amasijo* (1962) de Marta Brunet (1897-1967), serán consideradas como primeras en el desarrollo de la temática homosexual.⁸ En el cuento, los relatos “La mala ventura de Nanito Velásquez” de Edesio Alvarado (1926-1981) y “Algo extraño” de Ariel Godoy Astica, que ahora comentaremos, ambos publicados en el año 1959, constituyen los que pueden ser considerados como los primeros relatos dentro de la literatura chilena en los que encontramos fábulas de socialización homosexual masculina. Respecto del cuento de Edesio Alvarado “La mala ventura de Nanito Valderas” afirmamos que apareció publicado por primera vez en el libro de relatos *Venganza en la montaña. 7 episodios sobre la vida y la muerte en las islas del sur* por Editorial Dialéctica en 1959. Posteriormente, fue republicado en las antologías *El nuevo cuento realista chileno* de Yerko Moretic y Carlos Orellana, en Editorial Universitaria del año 1962 y en la *Antología del cuento chileno* de Enrique Lafourcade por Ediciones Acervo en 1969 con el nombre “La mala ventura de Nanito Velásquez”. En la antología de cuentos de este narrador chilote, compilada por Alfonso Calderón, titulada *Los mejores cuentos de Edesio Alvarado*, Editorial Zig-Zag de 1968, el nombre del relato se volvió a modificar a “La mala ventura de Nanito Valderas”. En su antología del año 2001, Sutherland data este cuento en el año 1962. La fecha de publicación primera fue, en realidad, el año 1959 en el libro de Edesio Alvarado *Venganza en la montaña. 7 episodios sobre la vida y la muerte en las islas del sur*. (Santiago de Chile: Editorial Dialéctica). El cuento de Ariel Godoy Astica “Algo extraño” posee una fecha de publicación más precisa debido a su aparición en el suplemento Magazine dominical del diario *El Sur*, el 20 de diciembre de 1959. Ilustró este relato el dibujante Jimmy Scott.

8 Sutherland ubica como novela homosexual lesbiana a *Cárcel de Mujeres* (1956) de María Carolina Geel (1913-1996).

Siguiendo siempre la clasificación de Sutherland (2001), respecto del relato de Edesio Alvarado podemos señalar que la aparición de la figura del homosexual en “La mala ventura de Nanito Valderas” es bastante cercana a la degradación social y lo subalterno. Las denominaciones usadas para referirse al homosexual Nanito Valderas son “maricón”, “nefando”, “sodomita” y se usan en un tono despectivo respondiendo a la nomenclatura usada popularmente en la época. Observemos aquí como es descrito por primera vez: “La minoría, formada por las mujeres del pueblo, opinaba que Nanito era simplemente un muchacho corto de genio, introvertido, y que por eso a los veintidós años, aún seguía huyendo del sexo femenino como la maldición. Pero la mayoría –todos los hombres que le conocían– era despiadada. Sin tapujos, afirmaba que Nanito era un sodomita militante” (Alvarado 48). Mientras el relato avanza, los niveles de agresión verbal a su figura se acentúan transformándolo en el chivo expiatorio de los prejuicios formados en el duro ambiente masculino de pescadores australes. Ofuscados, los hombres de mar espetan: “[...] andar con maricones a bordo trae mala suerte” (59), “¿Hay contra para los maricones a bordo?” (59), “[...] hay que echarlos al agua hasta que pase la mala” (59), “¡Jura entonces que te casarás apenas puedas! (66).

Del relato de Godoy Astica comentaremos cuatro puntos:

- a. Junto a “La mala ventura de Nanito Velásquez” de Edesio Alvarado, este relato puede ser considerado como el primero en la forma de cuento dentro de las letras chilenas donde se muestra una vinculación con la cultura homosexual.
- b. Respecto a la fábula, la narración de Godoy Astica nos presenta a su protagonista Camilo, un joven de diecisiete años, quien siente “algo extraño” por Dalzare, otro niño de trece años.
- c. El cuento, cuya temática central es el enamoramiento homosexual, presenta esta forma de amor de manera romántica y pura, lo cual lo diferencia en el tono con el estilo tragicómico presente en el relato de Edesio Alvarado. Para ello, Godoy Astica escoge a adolescentes, es decir, aquellos que se inician en el descubrimiento del amor.
- d. Para articular su universo narrativo, como en algunos de los momentos anteriores de la literatura chilena (poesía y novela), este relato recurre a la sublimación para dar a conocer las vivencias relacionales del vivir homosexual, escapando a lo escabroso de un entorno social degradado y degradante. Se reafirma con este cuento de Godoy Astica a la literatura homosexual como testimonio y expresión de lo subalterno, lo sublime, aunque sin tocar la fantasía (Sutherland 2001).

El cuento narra la historia de Camilo, un joven que se siente emocionalmente confundido y desconcertado, sin saber por qué. A pesar de admirar a las mujeres, algo se incrusta en su corazón y no puede encontrar la felicidad. Espera a su amigo Dalzare, pero este nunca llega. En su cumpleaños, la gente lo saluda, pero él no se siente parte de ellos. La angustia aumenta y sale a la plaza buscando a su amigo, pero no lo encuentra. Regresa a casa sintiéndose atrapado en una red de emociones y sin poder entender su situación. El cuento explora temas como la soledad, la tristeza y la confusión emocional que puede experimentar un joven al no entender sus sentimientos amorosos y el mundo que lo rodea.

El desconocimiento total de este cuento, que comentamos ahora con la intención de descubrirlo para los nuevos lectores, probablemente se debió a lo que también afirma Sutherland (2009): “Las identidades subalternas en la literatura chilena tensionaron a lo largo del siglo XX cuestiones relativas a conceptos de género, nación, estéticas y construcciones de canon. Dichas subjetividades desautorizaron las recepciones críticas de historiadores en literatura y críticos” (67).

Para Francisco Simon, (2017) el contexto sociocultural chileno de la primera mitad del siglo XX era significativamente displicente y marginador del mundo homosexual, lo que se veía reforzado en los periódicos con la publicación de crónicas sangrientas, que vinculaban a gays y lesbianas con lo delincuencia. De esta manera, señala Simon, los homosexuales cuando aparecen en la prensa están “sujetos a un régimen de visibilidad pública que resaltaba con intriga lo que sería un vínculo natural con la criminalidad y la degeneración, el homosexual es representado alrededor de los años cincuenta en Chile como una subjetividad abyecta, susceptible de persecución y castigo debido a la ilegalidad de sus comportamientos” (11).

En el caso singular de Concepción, ciudad en donde se publica este cuento, es observable en la prensa de la época que existen, en particular, ciertos espacios esteotipados que se asocian a la identidad sexual y el delito, como lo son los contextos carcelarios, relacionados por la comunidad de manera fuerte con la apropiación de la identidad masculina-delincuencia. Sin embargo, podemos también apreciar en la misma prensa que esta valoración es cuestionada, por ejemplo, por las autoridades de la época, quienes se manifiestan en favor de desmitificar el espacio de la cárcel como prueba de una identificación de género ligada a los valores de cierta hombría criminal, seguida como patrón de conducta social por algunos menores de edad. Así lo señala el entonces ministro de la Corte de Apelaciones de Concep-

ción Enrique Broghamer, autor de *Estudio médico-legal sobre los invertidos*⁹ (1928) quien el año 1960 afirma que:

Se hace, pues imprescindible la aplicación de la ley de instrucción primaria obligatoria a los mismos padres, aplicándoles las sanciones allí contempladas, para que al menos cumplan con el deber de enviar a sus hijos a la escuela. Para la mayoría de los muchachitos que van a la Sección Menores de la Cárcel, es un signo de hombría el haber estado allí. ¿Cómo combatir esto? Únicamente mediante educación adecuada. (*El Sur* 30/10/1960)

De todas maneras, en el caso particular de lo que podemos observar en el diario *El Sur* de Concepción, la década del 50 y el 60 del siglo XX,¹⁰ nos muestra una crónica policial asociada a delitos callejeros, como robos a personas, hurtos en casas y homicidios, generalmente desatados por el alcohol y la vida marginal en entornos violentos, sin un tono claro que lo asocie a alguna condición de género identificable por esta misma prensa.

Como señalábamos, la crítica literaria no ha comentado antes este relato, lo cual podría indicar cierta indiferencia de parte de los circuitos de recepción, aunque, por otra parte, debe considerarse que “Algo extraño” de Godoy Astica obtuvo una mención honrosa en la versión I del Concurso de Cuento de diario *El Sur* en el año 1959 y apareció publicado en el Magazine dominical que promovía a los galardonados de este certamen nacional, por lo que su difusión no estuvo tan alejada del ninguneo que podría haberlo omitido o silenciado, ni de las desautorizaciones antes mencionadas. En definitiva, en cuanto a su divulgación, este relato fue promovido como cualquiera de los premiados en el concurso, aunque no fue recibido por la crítica especializada, lo cual también ocurrió con el fenómeno del concurso literario como tal, que se extendió por diez años y que, hasta hace dos, no había sido sistematizado ni comentado.¹¹

Por otra parte, en el contexto de debate y creación literaria localizado en Concepción observamos, al menos, un momento de ataque severo y directo al mundo

9 Para Marcelo Valenzuela Cáceres (2019) el estudio de Broghamer “[...] justificaba que la homosexualidad no degeneraba las actitudes masculinas de los sujetos, a través de ejemplos y culturas que la practicaban y mantenían su vigor [...]. Este estudio pretendía cuestionar el pensamiento condenatorio y patologizador de los médicos, los abogados y los moralistas sobre la homosexualidad” (Valenzuela 123-124).

10 La base de datos de diario *El Sur* de Concepción, correspondiente a las décadas del 50 y del 60 del siglo XX, se encuentra disponible en el sitio web del Grupo de Investigación Cultural El fantasma, <<https://www.elfantasma.cl>>

11 La sistematización de este concurso ha sido detallada en la Nota N°1.

homosexual. Durante el primer Taller de Escritores del año 1958 (un año antes de la publicación de “Algo extraño”), Herbert Müller afirmará en su ponencia “Los escritores jóvenes y los problemas sociales”, que Chile vive momentos de decadencia de costumbres que afectan el respeto y la decencia hacia la mujer, afectando la confianza en la relación entre los sexos masculinos y femeninos “incluso, a consecuencia de esta última, provocó el recrudecimiento de la homosexualidad” (citado por Bradú 146).

Benjamín Subercaseaux, quien entre los años 1959 a 1961 desarrolla labores de profesor de psico-antropología en la Facultad de Medicina de la Universidad de Concepción, categoriza y reflexiona sobre la homosexualidad en su estudio *El hombre inconcluso*, publicado el año 1962. En este trabajo concluye que existe una manera de ser sexual descrita como la de los “Homosexuales totales”, quienes son percibidos como de “virilidad excesiva”, de carácter “bondadoso, retraído, sensible al arte y a la ternura” (153). Citando a Marañón, indica que existe otro grupo de homosexuales los cuales son denominados como “Hermafroditas psico-sexuales” o “normales”, quienes constituyen una “norma”, pues suelen ser “de variados caracteres”. Este último grupo es aquel que no ha realizado de forma el desclosetamiento¹² de su identidad sexual, viviendo de ocasionales “claudicaciones” que se mantienen en secreto y en el modo ocasional y que no avanzan más allá de una relación “sin gran complicación sentimental” (154). Subercaseaux observa que la mayoría de las relaciones homosexuales cercanas al crimen y a mundos marginales, tan comentadas por cierta crónica roja de la época, se dan por la interacción entre “Homosexuales totales” y los “Hermafroditas psico-sexuales”:

Es de este contubernio, de estos dos tipos tan diversamente contruidos y animados de tan diferentes propósitos, que nacen los romances traicionados, los chantajes y los crímenes, llamados “pasionales”, que la prensa diaria anuncia con gran bombo como una manifestación patente: “de la baja calidad moral de los invertidos”. En realidad, estos escándalos son provocados por estos “normales” que forman casi la totalidad de la humanidad y entre los que se reclutan –como dijimos– aquellos que explotan a los homosexuales de verdad, obteniendo de ello un placer –del que son muy capaces– y a la vez dinero, que su “moral” mayoritaria no les impide sumar a su propio placer ni restar de su propio deber. (Subercaseaux 154)

¹² Término usado por Fernando Blanco (156).

“La ley de oro del ser”

El relato “Algo extraño” comienza con una reflexión de Camilo, su protagonista, que introduce a los lectores inmediatamente en un dilema intimista. Camilo, se presenta desorientado, dubitativo, extraño frente al escenario desconcertante que se da a partir de su atracción por Dalzare. Camilo, adolescente bajo el influjo del primer amor, llora su angustia, pintada con el fondo reflexivo de quien ya no se reconoce niño, comparando su pasado con el ahora de una vida externalizada hacia la pasión por el otro:¹³

Camilo llora, ahora, en un rincón de su pieza. Las lágrimas caen y se esconden entre las maderas. Su pieza es muy chica y ¡vaya! él nunca la deseó más grande. Su ropa, su ser entero, todo lo que era suyo, le parecía muy pequeño. Contiene su llanto y mira por la ventana con sus ojos moviéndose en un vaivén de esperanza y desconsuelo. En realidad, Camilo no acostumbraba a llorar, solo cuando era un niño, sin embargo, ahora lloraba. Los instantes caían, como gotas amargas sobre su garganta y cada instante que pasaba era un poco de felicidad que la vida no le dejaba coger (Godoy Astica 1)

Roland Barthes en *Fragments de un discurso amoroso* (2008) se refiere a esta angustia de los amantes en la que “el sujeto amoroso, a merced de tal o cual contingencia, se siente asaltado por el miedo a un peligro, a una herida, a un abandono, a una mudanza, sentimiento que se expresa con el nombre de angustia” (45). Camilo se encuentra en crisis, de ahí su angustia, su desorden del sueño, su llanto. Debe enfrentarse a una “confesión” consigo mismo, la que ha evadido. El narrador de este cuento nos señala: “[...] él sabía por qué y no se atrevía a confesárselo” (Godoy Astica 1). Esta confesión otorga un matiz metafísico a su meditación, por lo que el cuento mantiene cierto clima trascendentalista y clásico.

Jorge Luis Borges (1974) refiere en su ensayo “Los cuatro ciclos”, que solo se dan cuatro historias recurrentes que se reescriben continuamente (con variaciones). El relato “Algo extraño” es testimonio de lo que para el rioplatense sería la historia “de una busca”, con el matiz que, en la literatura moderna, esta búsqueda posee un carácter fatalista. Dice Borges: “La tercera historia es la de una busca [...]. En el pasado toda empresa era venturosa. Alguien robaba, al fin, las prohibi-

13 Cabe señalar que el tópico del niño/adolescente sufriente es recurrente en la literatura chilena, lo cual es observable en obras de Benjamín Subercaseaux, Luis Oyarzún, Mauricio Wacquez, Eduardo Barrios, entre otros.

das manzanas de oro; alguien, al fin, merecía la conquista de Grial. Ahora, la busca está condenada al fracaso. El capitán Ahab da con la ballena y la ballena lo deshace; los héroes de James o de Kafka solo pueden esperar la derrota” (1128).

También, en estas primeras líneas del cuento, se nota el peso de una Ley que no se comprende. Camilo, el protagonista, se encuentra frente al mundo y los agobios de un proyecto situado en los devenires de una modernidad angustiante, anunciada por Borges mediante el anti-héroe kafkiano. El relato nos muestra en primera instancia, a un adolescente en un esquema de sociedad que aprisiona y que limita el espacio: “La acera pasaba bajo sus pies metiendo mucho ruido. Y las gentes, ¡todas tan iguales, tan extrañamente iguales! Desde hacía algún tiempo las gentes no le gustaban. Tampoco las casas, ni las calles. A Camilo más le habría gustado ser un árbol o, tal vez, un río” (Godoy Astica 1).

Observamos de igual modo en este cuento, rasgos del narrador moderno, pues se es fiel al uso de un “él” narrativo, que para Blanchot (1993) se da en el relato de “lo cotidiano sin hazaña, lo cual ocurre cuando nada ocurre”, escenario propio en donde habita el antihéroe moderno (Blanchot, *De Kafka* 277). En un mundo cartografiado, como el que se nos muestra en este relato, el devenir cotidiano se encuentra pauteado rígidamente, y en sus geografías “todo se disipa en una niebla abstracta donde ya no hay ningún centro de valores y el individuo humano, se extravía en medio de los fantasmas de la razón” (Blanchot, *El libro* 143). Camilo, angustiado por la extrañeza y acosado por “lo igual”, no puede dormir, no puede acceder al sueño porque ha sido expulsado de él y ha sido “arrojado a la angustia de la noche de la que no puede despertar y en la que no puede dormir” (Blanchot, *El libro* 143).

Camilo, debe enfrentarse al dilema íntimo y personal, propio de un enamorado que duda frente a la posibilidad de desocultamiento de su pasión erótica. Para Eve Kosofsky (1998): “[...] el hecho de permanecer en el armario es en sí mismo un comportamiento que se ha iniciado como tal por el acto discursivo del silencio, no un silencio concreto, sino un silencio que va adquiriendo su particularidad a trancas y barrancas, en relación con el discurso que lo envuelve y lo constituye de forma diferencial” (14). Su dilema se manifiesta en el afuera signado por un mundo de “iguales”. Camilo debe lidiar con una Ley dada por las costumbres sociales que son referidas por uno de sus amigos, quien encarna el rol de consejero de la adecuación social y de la sapiencia en cuestiones amorosas, tal como lo apreciamos en este diálogo:

–Calma, Camilo, tú no sabes lo que te pasa, ¿verdad? –preguntó un amigo.
–¡Qué!, ¿qué quieres decir? –Había algo de horror en la reacción de Camilo.
–Yo lo sé todo. Olvida, deja pasar. Es el despertar. El cariño va hacia cualquier parte. Se puede amar una imagen, una casa, un árbol, querer mucho a un amigo. Siempre caemos, al final, en los brazos de una mujer. Y somos inmensamente felices. Es el cariño hacia la mujer que nace como cariño y después se identifica. Es una ley primero muy vaga, después muy precisa. Y aunque siempre amamos muchas cosas, muchos seres, hay una mujer a la cual hemos amado más que todas las cosas del mundo. Es una ley, la ley de la especie, la ley de oro del ser (Godoy Astica 1)

Atenuadamente, el amigo consejero de Camilo se encarga de darle reparo mediante sutiles insinuaciones, que primero validan la pulsión del amor y su pasión irreprimible para luego, encauzar, ajustar, redireccionar, hacia la línea de una adecuación justificada en una norma universal y que, finalmente, se valida en la noción de una Ley. Esta Ley se justifica como esencialista, es decir, ligada a “la especie”, al ambiente natural y, por ello, Ley “divina” en cuanto la relación entre hombre y naturaleza resulta ser la más adecuada para quienes estén destinados (o condenados) a vivir en un mundo creado de antemano por la divinidad y en donde el ser solo habite bajo sus normativas y derechos. Este mundo creado por lo divino coincide con un imaginario “adánico”, en donde todo ya está construido y en donde no hay lugar para la transgresión en las leyes inefables que lo edifican (Blanchot, *La escritura* 74). Esta escena de consejería, podemos encontrarla como resabio de las narrativas decimonónicas de confesionario presentes, por ejemplo, en *La Regenta* (1884-1885) de Leopoldo Alas (Clarín), y que en el siglo XX se arraigaron en algunas manifestaciones de las ciencias de lo mental o en las continuas validaciones del individuo frente a la máquina burocrática estatal, como puede apreciarse extendidamente en la obra de Kafka. Sin embargo, la consejería justificada en nada menos que una “ley de oro del ser”, como Ley que se afirma, invita a su irremediable transgresión. Así lo afirma Baudrillard (2008) para quien: “La ley, sea la del significante, la de la castración o la de la prohibición social, al pretenderse el signo discursivo de una instancia legal, de una verdad oculta, siempre instaura la prohibición, la represión, y en consecuencia la división entre un discurso manifiesto y un discurso latente” (126).

La cuestión sobre transgredir o a acatar “la ley de oro del ser” se transforma en la expectativa de mayor pulsión de este relato, cuya atracción se ejerce en la relación con la represión o liberación del texto que conforma la Ley. El texto de la Ley a transgredir es la “confesión” de Camilo, que se juega en una instancia que

podríamos categorizar como exterior, la que se manifiesta en el momento en que su amigo consejero devela desde un afuera, que Camilo se encuentra en dilema por su pasión reprimida:

–Las palabras del amigo caían sobre Camilo y parecían querer inundarle. Este le escuchaba alzado, con los ojos muy abiertos. Había una sorpresa muy grande en todos sus ademanes.

–No entiendo lo que dices –balbuceó– no entiendo. Deseaba huir, alejarse para siempre de todo aquello. Pero no podía; tiritaba.

El amigo lo miró hondamente. Sabes que estás mintiendo, –quiso decirle. Decidió, en cambio, simular. Aún existía la remota posibilidad de que él fuera el equivocado y las actitudes de Camilo naturales.

–Perdona –dijo. Soy muy imaginativo. A veces hablo demasiado (Godoy Astica 1).

Esta fuerza externa, que entra en pugna con los sentimientos íntimos y pasionales que afectan a Camilo, carga con los valores dados por la sociedad moderna heredera de una tradición religiosa, y que comúnmente identificamos con la moral burguesa. Para De Rougemont (1947), estos valores externos se complementan con los devenidos de la cultura mediante las lecturas literarias o las representaciones artísticas y que se conocen con el nombre de moral pasional o novelesca. Bajo esta última, entendemos que “la pasión, es la suprema prueba que todo hombre debe conocer un día, y que la vida no puede ser plenamente vivida sino por los que ‘han pasado por ella’” (279). De algún modo, en los relatos de estas morales en continuo juego de intercambios, Camilo se encuentra en el inicio de un camino, punto que coincide con la partida del héroe en la novela de aprendizaje. Su amigo, quien encarna el rol del consejero, al igual que Camilo, opta por inhibir su “diagnóstico” final. En ambos triunfa la represión mediante el silencio que guarda un grito sin voz.

En relación con las mitologías del amor, este cuento puede relacionarse intertextualmente con los mitos presentados por los oradores de *El banquete* de Platón, en donde se presentan variadas formas amorosas a partir de las descripciones que surgen del dios Eros, que ama por vez primera al hombre al reconocerlo como su otro legítimo. Así, por ejemplo, encontramos que la pasión de Camilo por Dalzare comparte la perspectiva de la pasión que se manifiesta en la exposición de Aristófanes, en donde se entrega la visión de un amor romántico, caracterizado por la nostalgia del ser amado. De alguna manera, este punto de vista logra insinuar

sutilmente la pasión erótica al anhelar la unión de los amantes y la fusión corporal y de las almas:

Calle adelante, la gente se le acercaba y pasaba de largo. Desde hacía algunos días la gente le gustaba menos que nunca y una angustia indescifrable se apoderaba de sus noches.

–Iré a la plaza: tal vez en ella esté Dalzare, –se dijo, y hacia allá dirigió sus pasos.

Pero en la plaza solo estaban agazapados muchos fantasmas y algunos seres moribundos.

¿Dónde estaría Dalzare? Hacía muchos días que Camilo no le veía y, también, muchas noches que no dormía bien (Godoy Astica 1).

Camilo, envuelto en una pasión que no puede liberar, se presenta como un enfermo por carencia, cuya sintomatología se manifiesta a través de los trastornos del sueño. A partir de una reflexión acerca de los límites de la enfermedad y su relación con la virtud, el médico Erixímaco de *El banquete*, dirá que es el amor el que es capaz de entregar salud.¹⁴ El amor es como un médico que cura la enfermedad y que luego lleva a la mayor de las felicidades para la humanidad. Aristófanes referirá luego al mito primordial de Eros, en donde se narra que existían, al menos, tres géneros; hombre, mujer y el ya “olvidado” andrógino. Dice Platón (1871) de este último: “Este animal formaba una especie particular, y se llamaba andrógino, porque reunía el sexo masculino y el femenino; pero ya no existe y su nombre está en descrédito” (390). Desde el punto de vista de la ambigüedad extraviada del andrógino, el cuento de Godoy Astica nos muestra esta perspectiva muy viva en breves descripciones. Algunas corporales, como la que refiere a Dalzare, quien es dibujado como “un niño de trece años en el cual los rasgos de virilidad no se habían hecho presentes aún. Era muy dulce y su cara podía compararse con la de una niña un poco mayor” (Godoy Astica 1). Otras, más psíquicas, como cuando el amigo consejero de Camilo ve gestos que él lee como ambiguos, respecto de los que deberían ser genuinos a su naturaleza que, recordemos, deben ajustar a “la ley de oro del ser”: “Aún existía la

14 El amor, de hecho, debe estar entre las habilidades virtuosas del médico, “[...] porque, para decirlo en pocas palabras, la medicina es la ciencia del amor corporal con relación a la repleción y evacuación; el médico, que sabe discernir mejor en este punto el amor arreglado del vicioso, debe ser tenido por más hábil; y el que dispone de tal manera de las inclinaciones del cuerpo, que puede mudarlas según sea necesario, introducir el amor donde no existe y hace falta, y quitarlo del punto donde es perjudicial, un médico de esta clase es un excelente práctico; porque es preciso que sepa crear la amistad entre los elementos más enemigos, e inspirarles un amor recíproco (Platón 316).

remota posibilidad de que él (el amigo consejero)¹⁵ fuera el equivocado y las actitudes de Camilo naturales” (Godoy Astica 1). Aristófanes, recuerda que es de la parte masculina del andrógino desde donde provendría la homosexualidad masculina y la ensalza hasta elevarla al máximo nivel de la virtud.¹⁶

15 El paréntesis es nuestro.

16 En relación con la problemática acerca de si la homosexualidad masculina se encuentra ya presente en la Antigüedad o, bien, es de origen moderno, existe un amplio debate que justifican uno u otro punto de vista. Desde el punto de vista de la historiografía es conocido el diálogo entre las perspectivas de John Boswell y David Halperin aparecido en la antología *Hidden from History* (1989). Una versión comentada y crítica de este diálogo de autores puede encontrarse en Solana (396-427).

Conclusiones

El cuento “La mala ventura de Nanito Velázquez” (1959) (o “La mala ventura de Nanito Valderas”) de Edesio Alvarado y el cuento “Algo extraño” de Ariel Godoy Astica, publicado el 20 de diciembre de 1959, como muestra del Concurso nacional de Cuento de diario *El Sur*, pueden ser considerados en el inicio del cuento homosexual de la literatura chilena.

El escritor Ariel Godoy Astica es una figura lateral de las letras chilenas, que publicó dos libros, ambos de cuentos, aunque durante el año 1972, en una entrevista para la revista *En Viaje* realizada por Gudy Herrera, señaló haber escrito alrededor de cuatro mil relatos que, a esa fecha, permanecían inéditos (32).

En cuanto a su contenido, el cuento “Algo extraño” se aleja de las temáticas homosexuales que ya estaban presentes en otras manifestaciones de la literatura chilena, como era lo tragicómico o lo escabroso de un entorno social degradado y degradante, para construir una historia de amor adolescente-juvenil, en donde se manifiestan las contradicciones de la pasión que se mantiene platónica y en secreto. Por otro lado, se acerca a otros tópicos recurrentes como lo son la sublimación a través de una ensoñación amorosa, aunque sin proyectarse hacia una fantasía. Sin embargo, este cuento también deja entrever el peso de un clima sociocultural que reprime la singularidad de lo homosexual por su diferencia específica. De este modo, el contexto social y psíquico mostrado en este relato refiere a la represión del mundo homosexual, que hemos reconocido como creación de la modernidad y su impronta racionalista. Sin embargo, esta conclusión, que se pretende como crítica de la razón, no puede ser llevada a cabo más que dentro de sus límites, derechos y reglas, tal como lo afirma Derrida (1989):

La magnitud insuperable, irremplazable, imperial del orden de la razón, lo que hace que esta no sea un orden o una estructura de hecho, una estructura histórica determinada, una estructura entre otras posibles, es que contra ella, solo se puede apelar a ella, que solo se puede protestar contra ella en ella, que solo nos deja, en su propio terreno, el recurso a la estratagema y a la estrategia (54).

Obras citadas

- Alexandre, Marcela et al. *Pretextos de cuentos penquistas d(E)l Sur*. Concepción: Editorial Escaparate, 2018.
- Alexandre, Marcela et al. *)(Anónimos. Márgenes de la escritura*. Concepción: Editorial Escaparate, 2020.
- Alexandre, Marcela et al. *Concepción de Cuento. La cohorte penquista de los sesenta*. Concepción: Editorial Escaparate, 2021.
- Alvarado, Edesio. *Los mejores cuentos de Edesio Alvarado*. Santiago: Zig-Zag: 1968.
- Barthes, Roland. *Fragments de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Blanco, F. (2009). “Sexualidades en transición. Homografías post Pinochet”. *Inti: Revista de literatura hispánica*, V.1, (69): 153-170.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Blanchot, Maurice. *De Kafka a Kafka*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- . *La escritura del desastre*. Madrid: Trotta, 2015.
- Bradú, Fabianne. *El volcán y el sosiego. Una biografía de Gonzalo Rojas*. Chile: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Fuentes, Carlos. “Carlos Fuentes: Después del boom.” *Inti: Revista de literatura hispánica*, V.1, 36, (1992): 118.
- Foster, David William. “El estudio de los temas gay en América Latina desde 1980”. *Revista Iberoamericana*, V. LXXIV, 225 (octubre – diciembre 2008): 923-941.
- Godoy Astica, Ariel. “Algo extraño”. *El Sur*, n° 25969, 20 de diciembre de 1959, (sección Magazine): 1.
- . *Extra Correo Andino* agosto-septiembre 1976: 90.
- . *Tortugas y amapolas*. Santiago: Talleres gráficos de ferrocarriles del Estado.
- Godoy, Juan. *Narrativa completa*. Santiago: LOM, 2018.

- Herrera, Gudy. "Ariel Godoy: *Tortugas y amapolas*". *En viaje* 1972 (N°463): 32.
- Kosofsky, Eve Sedgwick. *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la tempestad. 1998.
- Lyon, Thomas. *Juan Godoy*. New York: Twayne Publisher Lyon, T, 1972.
- Martínez, Pablo y Alexandre, Marcela. "De sociología y literatura La revuelta cultural penquista: cuentos y vida cotidiana". *Logos* (La Serena), 28.2 (2018): 459-470. <<https://dx.doi.org/10.15443/rl2833>>
- Muñoz, Luis y Oelker, Dieter. *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos*. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción, 1993.
- Platón. *Obras completas*. (Edición de Patricio de Azcárate). Tomo V. Madrid: Medina y Navarro Editores, 1871.
- Simon, Francisco. "Seducciones homoeróticas de medio siglo: estrategias de representación del deseo en la poesía de Jorge Cáceres y Jorge Onfray". *Revista Nomadías*, 23 (2017): 9-29.
- Solana, Mariela. "El debate sobre los orígenes de la homosexualidad masculina. Una revisión de la distinción entre esencialismo y construccionismo en historia de la sexualidad". *Tópicos, Revista de Filosofía* 54 (2018): 396-427.
- Subercaseaux, Benjamín. *El hombre inconcluso*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1962.
- Sutherland, Juan Pablo. *A corazón abierto: geografía literaria de la homosexualidad en Chile*. Chile: Editorial Sudamericana, 2001.
- . Nación Marica. *Prácticas culturales y crítica activista*. Santiago de Chile: Ripio Ediciones, 2009.
- Valenzuela Cáceres, Marcelo. "La sodomía en Chile (1875-1928). Una perspectiva desde la criminalidad y la ciencia". Tesis doctoral Universidad Autónoma de Barcelona, 2019.
- Vidal, Virginia. "Itinerario de humo". Diario *El Siglo* [Santiago, Chile] 12 nov.1972: 12. *El Sur* [Concepción, Chile] Década del 50 y 60 del siglo XX. Disponible en <<https://www.elfantasma.cl/fotos.html>>

Fuga y errancia en *Mal de época* de María Sonia Cristoff¹

*

Fugue and Wandering in María Sonia Cristoff's *Mal de época*

María Paz Oliver
Universidad Adolfo Ibáñez
maria.oliver@uai.cl

Resumen

El artículo analiza las dimensiones que adopta la errancia en relación con la experiencia de fuga en la novela *Mal de época*, de la escritora argentina María Sonia Cristoff, como una forma de cuestionar las políticas cotidianas relativas a la movilidad moderna y posmoderna. A lo largo de una investigación sobre Albert Dadas –aquejado de una fuga disociativa– y la historia de un personaje involucrado en un atentado, la errancia determina las fugas de los personajes, por un lado, como un quiebre con las condiciones de control y poder propias de sus contextos; y, por otro, como una atmósfera de desubicación y disolución de las identidades que, desde la espera y el aburrimiento, encarna el estado de ánimo de una crisis y de una experiencia desterritorializadora.

Palabras clave: Fuga, errancia, movilidad, Albert Dadas, María Sonia Cristoff.

Abstract

The article analyzes the representation of wandering in relation to the experience of fugue in the novel *Mal de época*, by the Argentine writer María Sonia Cristoff, as a way of questioning the politics of everyday modern and postmodern mobility. Throughout an investigation on Albert Dadas –diagnosed with dissociative fugue– and the story of a character involved in an attack, wandering defines the fugues of the characters, on the one hand, as a break with the conditions of control and power of their own contexts; and, on the other, as an atmosphere of dislocation and dissolution of identities that, through waiting and boredom, embody the mood of a crisis and a deterritorializing experience.

Keywords: Fugue, Wandering, Mobility, Albert Dadas, María Sonia Cristoff.

Recibido: 04/08/2022

Aceptado: 24/01/2023

¹ Este artículo se realizó en el marco de los proyectos Fondecyt Regular N° 1230226 y N° 1220637, y del proyecto Puente (UAI, 2022), desarrollado en el Centro de Estudios Americanos de la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez.

En un guiño a la idea de *mal du siècle*, aquella afección situada entre la melancolía y el hastío que dominó el espíritu romántico del siglo XIX, el título de la novela de la escritora argentina María Sonia Cristoff (Trelew, 1965), *Mal de época* (2017), ofrece un marco y punto de conexión para leer el afán por el movimiento, la errancia y la fuga a lo largo de dos historias paralelas, lejanas tanto temporal como geográficamente, pero que están comunicadas por un estado anímico propio de una época de cambios. Si bien aquel sentimiento incurable de desasosiego, comentado por Charles Agustín Sainte-Beuve a partir de la obra de Chateaubriand, es expresión de una crisis que generacionalmente determinó una mirada desorientada y angustiada frente a la modernidad (Hoog), la permeabilidad semántica de aquel mal o enfermedad moral –retratado en buena parte de la literatura romántica francesa y moldeado por la contingencia de una era–, se proyecta y toma nuevas formas en la novela de Cristoff. A lo largo del relato intercalado, por un lado, sobre las indagaciones relativas a un francés que a fines del siglo XIX sufrió de automatismo ambulatorio y, por otro, la historia situada en la Argentina actual sobre un hombre aparentemente involucrado en un atentado terrorista, la representación de la movilidad, en particular aquella que esquivo un destino o sentido en la trayectoria de los personajes y en la narración, ofrece la contracara crítica tanto para las prácticas que definen lo moderno como para los imaginarios globales de la posmodernidad.²

Mal de época comienza con un breve y enigmático epílogo que anuncia una búsqueda sin resultado. La narradora, una anónima mujer, confiesa haber interrumpido la escritura de un libro –del que solo quedan sus apuntes sobre la historia de

2 En la obra de María Sonia Cristoff la movilidad es un eje central para construir las historias y explorar un punto de vista crítico sobre contextos que suelen actuar de manera opresiva sobre los personajes: en *Falsa calma* (2005), la experiencia del viaje de propia la autora por pueblos de la Patagonia guía la crónica sobre personajes excluidos y aislados en un paisaje hostil; en *Desubicados* (2006), el sentido de la marginalidad es trabajado a través de los paseos cotidianos de una mujer con insomnio por el zoológico de Buenos Aires, una actividad que conecta su sensación de estar fuera de lugar con el anacronismo de ese espacio de violencia; en *Bajo influencia* (2010), la imitación de las performances del artista belga Francis Alÿs sobre el acto de caminar, por parte de un joven artista argentino, son un modo de cuestionar el sistema del arte y el estereotipo del artista contemporáneo; en *Inclíyanme afuera* (2014), la decisión de Mara de pasar un año entero en silencio y retirarse a trabajar en un museo de Luján es un ejercicio de resistencia donde la experiencia de la movilidad reducida cuestiona una visión práctica y mercantil de la vida y, en general, de las políticas neoliberales; y, en *Derroche* (2022), la última novela publicada a la fecha, a partir de la mezcla entre el relato de viajes, la autobiografía y la escritura epistolar, la búsqueda del mapa de un tesoro escondido en la Pampa por parte de la protagonista –luego de leer las cartas que le dejó su tía fallecida– es el punto de partida para el desarrollo de una ficción que se rebela frente al sentido del trabajo y el progreso.

Albert Dadas— para transcribir el testimonio de FG, un argentino de Catamarca supuestamente reclutado por una organización terrorista en Siria. El sentido de esa historia, según señala, está encapsulado en el canto de un guaicurú que lo habría acompañado, pero que es imposible descifrar. Desde el inicio, entonces, hay un mensaje en clave que impulsa tanto las fabulaciones de la narradora como las motivaciones terroristas de FG. Al modo de un pensamiento persistente y obsesivo que domina la conciencia e interfiere en el comportamiento, el concepto de idea fija determina el trayecto errante de los personajes. La novela se estructura fragmentariamente sobre dos relatos entrelazados: “Del Libro inconcluso”, el diario de la investigación que realiza la narradora en Bourdeaux sobre el caso de Albert Dadas (1860-1907), aquejado de una fuga disociativa que lo impulsó a realizar múltiples viajes sin un destino fijo y por la que fue internado en varias ocasiones en el Hospital Saint-André; y las aventuras de FG, quien regresa a Buenos Aires a la espera de las órdenes para realizar o evitar un atentado. Unidas por una radical apertura a extraviarse y por personajes que tienden a hacer de la movilidad una forma de escape para transformar su identidad, ambas historias trabajan un sentido de la errancia que va desde lo textual —según al nivel de la narración se esquiva un concepto de fin y, en cambio, se opta por un desarrollo digresivo de las historias—, hasta las diversas capas que adopta la falta de dirección en el texto. Así, se analizará, por un lado, el vínculo entre errancia y fuga en cuanto posibilidad desestabilizadora de las circunstancias apremiantes de la cultura moderna/posmoderna, es decir, como resistencia y deformación de ese devenir construido en torno a una sociedad definida por la velocidad, el control, el trabajo y el consumo. Y, por otro, se indagará el modo en la errancia se vincula con la atmósfera de desubicación, espera y aburrimiento que rodea a FG y Albert Dadas —y, por extensión, a la narradora mientras investiga—, un efecto vivencial de cada contexto que se expresa en la fuga como crisis y posibilidad exploratoria que descentra a los sujetos. La errancia, en este sentido, no solamente determina el transcurso de ambas historias —su constante apertura y simulada desconexión— y la situación de la propia narradora en el extranjero, sino que también define a los personajes como sujetos inestables y marginales. Por sobre su aspecto clínico, la novela permite explorar las resonancias sociales de la fuga como una opción de los personajes para subvertir los efectos hegemónicos del contexto en que se encuentran. Como neurosis y síndrome de una época, la fuga en la novela es expresión de un deseo de quiebre con la realidad y un estado de ánimo que cuestiona las políticas de la velocidad en el espacio urbano —su automatismo y eficiencia— en la serie de desplazamientos sin rumbo que emprenden los personajes.

Flâneur versus fugueur

El *flâneur* es una figura clave para interpretar la modernidad, sus ritmos cotidianos y formas de desplazamiento en la ciudad. A la luz de la pintura de Constantin Guys o del cuento “El hombre de la multitud” (1840), de Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire hizo del *flâneur* un testigo a pie de las transformaciones de París bajo el Segundo Imperio. En un intento por descifrar y comprender las nuevas formas que adoptó la vida urbana, su mirada entre distante y fantasmal se mezcla y pierde entre la multitud, mientras observa con curiosidad las lógicas de consumo de la gran ciudad. Esta libertad y autonomía de las caminatas del *flâneur* –aspectos ligados al ejercicio tradicional de dominio y poder de lo masculino en el espacio público (Wolff, Kern)– sigue un ritmo lento y ocioso que se opone a la dinámica acelerada de la ciudad moderna y sus nuevas formas de transporte. París pierde, así, todo misterio gracias a las reformas de Haussmann, en un proceso de progresiva racionalización y mercantilización de la ciudad (Benjamin, Kohan). Situado ambiguamente entre la nostalgia de lo premoderno y la atracción hacia un espacio rediseñado por el capitalismo, el *flâneur* reivindica la práctica del callejeo como una forma de crear un paisaje y resignificar el espacio público.

El impulso por hacer del espacio urbano un hogar, una proyección del sujeto que, en la medida en que se pierde y vuelve invisible en la multitud, huye de sí mismo y encuentra otra identidad, entrega una de las claves para interpretar los significados que adquiere la práctica de la errancia –en particular bajo la forma de fuga– hacia fines del siglo XIX. El caso de Albert Dadas, en esta línea, surge como una radicalización o cara oculta del *flâneur* en tanto símbolo de lo moderno. En *Mal de época* la biografía de Dadas es referida a través de los escritos de una argentina que recorre las calles de Bourdeaux buscando las pistas de este paciente del doctor Philippe Tissié, discípulo del doctor Albert Pitres, director por entonces del área de Psiquiatría del Hospital Saint-André. Las fuentes para la investigación son básicamente dos: la tesis de Tissié, *Les aliénés voyageurs* (1887) que, según lee la narradora, califica las fugas como “desorden mental diagnosticable” (28) y el ensayo *Mad Travelers* (1998), de Ian Hacking, que aborda desde la historia de la psiquiatría las fugas e internaciones de Dadas. En un juego con la no ficción, la novela reconstruye la historia real de Dadas y, al mismo tiempo, esta ilumina los vagabundeos de FG a partir de la manía por estar en continuo movimiento.

Como primer *fugueur*, Dadas inaugura una especie de epidemia de fin de siglo que se expandió aproximadamente entre 1887 y 1908 desde Bourdeaux a París, y luego, en menor medida, a Italia y Alemania. ¿Por qué se dio sobre todo en Fran-

cia? Ian Hacking coincide con Albert Pitres en que esta enfermedad, discutida en su tiempo como una forma de histeria o de epilepsia –tratable con hipnosis y bromuros, respectivamente–, y que sufrían hombres de clase trabajadora, está anclada a un espacio y tiempo en particular, caracterizado por un estricto sistema de control, donde la obligatoriedad del servicio militar y el uso de pasaportes para cruzar las fronteras se imponen junto con el avance del turismo de masas. En esa cultura de disciplina rigurosa, las fugas de un personaje como Dadas son leídas como una acción no solo de rebeldía frente a ese régimen –también marcado por haber perdido la guerra franco-prusiana–, sino también como sinónimo de una degeneración hereditaria –al igual que los alcohólicos y los vagabundos– que debía ser reprendida con encierros y tratamientos psiquiátricos (Hacking 64-65).

Cristoff convierte al personaje histórico de Dadas, y en particular su aficción histérica por viajar de un lugar a otro, en un artefacto de ficción³ que, al llevar al extremo el anhelo de moverse, transmite una perspectiva irónica sobre el acto de caminar sin rumbo, encarnado tradicionalmente en la figura del *flâneur*. Los comentarios al libro de Hacking, más que apegarse a una lectura clínica sobre la fuga, tienden a instalar la reflexión sobre las ansias de caminar y viajar como una reacción natural –incluso exagerada, pero que no llega a caer en la caricatura–⁴ a un entorno cultural que, precisamente, promueve la movilidad. Sin ir más lejos, según la narradora, la motivación inicial de sus apuntes era explorar la caminata, en un giro que, además de la forma fragmentaria de todo el texto, también deja las huellas de la errancia de la propia escritura en su falta de estructura y propósito: “Intento contar cuántas veces leí y consulté ese libro de Hacking desde que MSB me lo regaló porque yo estaba escribiendo un libro que en gran parte es sobre el caminar” (118-119). El vínculo de esta enfermedad mental con el contexto en el que proliferó, o con el llamado “nicho ecológico”, según señala Ian Hacking en la intro-

3 La historia sobre la enfermedad de Albert Dadas es referida en los estudios de Petteri Pietikäinen y Sharon Begley. Desde el punto de vista literario, su caso también aparece en la obra de Dave Seminars, *Mad Travelers. A Tale of Wanderlust, Greed and the Quest to Reach the Ends of the Earth* (2021); Frank Bures, *The Geography of Madness* (2016); y Maud Casey, *The Man Who Walked Away* (2014). Esta última obra es citada por la narradora de *Mal de época* para aludir al modo en que llevó a la ficción su versión sobre Dadas: “Prefiero, en todo caso, la operación contraria: contar como real lo que surgió de la más rotunda invención. O prefiero vérmelas con el documento a secas: hurgar en papeles, en cartas, en artículos, en expedientes, en manuales insignes, en textos olvidables que costó conseguir, y entonces hacerlos ingresar a la ficción como piezas extrañas, como incrustaciones que nunca pierden su extranjería, su dejo de lenguaje fuera-del-arte” (74).

4 Pienso en Cecilio Rave, personaje de la novela *Bajo influencia* (2010), de María Sonia Cristoff, donde la imitación de un modelo –en ese caso, la figura y obra de Francis Alÿs– sí opera bajo la forma de la parodia (Oliver).

ducción de su ensayo, supone la existencia de una polaridad cultural: “The illness should be situated between two elements of contemporary culture, one romantic or virtuous, the other vicious and tending to crime. What counts as crime or as virtue is itself a characteristic of the larger society, and the virtues are not fixed for all time” (2). Así, la movilidad como paradigma típicamente moderno describió los extremos desde donde se situó este tipo de fuga: por una parte, la sublimación del viaje como experiencia espiritual y de conocimiento de lo exótico –Rimbaud, Mallarmé–, unida además a la paulatina consolidación de la industria del turismo que democratizó esa actividad –Thomas Cook llegaría a ser una de las empresas más prestigiosas en ese campo–; y, por otra, la criminalización de la vagancia, vista en aquel tiempo como una patología que amenazaba un orden político y social.⁵ La narradora de *Mal de época* hilvana la historia de Dadas a partir de una idea de marginalidad que no solo se explica por su clase social, sino más que nada por la voluntad –consciente o no– de hacer de la patología de caminar sin detención un refugio frente a un ambiente que incentiva el control y únicamente ciertas formas de movilidad, siempre definidas en relación con la producción y el consumo:

La impresión de que el suyo no era un rechazo a la actividad de trabajar, sino a sus implicancias sedentarias, a su vahído asfixiante. La impresión de que, si hubiese pertenecido a otra clase, sus desplazamientos se hubiesen visto como viajes de placer o de funcionalidad colonial, más o menos instructivos, más o menos exóticos. Pero a Dadas, un obrero que no sabía escribir, que apenas leía, y que en el horizonte de su vida solo tenía la repetición del destino familiar, los viajes lo dejaban en el catre de una cárcel. Porque desde hacía décadas ya que los poderes fustigaban todo tipo de movilidad: terminen

5 Jacques Donzelot refiere a este sustrato degenerativo y social que se le atribuyó al vagabundeo en Francia a fines del XIX: “Este esfuerzo teórico se lleva a cabo básicamente sobre el personaje social del vagabundo, que reúne de maravilla las dos preocupaciones, racial y disciplinaria, de la psiquiatría. El vagabundo, ese ‘degenerado impulsivo’, esa encarnación del atavismo y de la indisciplina reunidos, resulta lo bastante interesante para que la psiquiatría lo considere, al igual que la justicia, una categoría particular. Durante un decenio (1890-1900), el vagabundo será considerado el universal de la patología mental, el prisma a través del cual se podrán distribuir todas las categorías de locos y anormales” (124). En su libro *The Other Paris* (2015), Luc Sante describe los barrios por donde solían transitar los vagabundos, además de otros personajes marginales –delincuentes, prostitutas–, y cómo estos se transformaron con las reformas de Haussmann (28-32). De acuerdo al Código Napoleónico aplicado en Francia, la vagancia era un crimen relativo a quienes no tenían residencia ni medios de subsistencia dados por una ocupación o profesión, castigable con el encierro en prisión, para quienes tenían antecedentes criminales y, en asilos mentales, para los que no. Se calcula que en la década del ochenta alrededor de 400.000 vagabundos circulaban por Francia, con un creciente número de condenas: en 1830, por ejemplo, ascendió a 7.000 y, en 1890, a 20.000 (Ashley 112-113).

con esas changas, terminen con eso de las uniones libres. Tanto por razones económicas como de control político, el capitalismo necesitaba terminar con esas informalidades (151).

La fuga como resistencia

En la novela, la investigación escudriña especialmente el trastorno de Dadas como ejemplo de resistencia: la fuga sería un efecto de ese contexto –turismo de masas, consumo y, en general, un sentido acelerado de la vida cotidiana que, como sostiene Georg Simmel, produce una “intensificación de la vida nerviosa” (“Las grandes ciudades y la vida del espíritu”), típica de las grandes ciudades–; pero, a la vez, un modo de subvertirlo o salirse de él mediante una exageración de las prácticas que definen lo moderno. Si consideramos el concepto de aceleración social propuesto por Hartmut Rosa, uno de los aspectos que define al sujeto moderno es el estar dominado y reprimido por un “régimen temporal en gran parte invisible” (9) que conduce a formas de alienación social. Esta idea de velocidad como propia de una modernidad que se proyecta hasta el día de hoy, supone una aceleración en los procesos de cambio social, tanto en la percepción de esas dinámicas como en la velocidad del cambio, que da la sensación de contraer el presente. De ahí que el paradigma moderno imponga un aumento del ritmo de vida basado en una escasez de tiempo que llama a hacer muchas cosas a la vez, pese a un proceso de aceleración tecnológica que inicialmente buscó aumentar el tiempo libre.⁶ Dadas, en esta línea, hace de sus fugas un movimiento descentrado e impulsivo que responde al ideal de aceleración, pero su obsesión por acumular experiencias y ganar tiempo es realizada desde el extremo opuesto al turismo, es decir, a través de una errancia a pie que se distancia de los nuevos sentidos que adquiere el viaje en la modernidad.

La intensificación y deformación de lo moderno que realiza Dadas en sus vagabundeos termina por transformar y resignificar el sentido del movimiento urbano y, en particular, de la actividad turística. El mismo Hacking interpreta, a partir de las anotaciones de Tissié, las errancias interminables de Dadas como una encarnación patológica del turismo (27). La errancia es una forma de salir de un movi-

⁶ Hartmut Rosa explica esta paradoja según la tecnología en sí no es causa de la aceleración social; de hecho, buena parte de los inventos tecnológicos de la era industrial fueron una respuesta a esa escasez de tiempo. Lo mismo sucede en la etapa digital: con la aparición del correo electrónico, señala como ejemplo, da la impresión de que se ganó tiempo libre, pero como la cantidad de mensajes que enviamos y recibimos se duplicó, ahora se necesita mucho más tiempo para esta clase de comunicación (36-37).

miento urbano determinado por la finalidad práctica, o por el deseo cosmopolita de la actividad turística: pese a la cantidad de países recorridos, que pareciera borrar las fronteras nacionales —así como el turismo—, el movimiento sin rumbo no busca conquistar esos paisajes según una idea de diferencia, sino más bien crear un territorio íntimo a la vez alejado del yo, callar la consciencia en ese transcurso sin fin y anular una identidad determinada por las condiciones de la urbe moderna. En las notas de la narradora sobre las fugas de Dadas, de este modo, hay un rechazo a la obligatoriedad de una identidad, a desempeñar un rol y pertenecer a una clase —esposo, trabajador de una compañía de gas, cocinero del ejército de infantería— que lo limitaba a acceder abiertamente a las formas florecientes de movilidad de la época: “Las fugas de Dadas menos ligadas al desorden mental que al gesto contestatario, así me gusta pensarlo” (128).

París, Marsella, Argelia, Bélgica, Holanda, Austria, Alemania, Rusia, entre otros, serían los territorios que recorrió Albert Dadas, según los apuntes de Tissié recogidos por Hacking: apenas escuchaba el nombre de una ciudad emprendía el viaje hacia ella (21-22). Cristoff se detiene en el misterio de las ganas incontrolables de moverse —“Había algo de fervor toponímico en el funcionamiento de Dadas” (123), escribe la narradora—, en los estados de trance de Dadas cuando camina sin parar, que dejan a la experiencia errante en una zona oscura, solo medianamente recuperable en las sesiones de hipnosis: “Vivía esporádicamente, digamos, si tenemos en cuenta que estamos hablando de alguien que, de un momento para el otro y sin programar nada, se ponía a caminar y no podía parar. Quién sabe hasta dónde. Quién sabe hasta cuándo. Recién en sesiones de hipnosis con Tissié lo recordaría” (44). Sin embargo, esa libertad de la fuga como práctica de una errancia vivencial y sumida por momentos en estados de amnesia, implicaba siempre la internación hospitalaria o la cárcel como horizonte. De ahí que quien sufría de la también llamada “dromomanía”⁷ fuera calificado de “fugado cautivo”: “Dadas parece haber pasado la mitad de sus viajes en una cárcel, según calcula Hacking, y algo parecido a la mitad de su vida hogareña en un hospital. Formas del control, sí, pero también formas de sustraerse. Estrategias del débil. Cuerpos que hablan cuando no

7 Ian Hacking hace referencia a la serie de términos con que se calificó la enfermedad: “Fugue became a medical disorder in its own right, with early labels like *Wandertrieb* and suitable Latinate or Greek-sounding ones such as *automatisme ambulatoire*, *determinismo ambulatorio*, *dromomania*, and *poriomanie*. Fugues, that is to say strange and unexpected trips, often in states of obscured consciousness, have been known forever, but only in 1887, with the publication of a thesis for the degree of doctor of medicine, did mad travel become a specific, diagnosable type of insanity” (8). Pese a que la epidemia tuvo su fin a comienzos del siglo XX, desde los años 90 la enfermedad toma el nombre de “fuga disociativa”, y se incluye en la cuarta edición del *Diagnostic and Statistic Manual of Mental Disorders* (DSM-IV), editado por la American Psychiatric Association, y en el manual de la Organización Mundial de la Salud (ICD) (Vijande Martínez).

hay acceso al poder simbólico. Resistencias de analfabeto” (134). Aquel oxímoron condensa la lógica de evasión y control que determina la enfermedad: al deseo desenfrenado de escape le sigue necesariamente una reclusión y, de hecho, fueron esas situaciones de encierro las que marcaron la mayor parte de la vida de Dadas. En un sentido general, el término “fugado cautivo” contiene la lógica misma desde donde se entiende el ánimo irrefrenable de viajar como una patología: frente a las estrategias de segregación y represión de todo lo que la sociedad de ese entonces consideraba anormal, es decir, todo aquello que no se ceñía a los valores civilizadores y productivos de la sociedad –y que tradicionalmente se identificó con la idea de “clase media” (Ashley 4)–, los fugados –al igual que los vagabundos– se rebelan contra ese sistema de control.⁸ Este aspecto social de la enfermedad es lo que subraya la obra de Cristoff, pues un personaje como Dadas cuestiona desde la frontera que separa lo normal de lo anormal un orden que al mismo tiempo es la causa y el factor determinante para interpretar esta especie de liberación inconsciente como una enfermedad. La expresión, según refiere la narradora, la habría acuñado Tissié en su tesis para describir uno de los cuatro tipos de viajeros alienados o fugados –junto con los delirantes, los alucinados y los fugados impulsivos–: “En este tipo de alienados, dice, una idea, más bien una fuerza se superimprime sobre todas las otras, las nubla, las borrona, las aniquila, toma total posesión de una persona. Pero no puede evitar resquicios de duda. Momentos en que los fugados se vuelven sospechosos. De fraude, de manipulación, de contrapoder” (109). Lo curioso es que esa concepción de “fugado cautivo” también podría aplicar para describir la actitud del psiquiatra en su estudio de Dadas, quien se obsesiona cada vez más con el caso y pareciera incluso traspasar al discurso del paciente sus expectativas sobre los síntomas: “Después vuelve a la descripción clínica [...] Pero le dura poco: unas páginas después, aparece otra vez consignando las aventuras de su paciente, como cooptado, como cautivo él también” (110). En cuanto sistema disciplinario, el asilo encarna una disposición táctica del ejercicio del poder que, en palabras de Michel Foucault, imprime desde la domesticación y la disimetría un discurso de verdad sobre la enfermedad: “El hospital psiquiátrico está ahí para que la locura se vuelva real, mientras que el hospital a secas tiene la doble función de saber qué es la enfermedad y suprimirla. A partir de la decisión psiquiátrica concerniente a la

8 En el marco de la globalización, Zygmunt Bauman interpreta la figura del vagabundo como la contracara del turista, su otro yo o demonio interno que desafía el sistema, en un mundo caracterizado por el consumo y la búsqueda de experiencias: “Los turistas se desplazan o permanecen en un lugar según sus deseos. Abandonan un lugar cuando nuevas oportunidades desconocidas los llaman desde otra parte. Los vagabundos saben que no se quedarán mucho tiempo en un lugar por más que lo deseen, ya que no son bienvenidos en ninguna parte. [...] Se podría decir que los vagabundos son turistas involuntarios” (122).

realidad de la locura, la función del hospital psiquiátrico es darle existencia como realidad (299)". Ese poder psiquiátrico se enfrenta, así, a la locura de Dadas como una fuerza indomable que solo se puede controlar a través de la vigilancia de una terapia que lo aísla de todo contacto con la vida cotidiana. Ambas figuras se hacen parte de una dinámica de realización de la locura en el espacio delimitado del asilo y, de este modo, concretan sus roles como consecuencia del uso del poder y de la práctica de la vigilancia.

Una operación similar es replicada a lo largo de la investigación por la narradora, como si ella también se transformara en una fugada cautiva a medida que indaga en la historia de Dadas: mientras más conocimiento adquiere sobre él, más lejana se torna la imagen de este hombre entregado a eternas caminatas. La narradora incluso pareciera desaparecer tras el perfil de un Dadas que toma la forma de un enigma. Como espejo de una obsesión, la pregunta por las causas de una impulsividad que domina por completo la identidad consume todos los esfuerzos de la narradora. De hecho, mientras visita una muestra inspirada en Dadas en el Museo de Arte Contemporáneo de Bourdeaux, realizada por el artista sueco Johan Furåker,⁹ se detiene a observar el dibujo de los Alpes suizos, un paisaje que Dadas habría visto en uno de sus viajes. En el abismo del color blanco, según la narradora, es donde el artista trata de “recuperar, es decir de inventar, los blancos de la memoria del caminante fugitivo” (63). Un blanco que simboliza lo desconocido, el acto de desvanecerse, la ausencia total de referencia en los vagabundeos de Dadas y la fijación en el misterio de las fugas, solo recreables a través de una ficción también esquiva y sobre todo intuitiva. Al igual que en el cuadro de Kasimir Malevich, “Blanco sobre blanco” (1918), la contemplación de ese infinito –móvil e inefable– hipnotiza al espectador, las fugas de Dadas absorben y difuminan la identidad de la narradora. La experiencia de esa movilidad arrebatada y errática la atrapa y se transforma en una manía que ella misma asume. El mapa de Bourdeaux se convierte en la proyección mental de su obsesión por Dadas, en una incógnita donde sus caminatas diarias se sumergen en esa falta de sentido, en la sensación de pérdida y ensoñación que dibuja un nuevo mapa de la ciudad:

Qué busco con este despliegue, me pregunto. ¿El gesto anacrónico indispensable para seguir adelante? ¿La puesta en escena de otro fetiche, un mapa desbordado? Más bien nada en particular. Reconocer los lugares que ya vi. La esquina de mi hotel, esta otra en la que estoy ahora, la calle por la que camino

⁹ La exhibición, titulada “The First Runaway”, efectivamente se realizó en ese museo entre el 10 de febrero y el 24 de abril de 2011, en <<https://www.capc-bordeaux.fr/en/program/johan-furaker>> (consultado el 1 de marzo de 2023).

a diario. Espacios verdes, agujeros negros [...] Las calles del puerto por las que deben haber caminado azorados mis antepasados, línea materna, antes de emigrar a Sudamérica para siempre. Las calles por las que caminó Mario Levrero cuando pasó acá unos meses, los necesarios para asistir al derrumbe de su idilio con una local [...] Las calles por las que caminaba Albert Dadas cuando tampoco soportaba más estar acá. El encierro de Bordeaux del cual habla Hacking, y antes de él tantos otros. Esa cosa constreñida de la burguesía encerrada sobre sus propios acopios (42-43).

Las deambulaciones de esta *flâneuse* perfilan un mapa personal y afectivo de la ciudad extranjera, es decir, una dimensión psicogeográfica (Debord, Careri) determinada por las sensaciones de desasosiego e incomodidad de sus callejeos. El estado de ánimo de las caminatas –hipnótico y algo autómatas– crea un paisaje subjetivo para perderse donde, en vez de una imagen turística de la ciudad, prima la desorientación y los ritmos de una cotidianidad evasiva. Las calles de Bourdeaux, al igual que para Dadas, son un terreno asfixiante, una instancia propicia para la fuga que tiñe los nuevos contornos del mapa mental. En aquella geografía trizada por la fuga, la errancia dibuja los recorridos de un paisaje de la disolución, como también sucede en el diario de Mario Levrero, *Burdeos, 1972* –publicado póstumamente en 2013 junto a *Diario de un canalla*–: en esos dos meses de un viaje breve y repentino a la ciudad francesa, la derrota amorosa está cruzada por las vivencias de una migración que más bien conecta con la nostalgia del pasado en Montevideo.¹⁰ La extrañeza y la visión de un paisaje que refiere a un sentido siniestro de la cotidianidad en el extranjero, amenazante en su falta de propósito y conexión con el presente de la realidad local, confluyen en el alcance nostálgico de la errancia que permea ambos textos: “Empiezo a sospechar, como Levrero, que algo no funciona bien en esta ciudad, y empiezo, como él, a extrañar el acento rioplatense” (91).

También relativa a la historia mínima de una identidad en fuga, las aventuras de FG exponen los vaivenes de una identidad migrante que se sitúa en un espacio fronterizo. Pese a las mínimas referencias a su pasado en Catamarca, al paso por

10 A lo largo de los dos meses en Bourdeaux, el espacio extranjero para Levrero se revela como una vía de escape incomprensible, ajena y desorientadora y, a la vez, como instancia para rememorar el pasado: “Había aparecido la luna, era enorme, y estaba al revés. Todavía no había visto la luna francesa... Aparentaba un tamaño alrededor del doble de la luna montevideana, y algo estaba mal, fuera de lugar, y me perturbaba sin que supiera por qué. Luego comprendí que estaba al revés, quiero decir, al revés de cómo yo la veía desde el Hemisferio Sur. [...] Recién en ese momento tomé consciencia de que estaba muy lejos de mi país, de mis amigos, de mis cosas. El sentimiento que predominaba en mí no era exactamente desagradable; el extrañamiento traía aparejada una curiosa sensación de libertad” (101-102).

zonas desérticas de Siria e Irak y al regreso a Buenos Aires para cumplir con una enigmática misión, los trayectos errantes de FG despojan a esos espacios de toda pertenencia –diluyen el imaginario identitario y turístico–, y los transforman en territorios anónimos y amenazantes. Incluso, ese pasado podría ser fruto de la invención o de su propio delirio sobre la extraña misión que cree defender. No sabemos de qué huye FG ni qué persigue; de hecho, ni él mismo sabe en qué consiste el plan o quiénes serían el objetivo del atentado.¹¹ La errancia de FG es una posibilidad de concretar algo, un movimiento siempre en tránsito que destruye toda certeza. Los tiempos y espacios se superponen en esa actitud de espera: “Pero él, en tanto conexión latinoamericana, tiene que esperar sus instrucciones ahí. Eso sí se acuerda. Se lo dijo clarito el hombre que lo trajo desde el aeropuerto [...] el sargento que les prohibía ir a mear al techo [...] Cambió todas esas minucias por una misión. Aunque tampoco le queda claro en qué consiste” (26). En una situación que también se podría definir por el título de otro libro de la autora, *Falsa calma*, a FG lo domina la inquietud en esos tránsitos, una neurosis o paranoia de lo que podría pasar: “FG camina alerta de un lado al otro. De una punta a la otra, porque no hay pasadizos ni cuartos ni segundas plantas en su departamento, su sucucho, su puesto de espera. A un lado, al otro. Toca una pared y vuelve y toca otra vez y vuelve, y así, como nadador pero sin agua” (38).

La errancia se expresa en la falta de destino de los viajes y en la disolución de la identidad del que regresa, pero también en la ausencia de propósito de la supuesta misión. Hay un imaginario del fin, como destino y proyecto en la historia de FG, que constantemente se difumina y tuerce; es una incógnita, una especie de pensamiento mágico que impulsa su mirada migrante. En las errancias de FG, Cristoff proyecta el quiebre del imaginario de mundo propio del cosmopolitismo, la idea de que no hay salida ni mundo como espacio imaginario que hegemónicamente se pueda sostener desde los márgenes. La dislocación y la errancia, como un estado

11 Este aspecto ambiguo con respecto al atentado abre un horizonte de posibilidades para especular sobre su referente histórico: en la historia de FG resuenan el ataque terrorista a la Embajada de Israel, perpetrado el 17 de marzo de 1992; a la AMIA, el 18 de julio de 1994; y las explosiones en la Fábrica Militar de Río Tercero, ocurridas el 3 de noviembre de 1995. Al respecto, María Sonia Cristoff comenta en una entrevista: “Me interesan la serie de atentados porque detrás de ellos está la supuesta y tan mentada pertenencia de la Argentina al mundo. En la novela hay una referencia al hecho histórico, y me interesan los efectos de esos atentados en nuestras vidas. Porque se entiende como un problema de la comunidad judía, o de quienes murieron. Para mí tiene que ver un poco con qué pasa en la Argentina y sus pactos –con Israel, con Estados Unidos, no solo con Irán– para ‘pertenecer al mundo’. En esos atentados, claramente, hay un entramado internacional, que me interesaría desentrañar, pero claro, como los archivos son secretos no se abren, y esto me interesa mucho remarcarlo, no podemos desentrañarlo” (Budassi, “El control ‘atroz’ en una época de hiperconexiones”).

de falta de pertenencia y perpetuo movimiento en clave existencial (aquella de los refugiados, de los migrantes), es expresión de la falta de la idea de mundo, de una comunidad imaginada. En esa caída solo queda la exclusión, una subjetividad fragmentada, sin posibilidad de pertenencia. No hay horizonte como espacio de estabilidad, identidad o destino. Así, en sintonía con lo que Mariano Siskind denomina “cosmopolitismo de la pérdida” (205-210), en el relato de FG toda esa espera carente de referencialidad esboza una territorialidad dislocada que impide el habitar. Incluso el gusto por los videojuegos, en sus vagas interacciones virtuales con el usuario de nombre BetDieSoon, pese a que deja entrever un horizonte para una comunidad virtual –“Sigue escuchando la voz de Bet en los auriculares y, por fin, por un momento, tiene la impresión de haber llegado a casa” (36)–, abruptamente se disipa en la solitaria existencia de FG: “Después de su decepción con BetDieSoon, ya no hay nada que pueda encontrar ahí. Señales para su misión, pensó algún día, pero después lo descartó” (97). La historia de Dadas, en cambio, al menos supone una agencia de mundo que deriva de la hegemonía de las políticas cosmopolitas de la modernidad, la idea de progreso y consumo globalizado que se concreta en la experiencia, por ejemplo, del turismo de masas. Es allí donde el personaje de Dadas trastoca ese imaginario, o se convierte en la cara opuesta del discurso cosmopolita. En el personaje de FG la errancia borra los contornos de los espacios por los que transita, los deja carentes de toda referencialidad, ya sea desde el encierro o desde una experiencia dislocada que anula la construcción de un paisaje de pertenencia.

Si bien el acto de caminar se ha interpretado como un “acto de enunciación” y de “realización espacial del lugar” encaminado a crear un paisaje afectivo (de Certeau 110), las erráticas deambulaciones de FG por espacios de gran o menor escala –ya sea entre países o en el aislamiento de sus residencias– renuncian al deseo de dotarlos de identidad: Buenos Aires es descrita como una “ciudad monstruo que ya no soporta más” (72) y la mirada desarraigada del migrante más bien desarma todo punto de referencia, como cuando rememora el viaje desde Argentina a Siria y el posterior regreso: “Dejar un país en ruinas para irse a otro donde a esas ruinas se le superponían otras, otras mucho peores, ruinas sobre ruinas, un desierto de muertos vivientes. [...] y sin embargo ni una línea de la misión que lo trajo de vuelta hasta acá, hasta este país del que nunca tendrían que haberse ido” (71-72). En la imposibilidad de delimitar un lugar, los estados permanentes de fuga de FG –tanto en sus huidas como en la disposición mental para perderse– trazan una errancia que tiende a anular tanto la capacidad de agencia del personaje como la construcción de un imaginario subjetivo del paisaje. Sus andanzas crean una especie de no lugar que nace del puro presente del movimiento –solitario, anónimo y donde se

proyecta solo una imagen de sí mismo (Augé 84-87), en este caso, un espejo opaco situado en un “entre”. Las menciones, por ejemplo, a los pasillos y oficinas que recorre en Buenos Aires –laberínticos y donde solo se divisan números–, a la espera de la orden para el atentado que nunca llega, reproduce una estética kafkiana –que recuerda a *El proceso* (1925) y *El castillo* (1926)–, asociada a una atmósfera de opresión y al sinsentido de los lugares de la burocracia:

Sigue caminando por los pasillos, busca el hueco de la escalera. No es en ese piso donde tenía que buscar, de pronto la certeza es contundente. [...] Sigue repasando mentalmente mientras camina ahora por el sexto piso y se encamina hacia la puerta en la que tendría que haber pensado primero, la 672. La abre de un tirón, y lo que encuentra del otro lado no es ni un escritorio ni tres sillas ni pilas de papeles ni nada ni nadie, o tal vez, encuentra todo eso pero no lo ve porque un rayo de luz potente lo intercepta, lo fulmina. [...] Negro, negro, negro. Todo negro. Va abriendo las puertas más decidido que nunca, ya casi las pateo, como hacían allá en el desierto, la pierna temblorosa pero el envión potente, y lo único que encuentra es nada más que una repetición sin fin de un mismo agujero negro. Negro, negro, negro (167-170).

Las vueltas de la errancia: entre la fuga y la espera

Como deseo de ruptura con la realidad, la fuga en FG toma la forma de un trayecto hacia la desaparición, es una espera y un punto de transición que se aleja de una zona fija. Siguiendo un estilo kafkiano, las fugas de FG suponen una huida pero, al mismo tiempo, una búsqueda absurda, al igual que los viajes de Dadas. De hecho, el atentado como motivo que impulsa la serie de viajes se desvanece rápidamente en una idea vacía de significado, en un mero motor para el movimiento del personaje, pero que carece de objetivo. Al igual que Dadas, FG se deja llevar por un estímulo que solo se justifica en cuanto pone en movimiento al personaje, dejándolo en un estado de tránsito donde el imaginario o ilusión del fin se esfuma en una idea borrosa y enigmática. El nomadismo, en este sentido, permite entender el concepto de errancia como un vector para la desterritorialización que, en palabras de Edouard Glissant, insta a interpretar la experiencia migratoria desde una incertidumbre y ambigüedad que cuestionan toda voluntad totalizadora como sinónimo de dominación y estabilidad, pues “la errancia nos preserva de los pensamientos de sistema” (130). En esta misma línea, la errancia en la novela apela a un modelo rizomático que se resiste al poder de lo binario a través de un dina-

mismo desestabilizador que actúa siempre en un “entre”, en el llamado “espacio liso”, donde el movimiento domina el espacio en todos sus puntos y no desde un punto a otro (Deleuze y Guattari 370). La novela, de este modo, se construye a partir de sucesivos cambios de dirección y cruces que le dan una forma fractal y descentrada al relato. Esta apertura intensiva de la trama se proyecta de manera lúdica e indefinida a lo largo de los distintos giros entre las historias de Dadas y FG, como variables que también dialogan en esa expansión errática con las anotaciones de la narradora.

Metafóricamente, el nómada —una figura teórica para interpretar la errancia— tiene como espacio propio el desierto, donde se da un perpetuo transitar que se opone al espacio regulado de la sociedad: “The postmodern nomad attempts to free itself of all roots, bonds and identities, and thereby resist the state and all normalizing powers” (Cresswell 50). En este proceso de desterritorialización, un personaje como FG aúna la experiencia fragmentaria e inestable del sujeto migrante en el mundo globalizado, y se hace parte de una literatura que, en palabras de Rosi Braidotti, se teje desde un discurso digresivo y en continuo presente:

el migrante se encuentra atrapado en un estado intermedio en el cual la narrativa del origen tiene el efecto de desestabilizar el presente. Esta literatura migrante tiene que ver con un presente suspendido, frecuentemente imposible; tiene que ver con pérdidas, nostalgia y horizontes cerrados. El pasado obra como una carga en la literatura migratoria; carga con una definición fosilizada de la lengua que marca la persistencia del pasado en el presente. El tiempo de verbo favorito del migrante es el presente perfecto (60).

En ese presente, entendido como movimiento y espera, un solitario FG solo interactúa con esporádicos personajes: Irina, Tino, Aurora, Frito —un guaicurú— y BetDieSoon —con quien juega videojuegos— funcionan como pistas falsas para la hipotética misión y aumentan la tensión con respecto a una violencia latente. Entre lo estático de la espera y el dinamismo de la errancia, el aburrimiento del personaje es signo de una incertidumbre radical que, así como inmoviliza, potencia la energía paranoica de FG. Esta es una actitud similar a la descrita por Jean Baudrillard respecto a la fatiga como reacción natural o única posibilidad de acción en el capitalismo tardío. Esa disposición anímica toma la forma de una “resistencia pasiva”, en “una sociedad cada vez menos conciliada, más desintegrada, en estado de ‘malestar’. La fatiga (o ‘astenia’) se interpretará pues como respuesta —que adquiere la forma de un rechazo pasivo— del hombre moderno a estas condiciones de existencia” (*La sociedad* 233). En FG hay una frustración de la espera que se

manifiesta en tensión con estructuras opresivas de poder que guían su actuar. Los videojuegos con temática de guerra, en este sentido, son una vía de escape y una forma frágil de conexión con una vida paralela que describe otros recorridos imaginarios y que sintoniza con la violencia del proyecto en que cree estar involucrado. Es un modo de encarnar la pasividad de la espera y de concretar una nueva capa de realidad –una hiperrealidad, siguiendo a Baudrillard (*Cultura y simulacro*)– con múltiples potencialidades. De hecho, según Hito Steyerl los videojuegos crean la realidad en que vivimos bajo la forma de un “espacio de juegos [*gamespace*]”, donde estos actúan como “campos de entrenamiento y escuelas de comportamiento” para jugadores que “encarnan variaciones ideales de lo que va a ocurrir en la realidad en modos aleatorios o incluso a veces catastróficos” (219-220). Para FG, la inminencia del desastre condiciona la frustración de la espera como la única actitud posible frente a esas fuerzas desconocidas del poder. Asimismo, en el caso de la narradora de “Del Libro inconcluso”, es el aburrimiento como efecto de la espera por concretar la obra sobre Dadas el estado anímico que impregna el texto, una forma de la paciencia que también se relaciona con la imposibilidad de descifrar la figura de Dadas y los misterios de una movilidad que, ante las sofocantes lógicas cotidianas de la modernidad, opta por el escapismo:

Esperando y releendo. Pensando en esa frase, y en otras, y pergeñando en la cabeza una idea que muy probablemente también quede como libro inconcluso [...] Mientras, sigo esperando y caminando. Caminando y retomando. [...] Hoy, me pregunto, cuando el mundo entero se parece a una gran milicia, un campo de batalla más o menos real o simbólico según las zonas [...] cuál es, cuál será el nombre para ese impulso de salir caminando y ya. Fuga disociativa dicen los expertos (28-29).

Frito, el guaicurú que acompaña a FG en sus andanzas por Buenos Aires, es un punto de conexión entre ambas historias: en el epílogo, incluido al comienzo de la novela, la narradora confiesa haber tenido un encuentro con FG, pero del que solo queda el recuerdo de la figura de aquel halcón como un espectro que condensa el enigma tanto del atentado como de la investigación sobre Dadas. Popularmente concebido como un ave de mal agüero, el guaicurú es el depositario de esa incógnita encarnada en otro lenguaje, imposible de comprender y que persigue a FG en su intento por tener noticias de lo que cree que va a pasar: “Tal vez su guaicurú esté más afilado que nunca, tal vez consiguió información relevante en esos vuelos en solitario. Tal vez sea eso, sí. Decide seguirlo” (192). Ni FG ni la narradora logran captar el mensaje de Frito –“un pájaro devastador. Un monstruo” (140), en palabras de FG–, una imagen cómplice de todo aquello que la errancia distorsiona:

ya sea en su cuestionamiento de las políticas cotidianas de cada contexto, y que encuentra en la fuga una forma de escape que toma distancia de la hegemonía de los imaginarios cosmopolitas; como deriva textual que aplaza digresivamente toda finalidad, o como un devenir que dispone a los personajes en la precariedad de una continua espera. La errancia, de este modo, representa una forma de resistencia y huida de las políticas cotidianas de lo moderno y del espíritu globalizador del contexto posmoderno –signados por el viaje y la velocidad, en el caso de Dadas, y por la experiencia desterritorializadora de la migración y la movilidad virtual, en la historia de FG. En un escenario de aceleración contemporánea que, como señalan Armen Avanesian y Mauro Reis, se presenta de forma ambivalente “como proceso inherente a la globalización y al avance tecnológico, y como posible praxis emancipatoria” (28), la capacidad de un personaje como FG de situarse en el ritmo de crecimiento expansivo del sistema y redirigir su actuar hacia un objetivo común resulta fallida y solamente encuentra refugio en sus delirios terroristas.

En la novela la identidad de los personajes se define desde un marco de acción propio de su tiempo: Dadas rivaliza con el espíritu moderno de movilidad y productividad, y FG se ciñe a un ánimo posmoderno de disolución de la identidad, aceleración y flujo. En ese anonimato, FG encarna esos valores; a diferencia de Dadas, ya no es catalogado como un enfermo, aun cuando se distancia del ánimo de productividad y eficiencia que se intensifica desde la modernidad hasta hoy. Ambos, por lo tanto, participan de un proceso de aceleración del capitalismo que los subyuga a un tiempo experimentado como “sistema abstracto de automatismos tecno-lingüísticos” (Berardi 74), que ellos mismos replican y somatizan a través de sus manías y escapismos. En este sentido, la novela de Cristoff propone una visión continua sobre un contexto que determina a los personajes y define la vida cotidiana. Sin embargo, el modo en que se expresan los mecanismos de control difiere en cada caso. Si bien para Dadas toma forma concreta en la psiquiatría y el hospital como espacio de reclusión y dominación, en FG esos mecanismos se transforman en una fuerza totalmente invisible que sigue operando bajo la lógica del sometimiento para guiar sus acciones. En el sinsentido de su actuar se esconde la fuerza de un poder que obliga ciegamente y del que, a diferencia de Dadas, difícilmente se puede rebelar, pese a que encuentra una vía en la supuesta misión terrorista. La fuga de FG, en este sentido, es un escape de su propia vida para entregarla al poder opresor que se encripta en la figura del guaicurú y su incomprensible canto. La intensidad del proceso de aceleración de la modernidad tardía en la que se desenvuelve FG implica también una reconfiguración de las distancias y de la categoría del espaciotiempo: sus viajes muestran que esas distancias se acortan, que el espacio se

desestabiliza en su dimensión digital y se crea la sensación de un presente continuo siempre en tensión hacia un nuevo escape.

En *Mal de época*, Cristoff interroga el presente e hila una red que se extiende indefinidamente entre lo real y lo virtual, siguiendo las pautas de un contexto de hiperconexión, donde la vista aérea del guaicurú simbólicamente refiere a la mirada de poder y dominación de un mundo marcado por la vigilancia. En el secreto de su canto, la novela señala la clave de un mensaje que nunca llega, como un código morse imposible sobre tiempos también indescifrables.

Obras citadas

- Ashley, Susan A. “Misfits” in *Fin-de-Siècle France and Italy. Anatomies of Difference*. London/New York: Bloomsbury, 2017.
- Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. 1992. Trad. M. Mizraji. Madrid: Gedisa, 2000.
- Avanessian, Armen y Mauro Reis. “Introducción”. *Aceleracionismo*. Comps. Armen Avanessian y Mauro Reis. Buenos Aires: Caja Negra, 2017: 9-31.
- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. 1863. Trad. Alcira Saavedra. Murcia: Carjamurcia, 1995.
- Baudrillard, Jean. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. 1970. Trad. A. Bixio. Madrid: Siglo XXI, 2007.
- . *Cultura y simulacro*. 1978. Trad. P. Rovira. Barcelona: Kairós, 2016.
- Bauman, Zygmunt. *La globalización. Consecuencias humanas*. 1998. Trad. D. Zadunaisky. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Begley, Sharon. *Can't Just Stop. An Investigation of Compulsions*. New York: Simon & Schuster, 2017.
- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. 1982. Trad. L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero. Madrid: Akal, 2013.
- Berardi, Franco “Bifo”. “El aceleracionismo cuestionado desde el punto de vista del cuerpo”. *Aceleracionismo*. Comps. Armen Avanessian y Mauro Reis. Buenos Aires: Caja Negra, 2017: 69-76.
- Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades*. 1994. Trad. A. Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Budassi, Sonia. “El control ‘atroz’ en una época de hiperconexiones”. *Clarín*. 23 febrero 2018. Consultado en <https://www.clarin.com/cultura/control-atroz-epoca-hiperconexiones_0_ByTHkfRvM.html> (01/03/2023).
- Bures, Frank. *The Geography of Madness*. Brooklyn, NY/London: Melville House, 2016.
- Careri, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. 2002. Trad. Maurici Pla. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
- Casey, Maud. *The Man Who Walked Away*. New York: Bloomsbury, 2014.

- Cresswell, Tim. *On the Move*. London: Routledge, 2006.
- Cristoff, María Sonia. *Bajo influencia*. Buenos Aires: Edhasa, 2010.
- . *Desubicados*. 2006. Santiago: Laurel, 2014.
- . *Inclíyanme afuera*. Buenos Aires: Mardulce, 2014.
- . *Falsa calma*. 2005. Barcelona: Alpha Decay, 2016.
- . *Mal de época*. Buenos Aires: Mardulce, 2017.
- . *Derroche*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2022.
- de Certeau, Michel. "Andares en la ciudad". *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. 1980. Trad. Alejandro Pescador. México DF: Universidad Iberoamericana, 2000.
- Debord, Guy (1958). "Teoría de la deriva". *Internacional Situacionista, vol. 1: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris, 1999. Consultado en <<https://derivelab.org/11-teoria-de-la-deriva/>>.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 1980. Trad. J. Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- Donzelot, Jacques. *La policía de las familias*. 1977. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2008.
- Foucault, Michel. *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*. 2003. Trad. H. Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Glissant, Edouard. *Introducción a una poética de lo diverso*. 1996. Trad. L.C. Pérez Bueno. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.
- Hacking, Ian. *Mad Travelers. Reflections on the Reality of Transient Mental Illnesses*. 1998. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.
- Hoog, Armand. "Who Invented the Mal du Siècle?". *Yale French Studies* 13 (1954): 42-51.
- Kafka, Franz. *El castillo*. 1926. Trad. M. Sáenz. Barcelona: Debolsillo, 2014.
- . *El proceso*. 1925. Trad. M. Sáenz. Santiago: Penguin Random House, 2017.
- Kern, Leslie. *Ciudad feminista*. 2019. Trad. Renata Prati. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2020.
- Kohan, Martín. *Zona urbana. Ensayo sobre Walter Benjamin*. Madrid: Trotta, 2007.

- Levrero, Mario. *Diario de un canalla / Burdeos, 1972*. Buenos Aires, Mondadori, 2013.
- Oliver, María Paz. “La parodia del caminante: la obra de Francis Alÿs en *Bajo influencia* de María Sonia Cristoff”. *Taller de Letras* 63 (2018): 49-57.
- Pietikäinen, Petteri. *Madness: A History*. New York: Routledge, 2015.
- Rosa, Hartmut. *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. 2013. Trad. CEIICH, UNAM. Buenos Aires: Katz, 2016.
- Sante, Luc. *The Other Paris*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2015.
- Seminara, Dave. *Mad Travelers. A Tale of Wanderlust, Greed and the Quest to Reach the Ends of the Earth*. New York: Post Hill Press, 2021.
- Simmel, Georg. “Las grandes ciudades y la vida del espíritu”. *Bifurcaciones: revista de estudios culturales* 4 (2005).
- Siskind, Mariano. “Towards a cosmopolitanism of loss: an essay about the end of the world”. *World Literature, Cosmopolitanism, Globality*. Gesine Müller & Mariano Siskind (Eds.). Berlin/Boston: De Gruyter, 2019.
- Steyerl, Hito. “¿Por qué los juegos?, o ¿pueden los trabajadores del arte pensar?”. *Arte Duty Free. El arte en la era de la guerra civil planetaria*. 2017. Trad. F. Bruno. Buenos Aires: Caja Negra, 2018: 219-220.
- Tissié, Philippe. *Les aliénés voyageurs*. Paris: Doin, 1887.
- Vijande Martínez, Amalia. “Los estereotipos de género en la construcción de la enfermedad mental: un estudio introductorio”. *Argumentos de razón técnica: Revista española de ciencia, tecnología y sociedad, y filosofía de la tecnología* 7 (2004): 173-194.
- Wolff, Janet. “The invisible flâneuse: Women and the Literature of Modernity”. *Theory, Culture & Society* 2/3 (1985): 37-46.

La narración que se vuelve imposible: una lectura comparativa de dos novelas de José María Arguedas¹

*

The narrative that becomes impossible: a comparative reading of two novels by José María Arguedas

Rodrigo Castro Rodríguez
Universidad de Chile
rscastro@uc.cl

Resumen

Este artículo propone una lectura comparativa de *Los ríos profundos* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas. Se busca explicar la imposibilidad vivida por el autor para constituir el segundo de los libros como una novela. Este impedimento en la forma implicaría también el fracaso de experimentar la propia identidad en un Perú cada vez más fragmentado. Si bien en el mundo andino aún es posible resguardar esta identidad en algunos espacios específicos, en el mundo de la costa esa experiencia se vuelve imposible de articular.

Palabras clave: Arguedas, *Zorro de arriba*, *Ríos profundos*, imposibilidad de narración, literatura peruana, literatura andina.

Abstract

This article proposes a comparative reading of *Los ríos profundos* and *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, by José María Arguedas. The aim is to explain the author's impossibility of creating the latter book as a novel. This impediment in form would also imply the failure to experience one's own identity in an increasingly fragmented Peru. Although it is still possible to preserve this identity in some specific spaces in the Andean world, in the coastal world, this experience becomes impossible to articulate.

Keywords: Arguedas, *Zorro de arriba*, *Ríos profundos*, impossibility of narration, peruvian literature, andean literature.

Recibido: 04/08/2022

Aceptado: 13/11/2022

¹ Esta investigación está adscrita a la Beca ANID de Doctorado Nacional, número de Folio: 21210688.

Introducción

En su última novela, publicada póstumamente, José María Arguedas expone y desnuda su propio proceso de escritura y, según él mismo sugiere, su propio fracaso en la posibilidad de narrar. El autor menciona, en los diarios que incorpora dentro de la novela, un sinnúmero de comentarios que apuntan a la frustración, a la tremenda dificultad para poder contar una historia. Por otra parte, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* constituyó, para muchos lectores y críticos, un “libro sin acabar, confuso y deshilvanado” (Vargas Llosa 3), un texto que, al fin y al cabo, no funcionó. Los motivos para reafirmar esto abundan: en un primer punto, la narración sobre los acontecimientos ocurridos Chimbote, que deberían guiar el texto, no parece poder encontrar un centro que logre estructurarla, lo que no solo problematiza, sino que en gran medida, impide la escritura de Arguedas.² A esto se suma la incorporación de los diarios personales del autor, que interrumpen la lectura y parecen querer rescatar a un narrador voluble, que parecía a ratos disolverse dentro de los personajes. La incorporación de ambos zorros míticos que dan nombre a la novela, además, no parece terminar de incorporarse de manera satisfactoria (Rama 247; Vargas Llosa 4). Para finalizar, aparece el mismo hecho de que la historia no encuentre su conclusión: no es posible que la narración pueda guiar hacia un final. En resumen, nada termina de cerrar. El producto escritural no está, bajo ninguna mirada, logrado, y el suicidio del autor solo logra acrecentar esta sensación de falla, de falta.

No es el objetivo de este artículo confirmar o debatir estas afirmaciones, ni analizar en términos valóricos la novela, su logro o su carencia. Tampoco discutir, como podría hacerse, si el texto es, efectivamente, una novela, o termina siendo otra cosa. Ahora bien, todas estas interrogantes y temáticas estimulan una problemática, un cierto *zumbido* que parece revolotear en el oído del lector cuando se adentra en las páginas del libro. Hay algo que guía hacia estas afirmaciones de fracaso, algo que no termina de estructurarse y que genera esa sensación de texto inconcluso, de proyecto incompleto y deteriorado. Ese algo se refleja, principalmente, en la forma del texto. ¿Qué pasa en este libro que no puede llegar a un ensamblaje novelístico, en cierta medida más tradicional, que Arguedas presentaba en el resto de sus obras? ¿Por qué Arguedas, como él mismo expresa, no puede estructurar en forma de novela esta historia sobre Chimbote? Hay respuestas que resultan evidentes. Sin embargo, hay también sutilezas y algunos elementos subte-

² “¡Tengo miedo, no puedo comenzar este maldito capítulo III, de veras!” (Arguedas, *El zorro* 93).

rráneos que permiten explicar y trabajar esta problemática de la forma dentro de la novela.

Esa respuesta más evidente responde, principalmente, a la materia misma de la novela:³ Chimbote como un mundo extremadamente heterogéneo que no termina nunca de estructurarse. Como señala Barros: “Chimbote es una ciudad tensionada, donde culturas, modos de vida, ideologías, lenguas y etnias coexisten de modo desigual en un mismo espacio; tensión que produce heterogeneidad, pero no por ello armonía” (143), lo que deriva en un “espacio infernal, degradado y podrido” (143). Dentro de la novela ese espacio, ese mundo de abajo es presentado como un *lloqlla*, como una “avalancha de agua, de tierra, raíces de árboles, perros muertos, de piedras que bajan bataneando debajo de la corriente cuando los ríos se cargan con las primeras lluvias en estas bestias montañas.” (Arguedas, *El zorro* 97). Ese lloqlla se alimenta de hambre, de los obreros que llegan desde la sierra y viven el proceso de aculturación con que el capital asola a Chimbote. La problemática es evidente y se plantea en la misma novela, en la boca de don Ángel: “¿Quién, carajo, mete en un molde a una lloqlla?” (Arguedas, *El zorro* 97). Dicho de otra forma, ¿cómo hacer entrar en una forma novelística todo ese caos, ese desorden? Esta materia, por lo demás, se sigue multiplicando: “[...] las barriadas crecen y crecen, y aparecen plazas de mercado en las barriadas con más moscas que comida” (Arguedas, *El zorro* 97). Por lo tanto, el mundo de Chimbote es un espacio extremadamente heterogéneo, que bajo el paradigma del capital tiende a una homogeneización a través de un proceso de reificación de las subjetividades,⁴ pero que a nivel cultural produce un espacio en constante movimiento y formación, que no termina nunca de estabilizarse.

Esta respuesta, si bien necesaria, resulta insuficiente para explicar ciertos elementos de la forma novelística. Tanto en la historia de Chimbote como en la incorporación del diario y del mito parecen esconderse ciertas pistas, algunos surros que permiten responder a las interrogantes que suscita la lectura desde lo formal. Estos elementos parecen revelarse más cuando se leen ciertos pasajes a contrapunto con sus novelas anteriores, especialmente con *Los ríos profundos*. Var-

3 La materia no responde netamente al mundo real en el cual el autor se basaría, sino que también es una construcción del autor, que se sitúa entre la realidad y la forma. En palabras de Schwarz, “[...] la materia del artista demuestra no ser informe: está históricamente formada, y registra de algún modo el proceso social al que debe su existencia. Al formarlo, por su vez, el escritor sobrepone una forma a otra forma” (197)

4 Cabe recordar que José María Arguedas es un declarado marxista, lector de Mariátegui y de Lenin. En este trabajo no se profundizará en una lectura sobre el proceso del capital en este texto, pero resultaría interesante y que podría entregar nuevas perspectivas de lectura para el fracaso de la forma.

gas Llosa, en una afirmación discutible, señala que antes de *El zorro* “Arguedas no fue un novelista preocupado por la técnica de la novela, que experimentara modos nuevos de relatar” (8). Si bien señalar que no estaba preocupado por la técnica de la novela parece apresurado, es cierto que antes de su última novela sus libros parecen seguir un patrón, en cierta medida, tradicional en términos formales. Sobre *Los ríos profundos* se ha dicho que responde en gran parte a la novela de aprendizaje (Ortega). La respuesta nuevamente parece responder a la materia: mientras sus novelas anteriores se situaban en el mundo donde el autor creció, la sierra, el mundo de arriba, Chimbote es una representación de la costa, del mundo de abajo que, para Arguedas, resultaba ajeno. Esto no significa que en las novelas del mundo de arriba se pueda acceder a una totalidad, a un mundo uniforme susceptible de ser narrado como un espacio homogéneo. La misma novela, desde su teoría, apunta a un espacio regido por una totalidad perdida,⁵ por un mundo en que lo sólido se pierde, se desestructura. ¿Qué hay, entonces, en Chimbote, en *El zorro*, que no permite que la novela se formule como el mismo autor espera? La propuesta de lectura de este trabajo es que esa nostalgia por una posible totalidad, en Chimbote no solo resulta imposible, sino que se vuelve *impensable*. Esto porque aquellos elementos que, en sus novelas anteriores, permitían una estabilidad de la identidad y la cultura quechua en un mundo en conflicto, en *El zorro* aparecen no solo fuera de lugar y desvirtuados, sino que también negados en cuanto no pueden dotarse de una forma experimentable.

***Los ríos profundos*: mundo en conflicto que encuentra su narración**

Intentar narrar el Perú, de por sí, no es una tarea simple. Este país “[...] ha estado siempre –y lo sigue estando– lejos de responder a un proyecto armónico, homogéneo e integrado” (de Vivanco 50). Paisajes, lenguas y culturas diferentes dibujan un espacio complejo, lleno de voces distintas. En el caso de Arguedas, este es un tema no menor, ya que, como señala Cornejo Polar, él “[...] entiende que su ser individual depende de las relaciones de pertenencia o ajenidad que pueda establecer con el mundo. De aquí que la pregunta ¿quién soy? Nunca llegue a formularse independientemente de otra: ¿a qué mundo pertenezco?” (296). Y el escritor, si bien se reconoce a sí mismo como perteneciente al mundo “de la lana”, de la altura, de la sierra (Arguedas, *El zorro* 94), entiende que este espacio dista de ser un espacio puro y homogéneo, sino que está en permanente conflicto. Él se

5 “[...] los problemas de la forma de la novela son aquí el reflejo de un mundo que se ha desintegrado” (Lukács 14).

considera a sí mismo, en un momento, un vínculo vivo⁶ que nace de esa dicotomía entre distintos mundos, y que puede hacer nacer al individuo quechua moderno (Arguedas, *El zorro* 8). Esto llevaría, justamente, hacia la nación quechua moderna, “[...] capaz de respetar sus orígenes y de realizarlos con plenitud y capaz también de asumir, asimilándola, la riqueza de la modernidad” (Cornejo Polar 298). Tarea compleja, pero necesaria y que parece, en cierta medida, ser posible. Esto no desde un discurso inocente sino siempre crítico: Arguedas es consciente de la precaria situación indígena en gran parte del país, pero, en sus novelas anteriores a *El zorro*, parece haber aún un atisbo de esperanza, una *posibilidad de dar forma*, y así posibilitar la vivencia de esa experiencia.

Como se planteó, ese mundo en conflicto aparece en una de sus novelas más celebradas, *Los ríos profundos*. Esta relata la historia de Ernesto, joven (con ciertos rasgos biográficos similares a los de Arguedas) que se identifica mayormente con la cultura quechua. Antes de situarse en la ciudad de Abancay, donde transcurre la mayor parte de la historia, Ernesto visita con su padre el Cuzco y también otros pueblos. Algunos elementos de estos capítulos resultan bastante relevantes para leer luego qué es aquello que en *El zorro* no permite llegar a dar la forma esperada a su materia. En su encuentro con un muro incaico, Ernesto relata lo siguiente: “Caminé frente al muro, piedra tras piedra. Me alejaba unos pasos, lo contemplaba y volvía a acercarme. Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntaban los bloques de roca [...] el muro parecía vivo, sobre la palma de mis manos llameaba la juntura de las piedras que había tocado” (Arguedas, *Los ríos* 25). Este fragmento llama la atención por algunos elementos que destacarán a lo largo de la novela. Uno es el revivir cierto aspecto mágico a través del contacto con el mundo indígena,⁷ hecho que se despertará con otros espacios y artefactos. Otro elemento que es muy relevante es la comparación del muro con una imagen de la naturaleza: en este caso, la del río. El plantear que algo sólido o invariable como el muro de piedra puede volatilizarse, transmutarse en la figura del río, del constante cambio, comienza a demostrar que el mundo de lo natural puede desarticular y generar la posibilidad de un espacio nuevo. Dentro

6 Estas afirmaciones están en su discurso “Yo no soy aculturado” (1968), que sirve de prólogo, solicitado por él mismo, para su novela *El zorro*. Resulta curioso que el mensaje esperanzador que acá pronuncia parece alejarse absolutamente de lo que aparece en la novela: un mundo en el que ese conflicto se vuelve irresoluble.

7 En su discurso *Yo no soy aculturado*, menciona efectivamente lo mágico como una característica de su propia visión de mundo indígena (Arguedas, *El zorro* 8).

de la roca, ver al río. Dentro del desconcierto y de la aridez, encontrar un lugar de encuentro con lo vivo.

La relación de Ernesto con el mundo de la naturaleza se deja ver desde los primeros capítulos. En el segundo, cuando narra algunos viajes y describe los pueblos que conoce con su padre, todos se enmarcan siempre dentro de descripciones del entorno natural. En estas, por lo demás, el narrador protagonista se deja llevar por afanes líricos: “[...] los árboles altos; los jilgueros duermen o descansan en los arbustos amarillos; el chihuaco canta en los árboles de hojas oscuras; el sauco, el eucalipto, el lambras; no va a los sauces. Las tórtolas vuelan a las paredes viejas y horadadas; las torcazas buscan las quebradas, los pequeños bosques de apariencia lejana” (*Los ríos* 49).⁸ Estas descripciones suelen ser pausadas, y la narración parece calmarse, para hacer énfasis en ese lugar que transmite tranquilidad y pertenencia. Así también, cuando Ernesto presenta espacios que le resultan opresivos, la naturaleza se encuentra ausente o herida profundamente. Un claro ejemplo del primer capítulo es el patio de la estancia de El Viejo, el tío del protagonista: “Pero el más desdichado de todos los que vivían allí debía ser el árbol de cedrón. «Si se muriera, si se secara, el patio parecería un infierno», dije en voz baja. «Sin embargo lo han de matar; lo descascaran»” (*Los ríos* 37). Esta imagen volvería a la mente del protagonista más tarde, rememorando esa naturaleza golpeada que refleja un espacio desolado: “Recordé la imagen del viejo cedrón de la casa del Viejo” (*Los ríos* 45).

En el mismo Abancay, este mundo de lo natural parece perdido. La primera descripción que se hace del pueblo genera una reflexión sobre su nombre ligado a la naturaleza: “Se llama amank’ay a una flor silvestre, de corola amarilla, y awankay al balanceo de las grandes aves. Awankay es volar planeando, mirando la profundidad. ¡Abancay! Debió de ser un pueblo perdido entre bosques de pisonayes y de árboles desconocidos”. Sin embargo, “Hoy los techos de calamina brillan estruendosamente” (*Los ríos* 58). Y esta ciudad, especialmente el espacio del convento donde vivía, parece desdibujar esa relación que le permitía a Ernesto sentirse en conexión con el mundo:

Ningún pensamiento, ningún recuerdo podía llegar hasta el aislamiento mortal en que durante ese tiempo me separaba del mundo. Yo que sentía tan mío aún lo ajeno. ¡Yo no podía pensar, cuando veía por primera vez una hilera de sauces hermosos, vibrando a la orilla de una acequia, que esos árboles eran

8 Este afán lírico del narrador al referirse al mundo de lo natural se repite insaciablemente cuando habla sobre el río: “[...] recibiría la corriente poderosa y triste que golpea a los niños, cuando deben enfrentarse solos a un mundo cargado de monstruos y de fuego, y de grandes ríos que cantan con la música más hermosa al chocar contra las piedras y las islas” (Arguedas, *Los ríos* 66)

ajenos! Los ríos fueron siempre míos; los arbustos que crecen en las faldas de las montañas, aún las casas de los pequeños pueblos, con su tejado rojo cruzado de rayas de cal; los campos azules de alfalfa, las adoradas pampas de maíz. Pero a la hora en que volvía de aquel patio, al anochecer, se desprendía de mis ojos la maternal imagen del mundo” (*Los ríos* 95).

Empieza, entonces, a desarticularse esa visión infantil e idílica del mundo que parecía mantener, a ratos, el protagonista. Los conflictos en la ciudad crecen: hay una revolución guiada por las chicheras, llegan las fuerzas públicas, los estudiantes del convento actúan con crueldad y, algunos, hablan directamente contra el mundo indígena. La posibilidad de una totalidad, de un mundo materno y acogedor, como menciona el mismo personaje, parece perderse.⁹

Lo que hay en *Los ríos profundos* es un afán por encontrar una posible vuelta a esa totalidad. Se muestra un lugar que, como Lukács describiría a ese mundo moderno novelable, es un espacio en que “el mundo objetivo se desintegra, el sujeto también se vuelve fragmentario; solo el yo persiste, pero su existencia es luego perdida en la insustancialidad del mundo en decadencia que él mismo ha creado” (48). En este sentido, la novela se vuelve una forma, un deseo de revivir desde el sujeto esa posible totalidad que se vive en este texto joven de Arguedas a través, justamente, de la naturaleza. Los conflictos se continúan desarrollando, limitan la posibilidad de Ernesto para vivir vinculando ambos mundos que están en conflicto. La mejor manera de revivir la experiencia de ese mundo primigenio que parece disolverse es salir a caminar los domingos hacia los campos. En uno de esos paseos, piensa en otros pueblos también: “Pero aún allí, en aquel valle frío, que sepultaba sus habitantes; solo, bajo el cuidado de un indio viejo, cansado y casi ciego, no perdí la esperanza. Los peces de los remansos, el gran sol que cruzaba rápidamente el cielo, los jilgueros que rondaban los patios donde se tendía el trigo [...] el río, aún así, enmarañado y bárbaro, me dieron aliento” (*Los ríos* 96). Y es el espacio del río de la ciudad, el Pachachaca, el que se transmuta en un ejemplo para Ernesto, es quien le da fuerza en un espacio que se vuelve cada vez más complejo y trastocado. Entre este ambiente, “Había que ser como ese río imperturbable y cristalino, como sus aguas vencedoras. ¡Como tú, río Pachachaca! ¡Hermoso caballo de crin brillante, indetenible y permanente, que marcha por el

⁹ En la mente del personaje también comienza a desprenderse la idea de una unidad homogénea y todo parece entremezclarse sin poder llegar a una síntesis que se pueda llegar a complementar y unir: “La voz de los internos, la voz del padre; la voz de Antero y de Salvina, la canción de las mujeres, de las aves en la alameda de Condebamba, repercutían, se mezclaban en mi memoria; como una lluvia desigual caían sobre mi sueño” (Arguedas, *Los ríos* 160).

más profundo camino terrestre!” (*Los ríos* 99). Así, el retorno al mundo natural le permite al personaje reencontrar cierta esperanza dentro de ese espacio que permanece en un conflicto que parece irresoluble.¹⁰ Ernesto puede habitar, aunque sea en su memoria, un mundo que siente propio. Así, este sujeto quechua moderno no se realiza, pero sigue siendo pensable.

Esta posibilidad de retorno a cierta identidad perdida no se da solo con los paseos dominicales. Dentro del espacio del convento, aparece un elemento que se vuelve extremadamente llamativo e importante dentro del libro. Es el *zumbayllu* y su canto. Desde su propio nombre, este trompo llama hacia la idea de vuelo, de elevación: “La terminación quechua yllu es una onomatopeya. Yllu representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo. Música que surge del movimiento de objetos leves.” (Arguedas, *Los ríos* 100). Se rememora acá, además, al nombre de un insecto que, más adelante, será importante para el análisis: “Se llama tankayllu al tábano zumbador e inofensivo que vuela en el campo libando flores” (*Los ríos* 100). El *zumbayllu*, entonces, es un elemento que nace desde un zumbido que, en el caso de la novela, es visto como un canto. Se le otorga así una voz, una nueva posibilidad de transmitir y comunicarse: “[...] bajo el sol denso, el canto del zumbayllu se propagó con una claridad extraña; parecía tener agudo filo. Todo el aire debía estar henchido de esa voz delgada; y toda la tierra, ese piso arenoso del que parecía brotar.” (*Los ríos* 105). Se puede, entonces, a través de este trompo, volver a la perspectiva de lo mágico, romper el peso del cielo que Abancay hace caer sobre el protagonista y recuperar el vínculo que parece perderse.

Lo anterior se expresa a través de la creencia en que el *zumbayllu* tiene memoria y vivencias, que se guardan dentro de su alma y despiertan a través del zumbido que genera su rotación: “¡Qué zumbayllu tienes! Le repetí entregándole el pequeño trompo. En su alma hay de todo. Una linda niña, la más linda que existe; la fuerza del Candela; mi recuerdo; lo que era lay’ka; la bendición de la virgen de la costa.” (Arguedas, *Los ríos* 188). Así mantiene una perspectiva mágica pero, además, es un espacio de reencuentro con la propia memoria. Esto, en el caso de Ernesto, lo lleva nuevamente al mundo de lo natural: “El canto del zumbayllu se internaba en el oído, avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos” (*Los ríos* 106). En el conflictuado espacio

10 El río (y por extensión el mundo de lo natural) se vuelve también una forma de describir a otros personajes por parte de Ernesto, haciéndolos así parte de ese mundo primigenio y representando esa pureza: “Si yo algún día, llevo a Salvina a mi hacienda, ellos dirán que sus ojos fueron hechos de esa agua; dirán que es hija del río. ¡Seguro, hermanito! Creerán que yo la llevo por orden del río, y quizás es cierto. ¡Quizás es la verdad” (*Los ríos* 154).

del patio del convento, que parece ser epicentro de disputas y violencias, el canto del zumbayllu, toda la vida que este trae, le entrega al protagonista nuevamente un espacio en que puede acceder a un sentimiento parecido a la totalidad de sentido. O al menos, si no vivirla, imaginarla: “Encordelé mi hermoso zumbayllu y lo hice bailar. El trompo dio un salto armonioso, bajó casi lentamente, cantando por todos sus ojos. Una gran felicidad, fresca y pura, iluminó mi vida. Estaba solo, contemplando y oyendo a mi *zumbayllu* que hablaba con voz dulce, parecía traer al patio el canto de todos los insectos alados que zumban musicalmente entre los arbustos floridos” (*Los ríos* 130). Los árboles, los insectos, los ríos, las personas y las voces se mezclan en él, nacen en el patio ajeno y pueden formular un solo ruido, un solo canto que sintetiza todo el mundo y lo vuelve un espacio habitable desde las diferencias.

Este trompo es el que, también, marca la superación del encierro y del límite de lo espacial. Es a través de él que, según Ernesto, puede enviarle mensajes a su padre que se encuentra lejos: “Abancay tiene el peso del cielo. Solo tu rondín y el *zumbayllu* pueden llegar a las cumbres. Quiero mandar un mensaje a mi padre. Ahora ya está en Coracora” (Arguedas, *Los ríos* 195), le señala a un compañero. El zumbayllu junta y sintetiza, y le permite así revivir la posibilidad de mundo e individuo heterogéneo pero que logra cierta armonía. Y aparece, en la cita anterior, otro elemento: la música. Si ya se habló del canto del *zumbayllu*, ahora es el instrumento musical el que permite el encuentro con esa nueva posibilidad de mundo. Y es que estos espacios musicales también lo llevan al refugio de la memoria: es el lugar donde, en ese mundo moderno, puede volver a una identidad que no se vea limitada. Es otro espacio para retornar a aquello que se va diluyendo: “En esos días de confusión y desasosiego, recordaba el canto de despedida que me dedicaron las mujeres, en el último ayllu donde residí, como refugio, mientras mi padre vagaba perseguido” (*Los ríos* 70). El espacio de las chicherías, principalmente, era el lugar donde estos cantos se revivían, y encontraba en uno de los epicentros del conflicto, un lugar de encuentro consigo. En la misma figura del cantor aparece esta rememoración del mundo quechua: “El cantor olía a sudor, a suciedad de telas de lana; pero yo estaba acostumbrado a ese tipo de emanaciones humanas; no solo no me molestaban, sino que despertaban en mí recuerdos amados de mi niñez. Era un indio como los de mi pueblo.” (*Los ríos* 241). Cabe destacar en este punto el hecho de que las canciones se transcriben constantemente dentro de la novela, y en este espacio es donde aparece la lengua quechua en su esplendor. Cada canción se muestra, primero, en su lengua original. El otro espacio donde aparece es, principalmente, en la rebelión que llevan a cabo las mujeres: “¡Kunanmi suakuna wañunk’aku! (¡Hoy van a morir los ladrones!)” (*Los ríos* 136). Si bien en muchas ocasiones aparece la

marca “dijo en quechua” o “habló en quechua”, es a través de las canciones y los gritos revolucionarios donde aparece transcrito, donde realmente puede habitarse en esa lengua.

Es, entonces, *Los ríos profundos* una novela que presenta un espacio en conflicto, en el cual el personaje empieza a desdibujar su identidad inicial y perderla en este ambiente que pretende, en cierto punto, modernizar la experiencia del Perú. Sin embargo, el individuo quechua aún puede encontrar lugares y momentos en que puede vivir, en esa ciudad que apunta hacia cierta modernidad, la vivencia de su identidad sin que esta desaparezca. El proyecto de la nación quechua moderna está muy lejos de concretarse, pero su sueño aún puede narrarse, aún puede encontrar sus espacios. Así, con *Los ríos profundos*, Arguedas pudo revelar “[...] una nueva literatura, que él iniciaba con esta novela, clausurando el viejo indigenismo de buena voluntad y comenzando la moderna lectura de ese mundo discordante que resultaba ser el más nuestro, el más próximo y propio. Con esta novela el universo indígena peruano ingresa a la literatura universal” (Ortega 44). La novela representa ese mundo moderno que, precisamente, se resiste a ser captado como una totalidad, pero que sigue sintiendo la necesidad de pensar y revivir la posibilidad de un mundo armónico. Si bien aún no puede vivirse, sí existe la posibilidad de narrarlo, de *darle una forma* con la expectativa de que esta pueda permitir también vivir la experiencia. La identidad está en crisis pero también en formación.

El zorro de arriba y el zorro de abajo: el problema de lo inenarrable

Algo en Arguedas se quebró. En el primer diario de *El zorro* habla sobre un vínculo roto con la vida, una imposibilidad de experimentar desde una perspectiva propia su relación con el mundo. Las primeras palabras con que el lector se encuentra son: “En abril de 1966, hace ya algo más de dos años, intenté suicidarme” (Arguedas, *El zorro* 13). A través de una relación con una prostituta parece haber recuperado eso roto, pero ahora nuevamente está en el abismo, asomándose al suicidio como único horizonte. No encuentra el lenguaje, tampoco.¹¹ Algo está pasando, y eso se refleja plenamente en la forma de la novela, en su imposibilidad. Y esa imposibilidad de dar forma, también, repercute en la imposibilidad de experiencia, en el no poder pensar un mundo deseable para Arguedas. Si en “*Los ríos profundos* y *Todas las sangres* la cultura quechua provee un principio de interpretación

11 En el diario señala que está intentando “[...] recuperar el roto vínculo con todas las cosas. Cuando ese vínculo se hacía intenso podía transmitir a la palabra la materia de las cosas” (Arguedas, *El zorro* 13).

y síntesis a través del mito y del concepto de orden natural” (Rowe 200), en *El zorro* ocurre otra cosa.

En un primer punto, está lo ya expresado. Una materia social compuesta de una heterogeneidad que no parece terminar nunca de armonizar en un conjunto social que pueda convivir respetando las diferencias. Ese grupo de “Negros, zambos, injertos, borrachos, cholos insolentes o asustados, chinos lacos, viejos; pequeñas tropas de jóvenes, españoles e italianos curiosos” (Arguedas, *El zorro* 49) que convivían en Chimbote no permiten una narración convencional. Esto implica una búsqueda de ciertos aspectos narrativos diferentes, la incorporación de nuevas posibilidades: “la complejidad cultural y social de la ciudad de Chimbote implicó una apuesta mayor desde la perspectiva de la técnica narrativa, lo que se tradujo en este proyecto escritural polifónico de gran envergadura” (Barros 142-143). Sin embargo, para autores como Rama, este “[...] ensamblaje de elementos tan disímiles como en ella se produce, no hace sino testimoniar la invencible dificultad que registraba para ese cambio, la resistencia que el género narrativo elaborado por él oponía a tales incorporaciones” (247). Es decir, este ensamblaje de lo heterogéneo es el que parece no poder dar la posibilidad de una forma de narración. Esta lectura, como ya se planteó, es necesaria pero resulta insuficiente para comprender la complejidad de lo que está ocurriendo con Arguedas en *El zorro*.

Lo anterior porque conflicto no significa imposibilidad. El capitalismo extractivista brutal de Chimbote, esa representación que se intenta realizar del mundo de abajo, costeño, no basta por sí mismo para explicar todo lo que está en juego. Y acá aparece la misma forma de la novela como aquello que no permite al autor vivir la experiencia, que sí aparece en *Los ríos profundos*. Antes de revisar los recursos planteados dentro de esta novela para recuperar esa experiencia (a saber: retorno a lo natural, al *zumbayllu* y el canto), hay un elemento que se dio por sentado, pero, cuando se lee en contraposición con *El zorro*, adquiere importancia. Es el caso del narrador. En *Los ríos profundos*, Ernesto es el narrador protagonista. Toda la historia se lee a través de sus ojos, tanto los conflictos como esos espacios de reencuentro. Es un narrador que se desnuda totalmente ante el lector: sus deseos, miedos y esperanzas se muestran sin temor. Un narrador que tiene conflictos, pero se mantiene estable en cuanto a su forma: esta no parece variar entre el primer y el último capítulo. Hay cambios en él como personaje, pero su acto mismo de narrar no parece alterarse desde aspectos formales.

En el caso del narrador de *El zorro* esto cambia radicalmente. Quien cuenta la historia de Chimbote es un narrador omnisciente, pero a medida que la novela avanza, algo parece ocurrirle. Se vuelve volátil, parece perderse en la inmensidad

de su propia materia, y esto se traduce en una forma narrativa en la cual él tiende a desaparecer. Su identidad se va diluyendo, y este narrador parece esconderse detrás de sus personajes. Esto se traduce en algo que puede verse de manera muy clara en el importante capítulo III, y es el abuso del estilo directo. La narración de la historia y las problemáticas de Chimbote pasan a manos de personajes que, además, parecen sentirse incómodos con su exceso de habla. Dentro de esta conversación, en que don Ángel explica a don Diego cómo funciona Chimbote,¹² pareciera que estos no pueden dejar de hablar. Esto, visto desde la otra perspectiva, implica que el narrador no puede comenzar a narrar. El mismo don Ángel se cuestiona esto, en lo que parece ser un juego metaliterario: “Hablo mucho ahora, no sé por qué” (Arguedas, *El zorro* 129); “Nunca he hablado tanto” (*El zorro* 132). Así, ese narrador conflictuado pero sólido de Los ríos desaparece: en *El zorro* se muestra totalmente inestable, parece variar entre un capítulo y otro y, en ocasiones, tiende a esconderse, a desaparecer dentro de su propia materia.

En este mundo conflictuado de la costa, donde los indios que bajan de la sierra parecen no poder mantener una identidad propia, y perderse en la máquina deshumanizadora descrita por don Ángel,¹³ cabe preguntarse qué pasa con aquellos elementos que en *Los ríos* permiten al personaje mantener viva esa conexión primigenia. El primer elemento, como se vio, es la naturaleza. Juan Van Kessel señala que la cultura andina basa su cosmovisión en lo agrónomo: “[...] está centrada en la Tierra, pero una Tierra personificada y divinizada como la Madre universal en inmanente” (16). Y este en Chimbote está absolutamente destrozado. Discutiblemente, Barros señala que puede volverse a cierta cosmovisión andina en las barriadas que estaban en la altura, pero estas prácticamente no aparecen representadas en la novela, y sus personajes (pensando especialmente en don Esteban) tienen dificultades para poder acceder siquiera a una papa. Esa gran madre naturaleza se ve acá representada en el mar. El río llega al mar, pero este último se desacraliza de forma absoluta bajo la visión del capitalismo predominante: “—Esa es la gran “zorra” ahora, mar de Chimbote —dijo—. Era un espejo, ahora es la puta más

12 Parte de la crítica ha visto en estos dos personajes una representación de ambos zorros. Vargas Llosa (4-5) plantea que es una de las incertidumbres del libro, pero estos personajes míticos estarían camuflados: el zorro de arriba en don Diego y el zorro de abajo en don Ángel. Este tema, si bien interesante, no será abordado dentro de este trabajo, ya que no se desarrollará de manera profunda la problemática del mito y su (im)posible introducción al mundo de Chimbote.

13 “A los pobrecitos serranos les haremos enseñar a nadar, a pescar. Les pagaremos unos cientos y hasta miles de soles y ¡carajete! como no saben tener tanta plata, también les haremos gastar en borracheras y después en putas y también en hacer sus casitas propias que tanto adoran estos pobrecitos” (Arguedas, *El zorro* 102-103).

generosa “zorra” que huele a podrido. Allí podían caber cómodamente, juntas, las escuadras del Japón y de los gringos, antes de la guerra. Los alcatraces volaban planeando como señores dueños” (Arguedas, *El zorro* 50). Aquel espacio sagrado que podía hacer renacer en el sujeto quechua conflictuado por el mundo moderno cierto retorno a una identidad indígena, acá se desvirtúa absolutamente: queda solo como un espacio productor de bienes, como una prostituta que hay que explotar lo más posible.

Por otro lado, las otras descripciones de la naturaleza aparecen muchas veces a través de metáforas que apuntan al detritus. Si en *Los ríos profundos* se utilizaba el agua para hablar de los ojos de la amada, acá el espacio del agua apunta a ser un desecho. En palabras del loco Moncada, “Este lodazal-aguada es ahora un falso ano de la Corporación. La acequia que pasa delante de nuestras chozas, ¿qué es? Desagüe del lodazal; falsa vena, tripa de cagarrusa del lodazal. Y detrás de nuestras chozas está el anillo de totora que guarda el agua donde ¡ja, ja, ja! algunas garzas de blanco inmaculado buscan gusanos. ¿Estamos en una lengüita de tierra barro-sienta, compadre?” (Arguedas, *El zorro* 152-153) El ano, la tripa. Lo asociado al excremento. ¿Qué le queda al ser humano en ese contexto? ¿A qué puede apelar el sujeto ante esa naturaleza? “Somos gusanos parásitos en el falso ano de las quinientas hectáreas que tiene la Corporación. ¿Estamos o no estamos a la orilla del Totoral de La Calzada, es decir, de la laguna, lodazal, aguada, rebrote del gran río Santa que corre detrás de esa montañita de Coishco?” (Arguedas, *El zorro* 152). De esta forma, esa naturaleza que a Ernesto le permitía reestructurar el vínculo que se estaba borrando, acá en Chimbote aparece despreciada, subyugada e inexperimentable para el sujeto serrano. No es ya un posible espacio de encuentro con la propia cultura, porque no hay una espiritualidad ni divinidad en esa naturaleza. Las aguas del río de la sierra llegan al mar, y ahí se pierde todo posible vínculo con su origen. Por lo demás, las largas descripciones de la naturaleza de los pueblos y los campos en *Los ríos profundos* acá se omiten radicalmente. No hay para el narrador una materia que le permita volver sobre este espacio.

El otro elemento que permitía esa reconexión en la primera novela era el *zumbayllu*. Este zumbido, asociado a insectos, al ruido de sus alas que se transmutaba en un canto, le permitía al personaje reconectarse con lo mágico y con lo natural. En este punto hay un detalle que aparece, nuevamente, en la conversación entre don Ángel y don Diego. A inicios del capítulo tres, se muestra una descripción que puede pasar desapercibida, pero reviste cierta importancia: “El visitante [don Diego] observaba un bicho alado que zumbaba sobre el vidrio de la lámpara” (Arguedas, *El zorro* 95). Este insecto realiza un zumbido que reaparece en la conversación que tienen ambos personajes, y en ella don Diego (relacionado, en cierta medida, con

ese mundo de arriba) le explica a don Ángel: “[...] aunque no lo crea ¡ese zumbido es la queja de una laguna que está en lo más dentro del médano San Pedro, donde los serranos han hecho una barriada de calles bien rectas, a imitación del casco urbano de Chimbote que trazó, como usted sabe, el gran yanqui Meiggs!” (*El zorro* 99). En este punto, parece recuperarse, por un segundo, cierta idea del *zumbayllu*, del zumbido como el canto que puede entrañar un regreso a lo mágico: “Este bichito se llama “Onquray onquray”, que quiere decir en lengua antigua “Enfermedad de enfermedad” y ha brotado de esa laguna cristalina que hay en la entraña del cerro de arena. De allí viene a curiosear, a conocer; con la luz se emborracha” (*El zorro* 99). Sin embargo, ese ruido acá se encuentra en otra posición: es una molestia y ya está, por lo demás, moribundo. El insecto “Ya va a morir, dando otra vueltita más en círculo, llorando como espina” (*El zorro* 99). Todo termina, así, con la muerte del insecto zumbador: “El joven arrojó con la mano al bicho que había quedado inmóvil con las patas azules estiradas a los costados y quieta la cabecita en forma de corazón acinturado, muy llamativa. —Feneció el mensajero aciago, don Ángel.” (*El zorro* 100). Si ese zumbido del insecto, representado en el giro del trompo, permitía cierto retorno y la recuperación de cierto vínculo, aquí ese zumbido aparece desajustado, apátrida. No es posibilidad de ningún reencuentro.

Algo bastante similar ocurre con el otro aspecto que le permitía a Ernesto recuperar cierta identidad difuminada. El espacio del canto y el baile no están ausentes de *El zorro*. Cuando las mujeres suben a la barriada San Pedro se da un espacio de baile. La figura del cantor ciego Crispín Antolín aparece en más de una ocasión en la novela. Sin embargo, todo esto se encuentra de manera impropia, de forma desajustada. No se transmite casi nunca la letra de los cantos, como en *Los ríos*, sino que también parecen esconderse. Para aclarar este punto, cabe nuevamente destacar una escena del capítulo III. En esta, el visitante de la fábrica, de improviso, comienza a bailar. Sin embargo, la descripción de este baile por parte de un narrador que, como se vio, se mostraba voluble, resulta bastante particular: “La sombra del visitante bailaba con más armonía que su cuerpo” (Arguedas, *El zorro* 119-120). Pero, a pesar de esa extrañeza, parece revivirse la posibilidad del zumbido y el canto: “[...] por fin, un canto que nacía vacilando, muy parecido, de veras, al zumbido de las alas de los zancudos cuando rondan muchos, al unísono, en la noche cerrada” (*El zorro* 120). Cabe detenerse en esta comparación: el canto se asocia a un zumbido particular, que es el de los zancudos en la noche. Aquel que molesta, que no deja dormir ni descansar. Que rondan al sujeto y parecen agobiarlo. Se encuentra muy lejos del zumbido de insectos que zumban entre arbustos en un ritmo musical. Eso que parecía revivir se niega de forma prácticamente instantánea.

El otro giro que toma esta escena es que corresponde casi a la única en que aparece el canto transcrito. Sin embargo, mientras las canciones en *Los ríos* hablaban de otro espacio, muy alejado de Abancay, relacionado con la tradición y la cultura quechua, acá ocurre otra cosa. Quien canta es don Ángel, e improvisa lo siguiente: “*pescadores de Chimbote / puerto pesquero grande en el mundo; / aquí no hay nadie, / aquí no hay nadie, / señor, los cholos son mierda, / los negros zambos-chinos son mierda, / yo también soy mierda*” (Arguedas, *El zorro* 121-122). Para luego continuar: “*El Perú costa, cómo me jode, cómo me jode / el Perú sierra, cómo me aburre, cómo me aprieta / el Perú selva chas, chas chas / cómo me pudre, mucho me aprieta*” (*El zorro* 122). El canto no permite volver a una realidad diferente, sino que termina siendo una representación de ese mismo mundo que no conflictúa, pero además diluye y borra la identidad del sujeto quechua. No hay en el canto ni en la música un espacio de refugio identitario. Ni las mismas mujeres serranas, cuando cantan en la barriada de San Pedro, logran salir de ese espacio: “*Culebra Tinoco / culebra Chimbote / culebra asfalto / culebra Zavala / culebra Braschi / cerro arena culebra*” (*El zorro* 56). Así, aquellos elementos que permitían el retorno al mito y a la naturaleza en otras escrituras, en la materia social de Chimbote quedan imposibilitadas. Como señala de forma muy acertada Rowe: “A través del conocimiento natural Arguedas trata de mantener un principio de unidad dentro de la materia tan desunida que él enfrenta, pero en comparación con las novelas anteriores, ciertos factores están ausentes y por eso la visión mítica no logra plasmarse totalmente” (202).

Cabe plantearse acá qué es lo que termina desajustado. Roberto Schwarz afirma que ciertas ideas de Europa, en el contexto Latinoamericano, quedan marcadas por un sentido impropio: “La confusión de las ideas no podía ser mayor. La novedad del caso no está en el carácter ornamental del saber y la cultura, que es de tradición colonial e ibérica; está en la disonancia francamente increíble que ocasionan el saber y la cultura de tipo “moderno” cuando son puestos en este contexto” (189). Es necesario destacar, en este punto, que Arguedas había escrito bajo una estructura principalmente europea: la novela y, en el caso de *Los ríos profundos*, la de aprendizaje. Tanto así que Ortega reconocía ciertos patrones de un joven Joyce en este libro (68). Pero ese molde que no le había planteado serios problemas antes, acá termina situándolo en un conflicto que se le vuelve irresoluble: el mundo de abajo y el mundo de arriba viven, en Chimbote, una desarticulación a la cual la novela no puede dar forma.¹⁴ Hay un “desajuste entre la representación y lo que, pensándolo

14 Esta es, por supuesto, una manera de leerlo. Autores como Juan Escobar Albornoz o Martin Lienhard proponen cierta deliberación en ese “no dar forma”, y plantean que la novela puede leerse como concluida, incluso satisfactoriamente. Al respecto, Lienhard señala en su lectura que “[...] al renunciar a imponer al texto una progresión narrativa representativa de un sentido determinado de la historia, Ar-

bien, sabemos que es su contexto” (Schwarz 193). El mundo indígena y serrano en este espacio se vuelve irrepresentable en ese desajuste: se desvirtúa tanto, está tan “fuera de lugar”, que termina transmutado en otra cosa. Y en ese proceso la identidad del sujeto se disuelve absolutamente. El individuo quechua moderno que Arguedas desea, en este mundo, no tiene posibilidad de mantener en ningún grado una esencia. Se vuelve no solo imposible, sino que también impensable.

Esto se refleja de forma potente también a nivel de lenguaje. Si en *Los ríos* el quechua aparece, los personajes de *El zorro* dicen sentir una “vergüenza por el quechua” (114). Así, hablan en un español que les resulta totalmente ajeno y artificial. Esas dificultades para hablar, por cierto, demuestran ese vínculo roto con las cosas que el autor señala en el diario.¹⁵ En esta conversación entre Esteban y su primo esto queda demostrado:

—Cierto —dijo don Esteban. Mecía sus pies en el aire, porque no alcanzaban a llegar al suelo. El catre del loco era muy alto—. Compadre, estoy pensando... Quizás el evangélico de Chimbote es... ¿cómo ostí dice? ¿Desabrido?

—Desabrido.

—Eso mismo, en quichua, más seguro dice qaima. Pero, diga ostí (166).

Y unas páginas más adelante:

¿No cobra a gringo extranguero? ¿No cobra?

—Aikillu, montaña antiguo, señor grande. Sabe.

—Capitán polaco gringo, ¿más rey entonces, primo?

—Espera, oye, Parobamba. Gringo es sacre —y el primo ya estaba fatigado del pecho, como un fuelle apollado—. Gringo polaco soborna Gobierno, primo. ¡Bota carbón, Esteban, hermanito, día y noche! (172).

guedas intenta con esta novela sin duda una autocrítica implícita de la visión histórica ideologizante que predomina en la novela anterior [*Todas las sangres*]” (195). Esta línea de lectura busca mostrar esa renuncia a lo novelístico como una decisión consciente que no pasa por el fracaso ni la impotencia escritural.

15 En este punto resulta interesante el personaje del tartamudo. Sus dificultades tremendas de habla se disuelven sobre el final del capítulo tres, después de una escena en la que le realiza sexo oral a una prostituta. En este punto, parece recuperar totalmente su habla: “—Tú, tú’eres un “zorro” —le dijo el Tarta sin atacarse—. ¿Vienes de arriba de los cerros o del fondo del Totoral de la Calzada? ¿O yo soy tú y por eso no tartamudeo? Nadie hace lo que he hecho yo con solo cinco mil soles en el puño” (Arguedas, *El zorro* 140). Esta afirmación recuerda lo dicho por Arguedas en el primer diario: a través del sexo se puede recuperar cierto vínculo. Y ese vínculo se expresa a través de un habla fluida.

Los personajes conversan en un español que, claramente, les queda ajeno. La lengua es acá una barrera tremenda tanto para la comunicación como para el pensamiento, y la pregunta resulta obvia: ¿por qué no hablan en quechua? ¿Por qué la insistencia de hablar en una lengua que, como se puede apreciar acá, solo les conlleva dificultad? La palabra se ha transformado, más que nunca, en una expresión de esa imposibilidad de mantener una relación con el mundo que, Arguedas, decía tener cuando el ánimo andaba bien (*El zorro* 16). La forma continúa siendo un impedimento de la experiencia.

Es en este punto, y solo a partir de estas problemáticas formales que imposibilitan la reconexión con la propia identidad, que surgen los otros niveles de escritura que están dentro de la novela: el diario y el mito. Ese narrador que se esconde y que no puede narrar, intenta compensarse con la desnudez total del escritor: exponer su diario para intentar, desesperadamente, rescatar ciertos elementos que en la novela no pueden experimentarse, porque su forma los desvirtúa de forma tan radical que se vuelven impensables dentro de ese espacio. Si “Chimbote representa un mundo que no tiene relación con la propia niñez” (Rowe 200), en el diario aparecen ciertos detalles que rememoran a ese espacio, como el uso de la palabra “nionena” (Arguedas, *El zorro* 15), que es una palabra inventada por Arguedas en su infancia para referirse a los cerdos. Si en Chimbote no hay espacio para la naturaleza ni el lirismo, en el diario aparece el único pasaje que, en cierta medida, busca recuperar ese espacio que en *Los ríos profundos* aparece tan seguido:

¡Pero un árbol! Oía su voz, que es la más profunda y cargada de sentido que nunca he escuchado en ninguna otra casa ni en ninguna otra parte. Un árbol de estos, como el eucalipto de Wayqoalfa de mi pueblo, sabe de cuanto hay debajo de la tierra y en los cielos. Conoce la materia de los astros, de todos los tipos de raíces y aguas, insectos, aves y gusanos; y ese conocimiento se transmite directamente en el sonido que emite su tronco, pero muy cerca de él; lo transmite a manera de música, de sabiduría, de consuelo, de inmortalidad. Si te alejas un poco de estos inmensos solitarios ya es su imagen la que contiene todas esas verdades (Arguedas, *El zorro* 190).

Y así el autor intenta tener nuevamente ese vínculo roto, esa visión de mundo que podía rescatar su utopía pero que, en su narración, no puede darle forma. Sin embargo, este espacio parece no ser suficiente: en el mismo diario es donde el autor pierde su lucha.

El otro espacio es el del mito. A través de él se busca incorporar la cultura quechua dentro de la novela. Su incorporación intenta el reencuentro con la posibili-

dad de un lenguaje que hable y se conecte con el mundo: “El zorro de abajo: Así es. La palabra, pues, tiene que desmenuzar el mundo. El canto de los patos negros que nadan en los lagos de altura, helados, donde se empoza la nieve derretida, ese canto repercute en los abismos de roca, se hunde en ellos” (Arguedas, *El zorro* 58). Este canto del pato vendría a ser esa reconexión: “El pato de altura o *parivana*, que es un tipo de leit-motiv, significaría el conocer mediante la naturaleza: su canción refleja la totalidad del mundo natural y lo unifica dentro de un solo mensaje” (Rowe 199). Sin embargo, como ya se señaló, este mundo mítico no termina nunca de incorporarse de la forma deseada, y esa frustración se menciona en el mismo diario del autor: “Estos “Zorros” se han puesto fuera de mi alcance” (Arguedas, *El zorro* 194). Finalmente, ni el diario ni el mito pueden resolver el conflicto irresoluble que se encuentra en la forma de este texto. No hay espacio para la nación quechua moderna en Chimbote, ya que todo rasgo identitario indígena no puede encontrar una forma dentro de ese mundo. La derrota de la narración es la derrota del escritor. El final que no se narra, sino que se dice (y fuera de la historia: en el diario), es una metáfora de ese final apresurado de la vida del autor que, al no poder encontrar una posibilidad de relato, termina cortándose abruptamente con una pistola.

Conclusión

Como se ha visto a lo largo del trabajo, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* plantea dificultades en su lectura que fueron, también, las dificultades de su propia escritura. Un mundo heterogéneo e inarmónico, un *lloqlla* que no cabe en un molde, trató acá de narrarse bajo una estructura que no lo permitía. Ni un género por sí mismo flexible como la novela lo permitió. Ese mundo en conflicto no puede resolverse. No puede tener una forma que termine de cerrarse, de concluir. Y esto no es algo superfluo: era, para Arguedas, una necesidad vital. Escribir para salvarse. Dar forma para poder experimentar, para poder quizás no vivir, pero sí pensar, imaginar y soñar la posibilidad de una utopía posible. Su suicidio es el fin de esta historia, pero también el inicio de una posible esperanza. Con su muerte quiere simbolizar el fin de un viejo Perú: “Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro” (Arguedas, *El zorro* 202), cuenta en su último diario presente en la novela. Y se despide en medio de este caos personal con un mensaje, curiosamente, esperanzador, y con un amor incondicional a ese Perú que contiene “[...] todas las naturalezas del mundo en su territorio, casi toda clase de hombre” (*El zorro* 262). Se sugiere a lo largo de los diarios que ese nuevo Perú necesitará nuevas técnicas para narrarse, para darle forma. Arguedas no puede encontrarlas, pero se

suicida, quizás, con la esperanza de que eso será posible: ni en él ni en el boom, pero sí en otros espacios, en otras posibilidades de escritura que, inherentemente, van a nacer. Queda así indisolublemente ligado en esta última problemática el tema de la forma y la experiencia, y queda abierta la pregunta final con la que este libro interpela a su lector. Esta no es solo quién encontrará las nuevas palabras para poder mantener viva la utopía de lo quechua moderno, sino qué formas serán las que puedan devolver esta posibilidad al Perú y al mundo contemporáneo. ¿Es la novela la forma de narrar esta nueva esperanza? La pregunta queda abierta en Arguedas e interpela no solo al Perú, sino que parece llegar a una Latinoamérica cuyo problema por la identidad propia parece, aún, no poder responderse. Quizás, todavía, no se encuentra la forma necesaria para narrar y así poder dar experiencia a la vivencia de este continente heterogéneo, lleno de fantasmas pero, también, de vida y posibilidades.

Obras citadas

- Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- . *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Santiago: LOM, 2015.
- Barros, María José. “Chimbote en El zorro de arriba y el zorro de debajo de José María Arguedas: entre la sociedad urbana y la sociedad rural”. *Aisthesis*. Núm 51 (2012): 141-157.
- Cornejo Polar. “Un ensayo sobre “Los Zorros” de Arguedas” en Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. México: Consejo nacional para la cultura y las artes, 1992.
- De Vivanco. “Modernidad y apocalipsis en Los zorros de Arguedas”. *Revista chilena de literatura*. Núm. 78 (2011): 49-68.
- Lienhard, Martin. *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Horizonte, 1990.
- Lukács, György. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2010.
- Ortega, Julio. “Texto, comunicación y cultura en Los ríos profundos de José María Arguedas”. *Nueva revista de Filología Hispánica*. Vol. 31, Núm 1 (1982): 44-82.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El andariego, 2008.
- Rowe, William. “El nuevo lenguaje de Arguedas en “El zorro de arriba y el zorro de abajo””. *Centro de investigaciones lingüístico-literarias*. Universidad Veracruzana. Núm. 11 (1978): 198-212.
- Schwarz, Roberto. “Las ideas fuera de lugar”. *Meridional. Revista chilena de estudios latinoamericanos*. Núm 3 (2014): 183-199.
- Van Kessel, Juan. “Individuo y religión en los Andes”. *Cuaderno de investigación en Cultura y Tecnología Andina*. Núm. 16 (2000): 3-33.
- Vargas Llosa, Mario. “Literatura y suicidio: el caso Arguedas”. *Revista iberoamericana*. Núm. 110 (1980): 3-28.

**La crónica como memoria del conflicto armado colombiano.
Los escogidos y Llanto en el paraíso de Patricia Nieto**

*

The chronicles as a memory of the Colombian armed conflict.
Los escogidos and Llanto en el paraíso by Patricia Nieto

Andrés Alexander Puerta Molina
Universidad de Medellín
andrespuerta@udemedellin.edu.co

Alejandra María Laverde Román
Universidad de Medellín
alaverde@udemedellin.edu.co

Resumen

La crónica es un género híbrido, entre el periodismo y la literatura, idóneo para representar el conflicto armado colombiano desde la perspectiva de las víctimas. Puede considerarse una de las narrativas experimentales propuestas por Dominik LaCapra para explorar procesos postraumáticos documentados por la historiografía, que contribuyen en la elaboración del duelo y permite a los lectores una mayor comprensión de la violencia a partir de la empatía. Por ello, se analizan los recursos narrativos utilizados por Patricia Nieto en los libros *Los escogidos* y *Llanto en el paraíso*, a luz de las propuestas de LaCapra. La lectura descriptiva e interpretativa se contrasta con el tratamiento del tema en la narrativa de la Violencia y el estudio del contexto histórico de Colombia para entender cómo los textos analizados logran construir memoria de la violencia y dan cuenta de la experiencia de las víctimas del conflicto en su complejidad humana y no como parte de las estadísticas.

Palabras clave: crónica, conflicto armado, Colombia, trauma histórico, Patricia Nieto.

Abstract

The chronicle is a hybrid genre, between journalism and literature, ideal to represent the Colombian armed conflict from the perspective of the victims. It can be considered one of the experimental narratives proposed by Dominik LaCapra to explore post-traumatic processes documented by historiography and that contribute to the elaboration of the victims' grief and allow readers a greater understanding of violence based on empathy. For this reason, it analyzes the narrative

resources used by Patricia Nieto in the books *Los escogidos* y *Llanto en el paraíso* based on LaCapra's proposals. The descriptive and interpretive reading is contrasted with the treatment of the subject in the narrative of Violence and the study of the historical context of Colombia to understand how the analyzed texts manage to build memory of violence and account for the experience of the victims of the conflict in its human complexity and not as part of the statistics.

Keywords: chronicle, armed conflict, Colombia, historical trauma, Patricia Nieto.

Recibido: 30/08/2022

Aceptado: 10/01/2023

La crónica es un género híbrido, que usa recursos del periodismo y la literatura para intentar contar, de manera más completa y compleja, hechos reales. La denominación viene del vocablo latino *Chronicus*, que significa aquello que sigue el orden del tiempo. En sus inicios, la crónica registraba la sucesión temporal de los hechos, después se fue adaptando a las necesidades de los autores que se interesaron en cómo contar sus historias. Durante años, en esta forma de escritura predominó la narración lineal, en la actualidad conserva el nombre de crónica, porque posee una estructura temporal, aunque no se exige una escritura ordenada linealmente. Es decir, tal como sucede con cualquier narración, de acuerdo con las nociones básicas del formalismo ruso, existe una fábula ordenada lógicamente y cronológicamente que se presenta en una trama construida estéticamente. Por lo tanto, se hace uso de saltos temporales como analepsis y prolepsis, de acuerdo con la intención estética del cronista.

Para el teórico español Albert Chillón, este género hace parte del periodismo literario por su interés en la forma en la que se presentan los hechos, lo prefiere a otras denominaciones porque hay una concentración en el componente estético, un “empalabramiento” de la realidad, que permite considerar como formas de literatura a ciertos tipos de periodismo. Una idea que comparte con otros estudiosos como el francés Gerard Genette, para quien no importa de dónde provienen los temas a tratar, lo relevante es la manera en la que se cuentan. Para Antonio Cándido es “Literatura a ras de suelo” ya que se concentra en sucesos secundarios, aparentemente anodinos, sin estridencias ni rimbombancias, muy lejos de las grandes historias que acaparan titulares y portadas. De igual manera, este tipo de relatos exigen la imaginación e interpretación del periodista, ingrediente indispensable para encontrar la estructura más eficaz que permita tener un pie en la realidad y otro en la elaboración discursiva de la Literatura. Para Martín Caparrós la crónica

“[...] es un intento siempre fracasado de atrapar el tiempo en que uno vive” (Carparrós s/p). Como siempre se naufraga hay que volver a intentarlo y queda una huella. Ese registro es uno de los rasgos fundamentales, ya que permite rastrear las condiciones sociales de una época, la crónica es una forma de memoria. En este tipo de texto es fundamental la mirada y la idea de un autor quien, a través de su manera de filtrar la realidad, nos presenta un retrato de su tiempo.

En América Latina, esta forma de escritura, literaria y periodística, ha recibido un impulso vital. Iniciado con los Cronistas de Indias, pasando por *El Carnero*, que inaugura la crónica de ciudad, las costumbres locales y el registro de un periodo temporal de una comunidad determinada, más tarde, el Modernismo, liderado por Rubén Darío y José Martí, encontró en los periódicos el germen de muchas de sus ideas y la posibilidad de ampliar las concepciones estéticas en los relatos periodísticos, que ambos publicaron en la prensa durante años, los textos periodísticos les posibilitaron un encuentro con el otro que nutrió profundamente su obra. Gabriel García Márquez y otros integrantes del llamado *Boom* latinoamericano encontraron en la prensa una forma de ganarse la vida y de desarrollar ciertas estructuras narrativas que fortalecieron profundamente sus estrategias literarias. Hasta llegar a los llamados Nuevos Cronistas de Indias, una idea de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, que los define como: “Exploradores contemporáneos, viajan por los territorios urbanos y rurales de Hispanoamérica, para descubrir con el rigor de la *reportería* y contar con voz propia las historias tiernas, terribles y también asombrosas de los múltiples nuevos mundos que conviven en nuestras sociedades desiguales” (FNPI s/p). Los cronistas actuales han dejado un testimonio de lo que ocurre, una de las temáticas recurrentes ha sido la violencia y ellos son los que mejor han contado las historias de lo que ha sucedido en sus países, en sus textos resuena la voz de las víctimas, han permitido, a través del análisis, conocer fenómenos, con toda su complejidad, de una manera completa. Este género periodístico y literario se convierte en un espacio privilegiado para reflejar realidades y para explorar maneras de contar las historias. Cabe destacar, y eso es evidente a la hora de entrevistar a los cronistas colombianos y de otras latitudes, un afán, una responsabilidad por escuchar a aquellos que más sufren la violencia, también hay claridad en el asunto cuando se leen los libros y las crónicas sueltas de una generación que ha decidido jugársela por la posición política propia de la crónica, sin descuidar las necesidades formales de sus historias.

*

En Colombia, uno de los ámbitos que mayor reflexión genera sobre la relación entre la historia y la literatura es la violencia, en sus distintas representaciones. Se trata de un fenómeno que permanece referido tanto en los textos históricos como en los de creación literaria en subgéneros como la narrativa de la violencia, la literatura sicaresca (aquella que cuenta las historias de los asesinos a sueldo) o el relato testimonial contemporáneo. Los dos acontecimientos que signan la historia colombiana en la segunda mitad del siglo XX son el período de la violencia y el del narcotráfico. Ambos confluyen también como temática frecuente en la crónica, género que, por su carácter híbrido, ha servido como vehículo para dejar testimonio de la experiencia de quienes han sufrido las consecuencias directas de estos hechos, sin dejar de lado el compromiso con la forma. La crónica, como se entiende en Latinoamérica, se trata de “producciones periodísticas de largo aliento, muy exigentes en términos de investigación e inmersión y con una gran variedad de fuentes” (Palau 964). Por lo que se presenta como el género más conveniente para articular en sus textos, la veracidad de los acontecimientos con el tratamiento estético que permita comprender la experiencia humana de este devenir histórico.

Para el caso colombiano, la crónica ha sido fundamental para dejar una huella de las consecuencias que ha tenido la violencia. Desde un principio, el periodismo tuvo fuertes nexos con la política. Donaldo Alonso Donado Vilorio, en su libro *Crónica anacrónica. Un estudio sobre el surgimiento, auge y decadencia de la crónica periodística en Colombia* plantea que: “En Colombia, el Estado, los partidos y la prensa tuvieron el mismo origen, pasaron los mismos avatares, se confundieron e imbricaron de tal manera que no es posible hablar de uno sin referirse a los otros dos” (Donado 54). Esta relación marcó la forma en la que se escribían los periódicos, con una prosa panfletaria y opinante. La prensa mantuvo el esquema de servicio al partido al que pertenecía hasta finales del siglo XIX. En este periodo hubo un profundo enfrentamiento entre los partidos políticos más tradicionales de Colombia (Liberal y Conservador), que fue retratado por los periódicos, en los que se exploraron las consecuencias de una confrontación que alcanzó altos niveles de sevicia y que también ha sido ampliamente retratada en la literatura de ficción.

La última década del XIX y la primera del XX, en Colombia, transcurrieron con un escenario en el que dominaban guerras, dictaduras, censuras de prensa, la pérdida de Panamá; todos estos sucesos condicionaron el desarrollo del periodismo que estaba muy lejos del estilo informativo que conocemos hoy. Entre

1910 y 1960 se produjo una eclosión en el periodismo colombiano, en especial en el género de la crónica que alcanzó los máximos niveles de desarrollo, que no volvieron a lograrse en el siglo XX, nombres como Clímaco Soto Borda, Tomás Carrasquilla, Germán Arciniegas, Alberto Lleras Camargo, Enrique Santos Montejo, José Joaquín Jiménez, José Antonio Osorio Lizarazo, Alfonso Fuenmayor, Emilia Pardo Umaña, Eduardo Caballero Calderón, Clemente Manuel Zabala, Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Héctor Rojas Herazo, Eduardo Zalamea Borda, Próspero Morales Pradilla, Rocío Vélez de Piedrahíta o Gonzalo Arango, por mencionar solo algunos, pusieron en notas de molde una época de la crónica colombiana. Después hubo herederos como Germán Santamaría, Juan José Hoyos, Germán Castro Caycedo o Ernesto McCausland, todos ellos exploraron el tópico de la violencia, íntimamente ligado al ejercicio del periodismo narrativo colombiano. No es gratuito que el último libro periodístico de Gabriel García Márquez, *Noticia de un secuestro*, haya explorado los rigores de la época del narcotráfico. Igualmente, en la contemporaneidad, algunos de los cronistas más destacados como: Alberto Salcedo Ramos, Juan Miguel Álvarez, José Guarnizo o Patricia Nieto han trabajado ampliamente el tema de la violencia, a través del género de la crónica, han dejado un retrato de los rigores del conflicto, les han dado voz a las víctimas, al tiempo que han producido páginas con una alta calidad estética.

La crónica es un tipo de texto que contribuye a una mejor comprensión de los hechos históricos más allá de lo informativo, pero también de lo literario. Ese punto intermedio que propone lo convierte en un medio de conocimiento de las situaciones y de las experiencias de quienes las vivieron. En sus textos confluyen distintas disciplinas que contribuyen a construir una memoria de lo ocurrido. Al centrarse en las víctimas establece una posición política clara porque conocemos sus versiones, deja en evidencia las contradicciones de los poderosos y constata la carencia en el rigor de los medios de comunicación tradicionales. Es un tipo de periodismo literario que requiere tiempo para la investigación, la escritura, la edición y que trata de entender un fenómeno para después escribirlo de una forma original, a la vez que intenta encontrar ángulos inexplorados de las historias.

Asimismo, va más allá de un afán informativo mediante cuatro estrategias concretas (Poblete 96). La primera es su capacidad de incluir lo coyuntural en una corriente de acciones sostenida en el tiempo y le permite vincular los distintos hechos noticiosos para comprenderlos como expresiones de un complejo entramado de factores que constituyen tanto los antecedentes como el contexto. Sitúa los hechos concretos en el devenir histórico, lo que lleva a que sean comprendidos más allá de una funcionalidad inmediata. La segunda estrategia es apelar a constantes humanas

universales. La tercera es el enfoque de la realidad desde el punto de vista propio del cronista. El uso del Yo está presente no como pronombre sino como mirada. En la crónica se da una distinción entre el autor y el narrador de un modo cercano a lo literario. La cuarta habla del tratamiento estético en la construcción del texto. La crónica se apropia de recursos narrativos que se han asociado a la ficción y se distancia del periodismo informativo. Este aspecto denota una posición ética ante lo que se narra.

Una de las cronistas contemporáneas que mejor da cuenta de lo que ha sucedido con la violencia en Colombia es Patricia Nieto Nieto. En sus libros *Los escogidos* y *Llanto en el paraíso* ha dejado el testimonio de las víctimas, ha visitado los lugares abandonados por el Estado que han sido castigados por la tragedia. Por sus textos podemos conocer lo ocurrido, reflexionarlo e intentar entenderlo. El presente artículo se ocupa de estudiarlos en relación con las estrategias propuestas por Patricia Poblete Alday y a la luz de los conceptos de Trauma histórico, trabajados por Dominick Lacapra en el libro *Escribir la historia, escribir el trauma*, para entender asuntos fundamentales como: el *Acting out*, la elaboración, el duelo, la empatía, el desasosiego empático y las narrativas experimentales que apoyan la exploración de los procesos postraumáticos documentados por la historiografía.

De igual manera, se contrasta con las representaciones que ha tenido el tema de la violencia en la ficción y en la no ficción. En este caso, se trató de comparar, brevemente, el tratamiento literario que se le ha dado al tema dentro de la narrativa ficcional, el cual configura dos tipos de novela —de la violencia y sobre la violencia— en contraste con el que propone la crónica sobre el mismo fenómeno histórico.

*

La violencia es un tema central de la crónica en Colombia, sus consecuencias y particularidades han sido recurrentes en el relato de los cronistas colombianos. Patricia Nieto es un buen ejemplo de este trabajo que deja un testimonio de lo sucedido. Es una escritora constante, disciplinada y respetuosa con las víctimas, que intenta darles una voz y trabajar los temas desde la empatía planteada por Lacapra. Publicó sus historias en periódicos y revistas, pero también se ha dedicado a la academia sin olvidar su compromiso permanente con la escritura.

Uno de sus libros de crónicas más complejos y dolorosos, debido a su temática, es *Los escogidos*, en el que cuenta la historia de los NN, los cadáveres sin nombre que navegan sin rumbo por el río Magdalena. En Puerto Berrío, un pueblo a unas cuatro horas de Medellín, los habitantes han instaurado la costumbre de adoptar

estos cuerpos, les prometen misas y oraciones y a cambio esperan que los difuntos les concedan milagros, los salven de los peligros o, simplemente, los convierten en “compañeros de viaje”. Este libro tiene un gran mérito investigativo, está escrito con un profundo respeto por quienes han sufrido en carne propia el conflicto y, además, con una prosa limpia y un punto de vista centrado en la peculiar relación que los habitantes del pueblo construyen con los cadáveres como una expresión inesperada de la violencia. Son cuatro capítulos titulados: “Es un muerto del agua”; “Y hallaron dolientes, uno para cada uno”; “¿Llamaste a tu mamá en el último minuto?” y “En la puerta de ese más allá”. Cada uno está precedido por una fotografía que da cuenta de la veracidad de los hechos e ilustra las escenas descritas. La primera imagen de una lápida con el nombre Milagros tiene coloridas flores artificiales que la adornan y genera una serie de interrogantes en la autora que son compartidas con el lector: “¿Quién yace en la primera bóveda de este albergue de los olvidados. De cuál linaje se desgranó sin dejar huella. Cómo se llama el que allí se deshace mientras pasa el tiempo. Cuáles palabras susurró o –quizá– gritó mientras le quitaban la vida. Quién lo busca. Por dónde vagan los que lo lloran. Cómo llego a este puerto de cuerpos sin nombre?” (Nieto 17).

Preguntas que resumen la extraña costumbre de un pueblo que refleja la necesidad de elaborar el trauma histórico (en la idea de LaCapra), que la violencia ha significado para los habitantes de estas zonas acorraladas por la guerra. Un doble duelo se presenta en estas primeras historias al retratar la suerte del hombre, mujer o niño asesinado, al que se le ha arrebatado su identidad, mientras se insinúa el dolor de sus familiares que aún los buscan o han perdido la esperanza de encontrarlos. Finalmente, se pregunta también por el otro, ese desconocido que también es víctima del terror, aquellos que han visto bajar por el río los cuerpos sin nombre desde 1948:

Al lado de los desheredados han encontrado lecho los cuerpos inflados, perforados, picoteados que el río deja en playas oscuras desde 1948 más o menos. Los pescadores se cansaron de verlos deshacerse en jirones a la orilla del río. Hoy son colección y propiedad temporal de un pueblo católico que no solo los invoca a cada minuto. Los rescata, les quita el lodo con tapones de esparto, los nombra, los sepulta y adorna sus tumbas como queriendo señalar que la muerte hace vibrar la vida (Nieto 20).

Este fragmento no solo muestra un panorama sombrío de la Violencia en Colombia, sino que lo enmarca en un contexto temporal concreto al mencionar el año de 1948, en el que fue asesinado el caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán, un hecho

que recrudesció el conflicto entre liberales y conservadores, los muertos anónimos comenzaron a aparecer en las zanjas y a alimentar el caudal de los ríos. Este fragmento tiene todos los aspectos que destaca Patricia Poblete en la crónica, ya que incluye el contexto histórico, se apela a esas constantes humanas que han sido propias de la reflexión profunda asociada a la literatura de ficción, es claro el punto de vista y podemos rastrear el tratamiento estético. Todos estos recursos también están presentes en otro libro fundamental de Patricia Nieto *Llanto en el paraíso*, como cuando habla de una toma guerrillera en el municipio de Caicedo, al occidente de Antioquia:

En Colombia las banderas blancas no son símbolos de paz sino certeras señales de guerra. La bandera blanca se levanta entre las ruinas del templo para anunciar que Caicedo, fundado en la cordillera que hoy es cruce de caminos entre el Suroeste, el Occidente y el Urabá antioqueños, es escenario en disputa. Guerrilleros de las FARC, el grupo subversivo más antiguo de Colombia, paramilitares de las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá, con raíces en la década del 80, y los hombres de las Fuerzas Armadas Colombianas intentan controlar un poblado campesino, pobre y frío que les daría paso hacia regiones que prometen selvas vírgenes con toda su riqueza o caminos a los océanos o acceso al centro de país (Nieto 25).

En este fragmento podemos encontrar un contexto histórico (como lo indica Patricia Poblete), que nos acerca a los rigores del conflicto en Colombia, la confrontación entre guerrilleros y paramilitares es uno de los temas que más trabaja Patricia Nieto, entre las décadas del 60 y el 2000 los grupos guerrilleros extendieron su accionar y en los 90 surgieron los grupos paramilitares que se enfrentaron con la guerrilla. Históricamente, Colombia es un país en eterno conflicto desde su fundación, pero ha habido momentos críticos como el que precede el asesinato de Gaitán. Esta época es conocida como la Violencia (con mayúscula), para significar la alevosía y la sofisticación de la crueldad, que produjo unos 300 mil muertos. Este acontecimiento histórico-político constituye un material fundamental para la literatura colombiana, dado que se escriben setenta novelas alrededor de esta problemática entre 1949 y 1967 (Escobar 142).

Para los estudiosos de la literatura es claro que “La violencia y sus profundas repercusiones socioculturales causaron un despertar en la novelística colombiana. Aunque, según el investigador Escobar, son obras que difieren en sus “calidades” estéticas” (Escobar 115); en tanto que un buen número de ellas no pasa de ser testimonio, un recuento de los abusos, las torturas, las muertes y las formas de

infigirla, sin reflexiones ni elaboración artística del discurso. Justo en este punto es que aparece una de las diferencias que establece la crónica y en el que se centra Patricia Poblete, la crónica no es un simple recuento de tragedias, en ella está el punto de vista del cronista, que determina la mirada que tiene sobre las temáticas, como se puede evidenciar en este fragmento de *Llanto en el paraíso*:

De San Francisco quedó la cabeza. La Dolorosa partida en tres le arranca un suspiro. El Eccehomo, macizo y musculoso, quedó reducido a un hombre y a un trozo de cabeza. De las quince estaciones solo quedaron pedazos de yeso. El Divino Niño es hoy apenas una tela de algodón donde se insinúan las formas de un bebé rosado y robusto. María Auxiliadora y la Santísima Trinidad se fundieron en una masa de cal. El Señor Caído, que custodia los linderos con el cuartel de la Policía, quedó en trizas. Santa Ana, de noventa años; San Gabriel; San Antonio y el pesebre ya no existen. Solo el Santo Cristo; tallado en cedro rojo hace ciento tres años, pudo recuperarse después de rodar cien metros por un despeñadero sembrado de café (Nieto 27).

Esta cita muestra la destrucción que deja el conflicto, se enfoca en un hecho secundario, pero que da una dimensión de lo que pasa, da cuenta del punto de vista y se distancia de las principales críticas que se le hicieron a la novela de la violencia, quizás el antecedente literario más claro en la historia de la literatura colombiana para las distintas expresiones posteriores como la novela sobre el narcotráfico o la que se centra en el fenómeno del sicariato, que se han convertido en fenómenos editoriales y en fuente de inspiración para películas y series. La violencia, tantas veces cambiante, permea la narrativa nacional hasta el punto de ser considerada la iniciadora de una tradición literaria y trasciende a otras formas de relato del país como la narrativa cinematográfica, a esta conclusión llega el texto *De la novela colombiana al cine* que estudia las obras literarias llevadas a la pantalla grande entre 1920 y 2008:

Las [...] obras ilustran momentos específicos de la historia del país, las guerras fundacionales, la época de la Violencia con el enfrentamiento entre partidos políticos y el surgimiento de los grupos guerrilleros, el sicariato, el narcotráfico, así como temas relevantes para la comprensión de las dinámicas sociales, políticas, urbanas y rurales del país; de su evolución histórica y sus habitantes (Laverde et al. 236-237).

Si bien la literatura de la Violencia es aquella que trata el fenómeno referido al periodo histórico así nombrado y que se centra en el enfrentamiento entre los par-

tidos políticos Conservador y Liberal. Lo cierto es que, en sentido amplio, también ha sido entendida en la historia literaria del país como aquella que comparte este tema en común, ya sea expresado en la literatura sobre violencia política, la del narcotráfico y el sicariato o en la de la narrativa testimonial. En la medida en la que esta última se ocupa de temas y personajes marginados, que han sufrido injusticias, agresiones y violencia, en general, dentro de un país que soportó los excesos del conflicto interno más allá del enfrentamiento bipartidista. Es en este contexto en el que la crónica, como género híbrido entre lo literario y lo periodístico, representa una oportunidad para dejar testimonio de la violencia desde el punto de vista de las víctimas que reflejan en sus experiencias ciertas constantes universales sobre la elaboración del miedo, pero además hay una preocupación por la estructura formal a partir de un tratamiento estético como lo postula Poblete.

Después de superar los conflictos entre partidos, se presentó una larga confrontación armada que aún no termina y ha involucrado a las fuerzas regulares del Estado, a las guerrillas y los grupos paramilitares que, en muchos casos, actuaron con el apoyo de las fuerzas estatales. Los libros de Patricia Nieto no se concentran únicamente en los muertos, también dan cuenta de las consecuencias de la violencia y la ausencia del otro. Nieto no toma la distancia aséptica que se recomienda practicar en el periodismo informativo ni la corriente más clásica de la historiografía; al contrario, se involucra, cuestiona e interroga. Este asunto se relaciona directamente con los postulados de Dominick LaCapra al hablar de las narrativas que contribuyen a la elaboración del duelo, cuando plantea que deben constituirse en “narrativas que no sean meramente redentoras sino más experimentales, narrativas que se interroguen y nos interroguen” (LaCapra 185), este ejercicio genuino genera empatía y cercanía con el lector está presente en el libro *Los escogidos*:

Repaso la tumba de Milagros: plana, tersa. Pienso en escogerla ¿Será frío el vínculo con los muertos. Con cuál lenguaje se les hablará. Por qué tatuar mi mente con la presencia severa de un ene ene. Podré sobrevivir a la certeza de jamás conocer el origen de ese que no me habla. Seré capaz de conversar con el ánimo de un desconocido. Soportaré la familiaridad con el más allá. Tendrá calma mi ser después de imaginar de mil maneras su minuto final. A quién amaré cuando lo invoque. Podré compartir el espacio con los espíritus. Para qué ingresar en el mundo de los muertos de la guerra arrullados por el agua? Desisto (Nieto 20).

Sus textos no entran en el modelo de investigación autosuficiente o documental seguido por la historiografía, de acuerdo con sus intereses por una profesionali-

zación de la historia y en un afán diferenciador con la literatura, como se puede percibir en la siguiente cita de *Llanto en el paraíso*:

Uno de los guerrilleros sacó de su mochila cuchillas de afeitar, se las repartió a sus compañeros y se acercó amenazante, con esa pequeña arma, a uno de los agentes. Lo sujetó con fuerza por el cuello de la camisa y comenzó a deslizar la cuchilla por la tela. En pocos minutos los uniformes de los agentes quedaron en hilachas. Monseñor López continuó ahí, como guardián de un grupo de vencidos, sedientos y andrajosos (Nieto 28).

El punto de vista con el que Nieto trabaja este fragmento muestra el deseo de minar la dignidad del contrario, una de las constantes universales con las cuales se genera el proceso de empatía descrito por LaCapra y Poblete. Asimismo, en los libros de Nieto también se encuentran reivindicaciones de la verdad en estructuras narrativas que, sin caer en ese exceso, van más allá del constructivismo radical de la identificación de la historia con la ficcionalización (LaCapra 31-38) y permiten expresarlas en el nivel estructural de la lengua mediante el lenguaje narrativo.

Una de las características mayormente aceptadas de la crónica como género (Franco 191-218) es la subjetividad del autor, tal como en el fragmento anterior, construida a partir del punto de vista de la cronista sobre el tema (algo en lo que también insiste Poblete como rasgo diferencial de este tipo de relato), allí no esconde su presencia en la narración. Las descripciones que Nieto presenta en el texto son producto de su perspectiva personal y nos ayudan a entender la costumbre instaurada entre los habitantes de los pueblos en la ribera del Magdalena. Y así tener una real dimensión de las irregularidades del conflicto armado colombiano, en el que las personas adoptan muertos y los niños cambian sus juguetes por fusiles como se describe en *Los escogidos*: “Los niños de diez años, más o menos, pasaban sus veranos con fusiles G3 a su cargo; y los mayores, con metralletas 0.30 a la espalda” (Nieto 40) o tienen el infortunio de pescar entre sus redes un cadáver insepulto:

Lo visto no le pareció conocido. Se acercó, lo palpó y supo que no era piel de animal de río. Con solo tocarlo, las carnes se deshacían. Lo rodeó a nado y lo exploró. Era el cuerpo de un hombre boca arriba, desnudo, con la cabellera revuelta y los dedos descarnados. Solo en la superficie, cuando recuperó el aliento, se dio cuenta de que lloraba como el niño que era (Nieto 23).

El conflicto armado en Colombia se extendió por todo el territorio nacional, 31 de los 32 departamentos del país terminaron sembrados con minas antipersonal,

veredas, caseríos, corregimientos, pueblos y ciudades sintieron el rigor de la guerra. Estas situaciones quedan reflejadas en *Los escogidos* cuando describe cómo Puerto Berrío, al igual que muchos otros pueblos, vivió una época de esplendor cuando los ríos eran navegables y por sus aguas se movía el progreso del país, llegaban las maquinarias y eran motores del comercio; después, se llenaron de sedimento y fueron inundados por la muerte que fue apoderándose de sus cauces. Así lo describen los textos de Nieto, que sacuden, cuestionan y obligan a la reflexión, al vincularse a la mirada de quien vive esta experiencia. En la no ficción también se busca conectar con las emociones del lector, sacudirlo, dialogar con él.

Estos textos están cargados de una mirada desde la empatía hacia las víctimas, contraria a la corriente de la historiografía centrada en la objetividad, también propia del periodismo informativo. La misma lógica que favorece el rechazo de la empatía porque la reduce a la identificación sin cuestionamientos, en otras palabras, en una fusión del yo y del otro (LaCapra 60-61). Sin embargo, en temas como este en los que se ponen en cuestión los problemas relacionados con el trauma histórico y se hace evidente la función del trauma en la cultura, es necesaria una estrategia que considere el papel de la empatía en la comprensión histórica, tal como lo plantea LaCapra (60). Comprensión fundamental en situaciones como las experiencias vividas por los habitantes de Puerto Berrío, que presentan nuevas elaboraciones del duelo a partir de ritos fúnebres que fusionan las creencias religiosas del catolicismo con algunos elementos populares y generan como resultado esta particular relación con la muerte, que va más allá de la elaboración del trauma y tiene consecuencias en las posturas religiosas y políticas de distintas generaciones e, incluso, influencia en poblaciones aledañas que adquieren las mismas prácticas.

Sin embargo, es necesario reconocer que el distanciarse de la perspectiva objetiva que omite la empatía y la respuesta afectiva en la investigación histórica, por priorizar un abordaje netamente cognitivo de los acontecimientos. No debe nunca caer en el exceso que, más allá de la empatía, se deja llevar por la fusión del yo en el otro. Tal como se ha hecho evidente en la representación de la Violencia de cierta ficción literaria según la caracteriza Augusto Escobar. El académico propone que la literatura del fenómeno de la Violencia se puede entender como producto de reflexión sobre los sucesos histórico-políticos acaecidos después de 1948 y su desarrollo hasta la actualidad. Y que, de acuerdo con su tratamiento, da lugar a dos tipologías textuales relacionadas con su etapa de surgimiento. Por ello, en una primera fase esta literatura es escrita por quienes ya sea porque la vivieron directamente, porque fueron muy cercanos a quienes la sufrieron o porque pretendían defender un color político, se quedaron en la denuncia, el señalamiento y el memorial de agravios, sin mayor análisis de lo sucedido, porque: “Nace [...], tan adherida

a la realidad histórica que la refleja mecánicamente y se ve mediatizada por esos acontecimientos cruentos, para (en una segunda fase) dar paso a otra literatura que reelabora la Violencia ficcionándola, reinventándola, generando otras muchas formas de expresarla” (Escobar 324).

Estas posiciones críticas han dado lugar a distintas formas de definir este tipo de literatura. Escobar sostiene que no deben quedarse en el registro histórico de la Violencia o “en el exhaustivo inventario de radiografías de las víctimas apaleadas” (Escobar 132). Coincide con esta posición Gabriel García Márquez, quien en el artículo *Dos o tres cosas sobre la novela de la Violencia* era consciente de la manera poco afortunada en la que los primeros escritores se acercaron al tema. García Márquez afirma que los escritores más preocupados por la denuncia política no se tomaron el tiempo de aprender a escribir una novela:

Había que esperar que los mejores narradores de la violencia fueran sus testigos. Pero el caso parece ser que estos se dieron cuenta de que estaban en presencia de una gran novela y no tuvieron la serenidad ni la paciencia, pero ni siquiera la astucia, de tomarse el tiempo que necesitaban para aprender a escribirla. No teniendo en Colombia una tradición que continuar, tenían que empezar por el principio, y no se empieza una tradición literaria en veinticuatro horas (García Márquez 16).

De igual manera, Laura Restrepo concuerda con la idea de la precariedad de la literatura escrita sobre el tema. Especialmente en los primeros años de esta expresión literaria, cuando los hechos ocurrían paralelos y con muy poco distanciamiento de los autores quienes escribieron sobre aquello que atestiguaron. Sin embargo, asegura que no deja de valorarse el hecho de que los escritores colombianos se hayan sentido llamados a documentar los hechos presenciados en este periodo fundamental para la historia del país.

Es innegable que, desde un punto de vista estrictamente literario, es deficiente, por lo general, esta literatura inicial de la “Violencia”; pero también es evidente que tiene el gran interés de ser una respuesta literaria masiva que surge a la luz de los propios acontecimientos, plasmándolos en vivo; quizás por primera vez en Colombia la literatura, en forma generalizada, se integraba a la realidad, desenvolviéndose paralelamente con los hechos (Restrepo 125-126).

Puede concluirse, a partir de estas críticas que, pese a sus falencias literarias, la novela de la Violencia significó una oportunidad de visibilizar el tema. Un aspecto crucial, también, en los propósitos de la crónica, que muestra un componente

humano y relata el drama de personas inmersas en el conflicto, pero, a diferencia de las falencias señaladas, la crónica usa, como lo señala Poblete, el contexto y el tratamiento estético de las situaciones. Escobar plantea dos subclasificaciones sobre el tema de la Violencia partidista en la literatura, relacionados con el tratamiento que se le da. La de ese primer momento es denominada la literatura de la Violencia:

La llamamos así cuando hay un predominio del testimonio, de la anécdota sobre el hecho estético. En esta novelística no importan los problemas del lenguaje, el manejo de los personajes o la estructura narrativa, sino los hechos, el contar sin importar el cómo. Lo único que motiva es el manejo de una tesis. No hay conciencia artística previa a la escritura; hay más bien una irresponsabilidad estética frente a la intención clara de la denuncia (Escobar 101).

Esta literatura enfatiza el carácter verídico de los hechos, se denota el material sobre el que se construye, con relatos crudos acerca de los acontecimientos, las descripciones de las muertes, las torturas, masacres “los nombres de la mayoría de esas novelas *de* la Violencia enuncian la naturaleza de su materia narrativa, están ligadas a la contingencia de lo que sigue” (Escobar 102). En este tipo de relatos, la forma literaria queda desplazada ante la necesidad de denuncia del escritor o ante su compromiso político.

*

En contraste con las obras *de* la Violencia encontramos otras que Escobar denomina *sobre* la Violencia, que han tomado distancia del hecho y lo examinan desde otra perspectiva. Se logra una mirada más literaria, no tan ligada al hecho histórico, con una mayor ficcionalización de los acontecimientos “Aquí no importa tanto lo narrado como la manera de narrar” (Escobar 107).

Por lo anterior, se entiende la literatura *sobre* la Violencia como aquella que realiza una reflexión más profunda sobre los hechos y las personas inmersas dentro de lo acontecido e involucradas dentro del conflicto. Estas obras logran un tratamiento más literario que histórico y más ficcional que testimonial. El acontecimiento como tal no sería de interés para el escritor, la violencia le importa como una manifestación compleja de la realidad nacional y no como un hecho único, no es el acto de violencia sino sus consecuencias, relaciones, todo aquello que indague con mayor hondura sobre el fenómeno. Según Escobar, es necesario un distanciamien-

to emocional y temporal del hecho, por ello los escritores que vienen después de aquellos de la generación “*de la Violencia*” son los mejor preparados para escribir con mayor crítica y reflexión sobre el tema.

No obstante, debe recordarse que el tema de la Violencia no es un asunto de fácil tratamiento no solo por aquellos que presenciaron los cruentos hechos ocurridos, sino porque tras este tipo de novela subyace un compromiso social del escritor que aborda el tema, por ello, se complica aún más el límite entre lo testimonial, el despliegue demagógico o la recreación literaria de los hechos. Ese es uno de los cambios notables en la manera de representar el tema del conflicto armado en Colombia en la ficción y en la no ficción. La crónica sobre la violencia consolida una perspectiva narrativa que ya se venía presentando en la novela y que daba origen a las mencionadas clasificaciones de acuerdo con su tratamiento del tema. Es así como estas características de la literatura *sobre* la Violencia son compartidas por la crónica que, aunque no tiene el componente ficcional, sí realiza una reflexión más profunda de los hechos, se aparta de lo meramente informativo y tiene un componente subjetivo determinado por la mirada del autor (el punto de vista que menciona Poblete), por la idea de realizar una representación de la realidad. Para la crónica son importantes los acontecimientos, pero lo son aún más los protagonistas, además no se trata de la violencia como acto sino del análisis de sus consecuencias y cómo se convierten en una manifestación compleja de la realidad nacional. No hay un simple registro, hay un interés por indagar el fenómeno de manera más profunda y un interés por lo literario.

En las crónicas de Patricia Nieto se encuentra ese punto intermedio entre un necesario desasosiego empático para tratar discursivamente estos sucesos traumáticos sin suprimir la empatía necesaria para darle voz a las víctimas y a la posición del sujeto que experimenta directa o indirectamente estos acontecimientos. En este punto la obra de Nieto también se toca con los planteamientos de Dominick LaCapra cuando expresa que “[...] uno de los objetivos de la historiografía en cuanto a elaboración es el intento de devolver a las víctimas, en la medida de lo posible, la dignidad que le arrebataron sus opresores” (LaCapra 85). Una de las virtudes que tiene la crónica es su afán por dejar una memoria de la época en la que fue escrita, por convertirse en un testimonio de su tiempo, en una forma de preservar la Historia. Aunque se particularice el drama de unos protagonistas, de fondo, se puede entender el drama de toda una comunidad, como se puede evidenciar en esta cita de *Los Escogidos*:

Una noche de 1979, mientras los concejales de Puerto Berrío compartían una fiesta con ganaderos y terratenientes de la región, un hombre se dirigió a los

presentes para anunciarles que esa noche celebraban el nacimiento, en Puerto Berrío y Puerto Boyacá, de un movimiento que cambiaría la historia de Colombia. El movimiento era el MAS, Muerte a Secuestradores, auspiciado por Pablo Escobar que ya tendía las redes del narcotráfico por esas tierras. Y el que hablaba era Ernesto Báez, convertido años después en uno de los jefes de las Autodefensas Unidas de Colombia (Nieto 41).

En este fragmento encontramos las pistas claras de cómo se fueron conformando los grupos paramilitares, que recrudecieron el conflicto armado en Colombia, en el que los distintos grupos armados cometieron atrocidades. Un conflicto complejo que la crónica nos muestra para permitirnos entender estas realidades externas tanto como las consecuencias que los hechos generan en quienes las experimentan, a partir de documentar y reflexionar sobre las manifestaciones culturales surgidas como parte de la elaboración del trauma en estas poblaciones.

En el libro *Los escogidos* hay aspectos muy relevantes en este sentido, específicamente, documentadas en las extrañas prácticas a las que induce la cercanía permanente con la muerte. El segundo capítulo del libro es precedido por una fotografía de los nichos del cementerio de los NN, algunos con nombres otorgados por el adoptante o el funerario del pueblo, está conformado por crónicas que relatan la experiencia de los vivos que, por distintas circunstancias, se vinculan para siempre al cadáver de un desconocido. Estas vivencias se narran en un contexto que permite comprender estos actos como consecuencia de la violencia generada por distintos grupos armados en estos territorios e inicia con el testimonio de uno de los jóvenes que ha adoptado esta costumbre:

‘En 1988, cuando yo jugaba, el carro andaba por ahí’, denuncia. Era una camioneta de vidrios oscuros. Recorría los pueblos del río para disciplinar a plomo a quienes no obedecían a los amos de la guerra: a veces eran militares; otras, autodefensas; y luego se nombraron MAS, Muerte a Secuestradores. El rugido de la camioneta abriéndose paso por las calles de Puerto Berrío era anuncio de tragedia (Nieto 49).

Acá hay un rastro del contexto en el que se desenvuelve el conflicto colombiano (tan importante en las estrategias narrativas señaladas por Poblete), para Patricia Nieto es fundamental la investigación, el recuento minucioso de la información y también es importante la devolución de la dignidad a las víctimas que plantea LaCapra:

A las seis de la mañana, cuando ya no se escuchaban ráfagas ni gritos, los caicedeños comenzaron a salir de sus casas. Algunos guerrilleros descansaban en el parque después de una extenuante noche y otros enjuiciaban al agente Antonio González, el único que permaneció en el comando hasta el amanecer, el que combatió hasta cuando le duró la munición, el que cubrió la huida de sus compañeros, el que esperaba el nacimiento de su tercer hijo. Contra el paredón, el agente héroe, el artesano que fabricaba juguetes de madera para alegrar la Navidad de los pobres, el decorador que montaba un pesebre en cualquier manga, el muchacho que cumplía religiosamente la cita en la peluquería de Ligia Mariaca, respiraba agitado por el pánico (Nieto, Llanto en el paraíso 32).

Este apartado nos muestra quién fue Antonio González, su papel de resistencia frente a los guerrilleros, sus costumbres. No es solo un nombre, es un padre, un esposo y un compañero que no tiene más opción que mostrarse valiente ante la situación extrema que le tocó vivir y. Gracias a estas descripciones Nieto logra plasmar la dimensión humana del conflicto, más allá de las cifras y los hechos históricos.

En nuestras sociedades, la muerte tiene unas ceremonias de carácter privado, pero cuando no hay familiares que reclamen al muerto, se pierden ciertos límites de la intimidad. Este perfil se hace más evidente cuando se extienden las ceremonias, los rituales, las costumbres, cuando se entra en una cotidianidad, en un ejercicio de cofradía y familiaridad con los difuntos. La práctica de personas que deciden adoptar cadáveres muestra el perfil psicológico tan complejo al que se llega cuando la degradación se normaliza:

Los adoptantes, sentados a la vera del pabellón y recostados a la fila de lápidas, imaginan lo que vendrá. Darle un nombre para llamarlo, prestarle su apellido para que se sientan en casa, imaginarle un rostro de modo que conversar con él no parezca cosa de otro mundo, contarle su vida como si desgranara una mazorca, rezar todos los días por el descanso de su alma en el entendido de que se encuentra en tránsito y no ya condenada en el infierno, prometerle favores a cambio de ayuda, y cumplirle cada promesa a tiempo y con precisión (Nieto 46).

El tercer capítulo de *Los escogidos* está precedido de una fotografía en la que una antropóloga forense termina de reconstruir el esqueleto de un hombre al que trata de identificar. Está conformado por tres crónicas, dos de ellas relatan la experiencia del retorno a casa de dos NN identificados. En una trágica armonía, describe

a una madre que ha recuperado los restos de su hijo y de un hijo que ha hecho lo propio con los de su madre. En estas narraciones también aparece el recurso de los interrogantes, algunos de los cuales no podrán contestarse nunca. Sin embargo, son preguntas que reconstruyen la escena para el lector. No son palabras que describen fríamente el cadáver de una víctima más de la violencia, es la atmósfera, son las acciones, es el lugar y el momento en que se dio esa muerte, detalles que llevan al lector a comprender las emociones que embargan a quien es violentado, lo acercan a ese drama particular, le dan un nombre, generan una identificación, rescatan su historia en contra del olvido. Interrogarlo, aunque con la conciencia de que no se obtendrá una respuesta, le otorga, además, esa dimensión humana de la cual lo despojaron sus victimarios. Se trata de una estrategia que no niega la implicación transferencial con el objeto de estudio ni elude la cuestión de las interacciones concretas y deseables entre el yo y el otro. Tal como lo plantea LaCapra (60-61), en este caso, explícitamente incluidas en las posibilidades que permite el uso de la voz media discursiva: “¿Ya se ponía el sol cuándo te mataron. Viste la cara del asesino. Cómo se llama aquel que ordenó tu muerte. Suplicaste piedad [...] Te hirió las muñecas el alambre dulce con el que las amarraron [...] Te negaron el tiro de gracia antes de cortar tus carnes. El pánico te secó las lágrimas. Llamaste a tu mamá en el último minuto?” (Nieto 75).

Estos interrogantes también tienen una relación directa con las narrativas más experimentales no redentoras, que propone LaCapra, y que “intentan avenirse al trauma en un contexto postraumático, de distintas maneras implican *acting out* y elaboración. Desde esta perspectiva se puede contemplar buena parte de la literatura y el arte moderno como una suerte de puerto seguro desde el cual es posible explorar los efectos postraumáticos” (LaCapra 186).

El *acting out* implica una forma de vivencia del dolor que no permite la superación, que tiene que ver con la negación, con la repetición, “[...] suelen volver a vivir el pasado, están acosados por fantasmas o transitan el presente como si estuvieran todavía en el pasado” (LaCapra 156). Por su parte, la elaboración está relacionada con la superación de los hechos traumáticos:

A través de la elaboración, el individuo intenta adquirir una distancia crítica con respecto a algún problema y procura discriminar el pasado del presente y el futuro. Para decirlo en términos más que simplificados: para la víctima, elaborar el trauma implica la capacidad de decirse: “Sí, eso es lo que me ocurrió. Fue algo penoso, abrumador y quizás nunca pueda superarlo totalmente, pero vivo aquí y ahora y este presente es distinto de aquello” (LaCapra 157).

Patricia Nieto muestra el caso de las personas que están en las dos orillas y los involucra con el lector, a través de diversos recursos como el uso de escenas, que acercan el drama de los protagonistas y le permiten al lector una mayor empatía porque no está presente la voz de un narrador, se elimina la presencia de intermediarios y configura un proceso de identificación con la experiencia del personaje. “El lector está en primera fila como testigo de lo que pasa. Hay imágenes y sonidos, además que se percibe el estado de ánimo de los personajes sin necesidad de explicarlo” (Puerta 53). A partir de la recuperación del testimonio de las víctimas, Nieto se da a la tarea de configurarlos como personajes mediante la descripción de las situaciones en las que se ven inmersos. El lector, entonces, logra una comprensión vívida de la experiencia que se relata y se acerca emocionalmente a las situaciones. Las escenas reviven el drama de las víctimas del conflicto, por ejemplo, el de una madre que, por fin, puede recuperar los huesos de su hijo:

Robinson tiene de nuevo un torso para abrazar. Pero no es posible. Las cintas de seguridad impiden el paso de su madre y ella tampoco quiere hacerlo. ‘Lo cargué en mis piernas desde Granada hasta aquí’, señala Hismenia sus muslos redondos y blandos [...]. Lo trajo vuelto huesos en una chita de cartón que se sacudía con cada remezón del bus. Lo arrulló durante las doce horas que tardó para venir de Granada a Puerto Berrío pasando por Medellín. Lo sacó de donde yacía como ene ene para, teniéndolo ya cerca, abreviar el tormentoso camino de devolverle el nombre (Nieto 81).

La escena posibilita comprender esa elaboración a la que refiere LaCapra en la experiencia de esta madre que solo encuentra consuelo cuando logra devolverle la identidad a su hijo. La cronista consigue, a partir de una exhaustiva investigación, dar cuenta de las consecuencias del conflicto en las personas y en el territorio con datos e informaciones objetivas, pero sin restringirlas a aseveraciones referenciales que implican reivindicaciones de verdad, como se plantea en *Los escogidos*:

La gente de Granada comenzó a huir. De los veinte mil habitantes que se contaban en el año 2000, solo cuatro mil permanecían allí tres años más tarde. En los primeros cinco años del siglo XXI, miles de granadinos abandonaron fincas y ganado, casas y negocios; cuatrocientos fueron asesinados selectivamente y de ciento veintiocho no se conoce su suerte. Figuran en la lista de desaparecidos (Nieto 85).

La escritura considera los hechos sin subordinar a estos su contenido, trasciende de lo particular para comprender ampliamente lo sucedido en una historia colectiva de los habitantes de la región.

El cuarto capítulo cierra con la única crónica sobre un hombre que vemos en la fotografía que precede a la narración, moreno, de bigote espeso y con la cabeza inclinada, vestido con una capa negra oscura que lleva la imagen de un cráneo entre dos huesos cruzados, culturalmente reconocida como símbolo de la muerte. Este hombre es el animero, cada primero de noviembre es el encargado de sacar a su paseo anual a las ánimas del cementerio. Los devotos lo siguen en su recorrido por las calles principales del pueblo. La descripción de estas escenas de la cronista como observadora externa, que se identifica con la creencia profesada por quienes fielmente realizan los rezos y el recorrido anual, quienes están comprometidos con esas almas para ofrecerles las oraciones necesarias para ser admitidos en el reino de los buenos. La escritora no toma una postura crítica o condescendiente frente a estos rituales particulares relacionados en ocasiones con la superstición, al contrario, alude a su falta de experiencia en estas expresiones del culto.

Igual que *Los escogidos*, *Llanto en el paraíso* es un libro que puede ser analizado desde los postulados de LaCapra y Poblete, en este texto hay un profundo ejercicio de memoria que privilegia la estructura coral, a través de historias relatadas por mujeres del campo, en ellos queda la evidencia de los rigores del conflicto armado colombiano. El primer apartado del libro es una presentación de Nieto, que se denomina Declaración de amor y es una muestra de principios de la autora como cronista, un tratado en el que indica esa cercanía con las víctimas, su posición política en favor de los que han sufrido el drama de la guerra. Después hay tres capítulos: *La pasión según Caicedo*, *La última florecita nutabe* y *Los vencidos: cuando el hogar es otro país*, en los textos se enfatiza en las consecuencias que la violencia ha traído para los pueblos y las personas en Colombia, están los desplazamientos forzados y las tomas guerrilleras, los enfrentamientos entre el Ejército, la guerrilla y los paramilitares, en fin, la destrucción de estos lugares. En este libro no solo se evidencia el rigor investigativo que la crónica conlleva, también la disposición de la cronista para escuchar al personaje, para entender su vida sin ideas preconcebidas, tal como sucede en *La última florecita nutabe*, en la que Nieto logra una particular intimidad con la protagonista:

[...] yo iba pensando que la vida de ella estaba atravesada por el conflicto [...] viajé con ella en el bus. Esa noche yo llegué y me hospedé en un hotelito allá y ella me dijo que no se quería ir donde la mamá porque vivía en la parte de abajo del pueblo [...]. Entonces yo la invité y dormimos en la

misma pieza, [...] hablamos toda la noche. Fue ahí cuando me di cuenta de que para ella lo importante era el amor y no la violencia [...]. La violencia era una cosa que pasaba ahí [...] pero su drama era la maternidad y los novios y los maridos y todo eso [...]. Ahí ella llega a contar, a hacer confidencias de su vida sexual, de su intimidad. Eso no lo consigue uno en dos horas de entrevistas (Nieto s/p).

La cita permite comprender el método de trabajo de la cronista, en el que es muy importante el tiempo que se dedica a compartir con el personaje, la necesidad de ganarse su confianza y mostrarle su respeto “[...] los testimonios sirven para poner en contacto permanente las preocupaciones teóricas con la experiencia de la gente que vivió los sucesos en carne propia y a menudo sufrió pérdidas devastadoras. También plantean la cuestión del papel que desempeña el afecto y la empatía en la comprensión de la historia” (LaCapra 22). En la crónica de Patricia Nieto está la intención de particularizar el dolor, de darles un rostro humano a las informaciones, por eso se concentra en la historia de personajes específicos, para que el lector se pueda sentir identificado. Al describir con detalle su resistencia, nos acerca al personaje, nos hace sentir una empatía que condiciona nuestra reacción frente al desenlace.

Uno de los aspectos importantes de la crónica es que no tiene la opinión explícita de los cronistas; pero gracias a la organización de la información, a lo que se incluye y lo que se deja por fuera, el autor conduce las reacciones de los lectores. Esto es parte del componente subjetivo que le es propio. Dentro de las historias de Nieto hay ejemplos de resistencia y el reflejo de las particularidades de un conflicto en el que las víctimas quedaron en la mitad de los diferentes bandos armados y recibieron sentencias de muerte por apoyar al bando contrario:

Fanny Arboleda, una eficiente negociante de Caicedo, fue reconocida entre la multitud. A empujones la sacaron del marco de la plaza y la tiraron contra un muro. La iban a matar, como a otros, por responder a las extorsiones de la guerrilla. Su juicio duró apenas unos segundos y cuando uno de los hombres se disponía a dispararle, un joven aguerrido se interpuso entre victimario y víctima. A pesar de la agresividad de su aparición, de su boca no salieron insultos sino súplicas. Edwin Mariaca pedía que le perdonaran la vida a su madre con tal turbación que los paramilitares decidieron cambiarle la sentencia de muerte por la de destierro. Para salvar su vida, en menos de doce horas la mujer debía abandonar, con todos los suyos, el pueblo (Nieto, *Llanto en el paraíso* 25).

El lector está presente en el lugar de los acontecimientos, gracias a las escenas siente el drama de las personas inmersas en el conflicto. Por *Llanto en el paraíso* desfilan una serie de personajes que han sido marcados por la violencia, estos tienen nombre propio e involucran el dolor, a través del tratamiento estético que nos permite acompañar el dolor de las víctimas como Claudiano González, quien fue asesinado en plena plaza y su hija lo encontró después de que le dispararan con un fusil en cabeza:

La niña acariciaba el cuerpo de su padre muerto cubierto con la ruana que minutos antes lo protegía del frío y sollozaba con un llanto ahogado en la garganta. A veces, antes de que las lágrimas aparecieran, sacudía a su papá con la esperanza de resucitarlo, como él le contó que había zarandeado a su abuela cuando se le murió en los brazos siendo apenas un niño. (Nieto *Llanto en el paraíso* 36).

En estas reflexiones podemos entender que algunas regiones colombianas están “enfermas de geografía”, su ubicación privilegiada ha hecho que los diferentes actores armados hayan querido controlarlas y se hayan disputado su dominio por medio de la violencia. El libro describe, desde la perspectiva de sus habitantes, cómo este pueblo fue atacado cuatro veces en dos años, entre 1995 y 1997, tres veces por la guerrilla y una por los paramilitares (ACCU).

Un enfoque similar es el que presenta la última crónica del libro, *Los vencidos: cuando el hogar es otro país*, con el testimonio de mujeres que después de trasegar por distintos territorios antioqueños confluyen con sus familias en un mismo barrio de invasión en Medellín. Desplazadas junto a sus familias por la violencia, describen con sus experiencias de vida una historia común que las une cuando a partir de la década del sesenta emigran de Peque, un pueblo signado por la lucha entre liberales y conservadores. Sumidos en la pobreza colonizan los territorios del río Mulatos en Urabá. El contexto de la crónica ubica al lector en un tiempo y espacio concreto, con datos claros sobre la geografía, la llegada del progreso que prometía la United Fruit Company en 1960, con el desarrollo de las plantaciones bananeras y de la ganadería, pero también con la de los agricultores como migrantes pobres desplazados por la Violencia de mediados de siglo.

Lo mismo vivieron otras familias de Salgar en la que también arreció la violencia entre liberales y conservadores en la década del 50 y más tarde, el dolor traído a sus hogares por los grupos guerrilleros. Todos se encontraron en la Cruz, barrio de invasión en Medellín donde conocieron de cerca la otra violencia, la que se presenta en la ciudad entre las pandillas de las ciudades y las milicias urbanas en la década

del 80, estas familias muchas veces fueron doblemente desplazadas o doblemente víctimas del conflicto. Se presenta un recorrido histórico por la fundación de barrios marginales que se multiplicaron entre la década del sesenta y setenta “[...] se fundaron cuarenta barrios piratas que reventaron la capacidad de prestación de servicios públicos instalada en la ciudad: Los planes de desarrollo no contaban con los nuevos habitantes [...] para ellos no había acueducto ni energía ni vías de comunicación” (Nieto *Llanto en el paraíso* 181).

Es un texto que relata no solo la historia de las guerras políticas, sino las distintas violencias que a partir de esta confrontación surgieron. Las consecuencias y nuevas manifestaciones de la violencia sufridas por los que huyen de las zonas rurales y que tienen que ver con la colonización y el desarrollo de zonas como Urabá, el crecimiento urbano del Departamento, el ensanchamiento de las periferias en Medellín, todas suscitadas por el desplazamiento forzado o la pobreza.

En estos fragmentos de *Los escogidos* y *Llanto en el paraíso* de la cronista colombiana queda clara esta relación entre territorio y violencia, a través del drama de unos personajes particulares. Gracias a la crónica, las víctimas contribuyen a darle un contexto a esta circunstancia histórica en la que se desarrollan los relatos. Se denota en Patricia Nieto un conocimiento profundo de la realidad colombiana, el respeto por los personajes y una mezcla entre información y tratamiento estético necesarios para la compleja construcción de la crónica.

Conclusiones

Las crónicas de Patricia Nieto representan un trabajo necesario para conocer lo que realmente ha sucedido en Colombia, sobre todo porque en sus crónicas existe una conciencia de la necesidad de una investigación rigurosa y hay un código ético estricto frente al respeto que se debe tener por las víctimas. En las crónicas que pueblan los dos textos analizados se deja un testimonio concreto y contundente de lo que ha sucedido con los que han sufrido el conflicto armado colombiano. Esta es una característica de la crónica contemporánea, no solo en Colombia, sino en toda América latina.

La crónica es un género intermedio entre las dos clasificaciones descritas por Augusto Escobar en la literatura que trata el tema, la *de* la violencia y *sobre* la violencia, ya que no se desliga de su afán testimonial, pero guarda un respeto y un rigor por la forma en la que son presentados los contenidos, en ella hay un doble compromiso con lo informativo y con lo estético.

De acuerdo con las estrategias planteadas por Patricia Poblete, la cronista sitúa, a través de los testimonios de las víctimas, los hechos concretos en el devenir histórico que trasciende lo coyuntural de estas experiencias. Asimismo, en las representaciones de la violencia que plantea la obra de Patricia Nieto Nieto es fundamental el contexto histórico expresado a partir de recursos narrativos como la descripción del fenómeno, de las situaciones y de los lugares en los que se presentó. En la configuración de personajes reales inmersos en situaciones que desbordan la experiencia de la mayoría y, por ello, no deben convertirse en estereotipos sino mostrar su complejidad humana al expresar sus puntos de vista por medio de un delicado equilibrio narrativo con la subjetividad misma del cronista, que se cuenta a través de un punto de vista y que tiene claro el compromiso con el tratamiento estético.

En sus crónicas hay una posición política clara, propia de la crónica, que narra desde la perspectiva de las víctimas, les da una voz y retrata los abusos que han cometido todos los actores del conflicto. De esta manera, están relacionadas con los planteamientos de Dominick LaCapra respecto a temas como el Trauma histórico, el *acting out*, la elaboración y sus textos se convierten en lo que este autor denomina “narrativas experimentales”, que permiten explorar los efectos postraumáticos que quedan en las víctimas del conflicto y que permite a los lectores empatizar con su drama.

En Patricia Nieto no se da una escritura subordinada al contenido constituido por hechos, por su narración o por su análisis. A partir de estos relatos particulares se trasciende y se le aporta a la comprensión de una historia colectiva, con una posición crítica que rescata la experiencia y que considera la empatía tanto del autor como del lector como un elemento relevante para la comprensión histórica de la violencia, que se cuenta con las herramientas formales que ha sido tradicionalmente asociadas a la literatura de ficción.

Obras citadas

- Cándido, Antonio. *A vida ao résdo-chao. Para gostar de ler, vol. V, Crónicas*. Atica, 1980.
- Caparrós, Martín. *Por la crónica*. 2007: <http://congresosdelalengua.es/cartagena/ponencias/seccion_1/13/caparrros_martin.htm,2012.>
- Cepeda Samudio, Álvaro. *Antología*. Instituto Colombiano de Cultura, 1977.
- Chillón, Albert. *La Palabra facticia. Literatura periodismo y comunicación*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.
- Donado, Donaldo. *Crónica anacrónica. Un estudio sobre el surgimiento, auge y decadencia de la crónica periodística en Colombia*. Editorial Panamericana, 2003.
- Escobar Mesa, Augusto. *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana*. Universidad Central, 1997.
- Escobar Mesa, Augusto. “Literatura y violencia en la línea de fuego”, *Literatura y cultura Narrativa colombiana del siglo XX*. Vol. II, Comp. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Robledo. Ministerio de Cultura, 2000: 321-338.
- Franco Altamar, Javier. “El concepto de la crónica: una mirada desde los aportes de las ciencias sociales y humanas”. *Correspondencias & Análisis*, 9: 127-153
- García Márquez, Gabriel. “Dos o tres cosas sobre la novela de la Violencia”. *La calle*, 2, n°103:12-13.
- González Rodas, Pablo. *Colombia: Novela y Violencia*. Secretaría de cultura de Caldas, 2003.
- FNPI. Encuentro de Nuevos Cronistas de Indias. <<https://fundaciongabo.org/es/llegaron-los-nuevos-cronistas-de-indias,2008.>>
- LaCapra, Dominic. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Nueva Visión, 2005.
- Laverde, Alejandra et al. *De la novela colombiana al cine*. Universidad de Medellín, 2013.
- Nieto, Patricia. *Llanto en el paraíso. Crónicas del conflicto armado en Colombia*. Editorial Universidad de Antioquia, 2008.
- Nieto, Patricia. *Los escogidos*. Medellín: Sílabas Editoriales, 2005.
- . *Entrevista personal*. Medellín, 2013.

- Palau-Sampio, Dolors. “Las identidades de la crónica: hibridez, polisemia y ecos históricos en un género entre la literatura y el periodismo”. *Palabra Clave*, 21: 191-218.
- Poblete, Patricia. “Crónica narrativa latinoamericana actual: los límites de lo real”. *Literatura y Lingüística*. Número 40. <<http://dx.doi.org/10.29344/0717621x.40.2062>.>
- Restrepo, Laura. “Niveles de realidad en la literatura de la “violencia” colombiana”. *Once Ensayos sobre la violencia*. Ed. Martha Cárdenas. Fondo editorial CEREC, 1985.
- Puerta, Andrés. 2017. “Crónica latinoamericana. ¿Existe un Boom de la no ficción?”. *Estudios sobre el mensaje periodístico*. 23 (1): 165-178.
- Puerta, Andrés. “La mirada del cronista”. *El método de Alberto Salcedo Ramos*. Medellín: Universidad de Medellín, 2017.

El último de los canarios de Agustín Millares Torres: imaginación y silencios de una novela fundacional atlántica

*

El último de los canarios, by Agustín Millares Torres:
imagination and silences of a founding Atlantic novel

Naya Pérez Hernández
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
nayra.perez@ulpgc.es

Alicia Llarena González
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
alicia.llarena@ulpgc.es

Resumen

El último de los canarios (1875), de Agustín Millares Torres, calificada tradicionalmente como novela histórico-sentimental romántica, ofrece también una potente lectura alegórica-política que la convierte en una verdadera novela fundacional atlántica, emparentando a la literatura canaria con la hispanoamericana. El objetivo de este texto es descubrir algunas de las imaginaciones y los silencios que posibilitan esta nueva lectura, desde una perspectiva poscolonial que intenta dignificar una historia y una cultura, las de las Islas Canarias, tantas veces ignoradas e incomprendidas, y que nos permitirá dilucidar qué y de qué manera funda nuestro autor.

Palabras clave: ficciones fundacionales, literatura canaria, retórica del romance nacional, Agustín Millares Torres.

Abstract

El último de los canarios (1875), by Agustín Millares Torres, traditionally classified as a romantic historical-sentimental novel, also offers a powerful allegorical-political reading that makes it a true founding Atlantic novel, linking Canarian literature with Spanish-American literature. The objective of this text is to discover some of the imaginations and silences that make this new reading possible, from a postcolonial perspective that tries to dignify a history and a culture, those of the Canary Islands, so often ignored and misunderstood, and that will allow us to elucidate what and how our author founds.

Keywords: foundational fictions, canarian literature, rhetoric of national romance, Agustín Millares Torres.

Recibido: 10/03/2023
Aceptado: 26/06/2023

“La historia de las Islas Canarias no se ha escrito todavía. ¿Es digna de escribirse?”
Millares Torres (*Historia general* 1)

Como sucedió en la literatura hispanoamericana, será la novela el último de los grandes géneros que cultivarán los escritores canarios, ya en el siglo XIX, a excepción de contadas obras como *Ninfas y pastores de Henares* (1587), de Bernardo González de Bobadilla, calificada como novela pastoril (Santana Sanjurjo), o la *Vida del noticioso Jorge Sargo* (1744-48, aunque publicada en 1983), de José de Viera y Clavijo, de filiación picaresca (Galván González). Esto, unido al contexto de pobreza y desatención cultural de las islas, pues como el mismo Viera y Clavijo advertía: “Un país aislado a todas luces, sin universidades, sin imprentas, grandes librerías, emulación literaria, estímulos ni premios, no puede ser fértil en semejantes producciones.” (125), hará que la evolución de la novela insular esté marcada por cierto rezago respecto el desarrollo de este género en el mundo occidental y en las letras hispánicas

Tal es el caso de *El último de los canarios*, la novela que será objeto de nuestro estudio, ya que cuando Agustín Millares Torres¹ desarrolla su producción literaria, que tradicionalmente ha sido calificada de romántica,² en Europa ya están apareciendo las grandes obras del movimiento realista. A lo largo de 1858 este autor va publicando como folletín en el periódico *El Ómnibus*, que él mismo dirige desde 1857 a 1861, *Benartemi. Leyenda canaria*; más tarde, durante ese mismo año, reúne las diferentes entregas y las edita como un volumen independiente. No es hasta 1875 que aparece una refundición de la obra, probablemente influida por la lectura de las primeras novelas de Benito Pérez Galdós (Quintana Déniz 281), versión definitiva que ya Millares Torres titula como hoy la conocemos, *El último de los canarios*.

A vueltas con el género de la novela

A pesar de que *El último de los canarios* ha recibido una atención escasa como, en general, los autores y obras del XIX insular, esta obra ha sido calificada por quienes

1 Nació en Las Palmas de Gran Canaria en 1826 y falleció en la misma ciudad en el año 1896.

2 Dentro de su producción literaria, en narrativa, además de la obra ya mencionada y que estudiaremos, encontramos la novela *Esperanza* (1860, reeditada en 1875), *Leyendas canarias* (1866), *Eduardo Alar* (1871, aunque divulgada como folletín años antes en la prensa insular), *Historia de un hijo del pueblo* (1876) y *Aventuras de un converso* (1877). También escribió obras teatrales como *Una coqueta* (comedia) y *La bruja de Cambaluz* (drama).

la han analizado como de novela histórica y sentimental romántica, como explica Yolanda Arencibia Santana:

En el ámbito de lo estrictamente literario, son las novelas cortas lo más romántico de la producción de Millares Torres. En ellas rinde tributo al tema histórico con narraciones como *La muerte de Doramas y Benartemi*; crea ambientes localistas isleños llenos de peripecia y aventura con heroínas abnegadas y héroes intrépidos, generalmente vencedores frente la adversidad (117).

El argumento de la obra es bastante típico dentro de este género: la narración de una historia sentimental cargada de dificultades (la de doña Isabel de Mendoza y el canario Benartemi) sirve de base para la recreación de una época histórica pasada. La obra transcurre en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria apenas veinte años después de acabada la conquista de la isla, es decir, en los primeros años del siglo XVI, dibujándose ambientes, tipos y lugares, tal y como críticos como Louis Maïgron o György Lukács han caracterizado a este tipo de novelas (Morales Jasso y Bañuelos Aquino), en este caso, propios de esta recién nacida colonia castellana. Junto a los conquistadores y nobles españoles que comienzan a asentarse en la nueva ciudad atlántica, nos encontramos a los pobladores originarios, un grupo diezmado y sometido, eliminado o reducido a la esclavitud, pero con una minoría aún rebelde que, refugiada en las montañas y los barrancos, resiste y sabotea también la nueva organización, política, económica y social, que intenta imponerse desde la metrópoli. Benartemi es el jefe de los rebeldes canarios, venerado por estos al tiempo que demonizado por los castellanos.

Como vemos, la novela histórica del Romanticismo insular es peculiar, en tanto que, como ha señalado Ángeles Perera Santana, nuestros escritores no se inspiran en el pasado medieval o los héroes caballarescos al estilo del escocés Walter Scott, quien forjó escuela en este periodo, porque Canarias, al igual que América, no tuvo Medioevo, sino en “la historia precolonial del Archipiélago” (1). Así, esta obra literaria se convierte en un ejercicio narrativo con el que el autor no solo complementa –no hay que olvidar que Agustín Millares Torres, además de músico y periodista, desarrolló una valiosa labor historiográfica– el cultivo de la memoria, sino que le sirve para la exaltación de “lo aborigen frente a la civilización colonizadora” (Perera Santana 5), lo que le permite la ficción literaria.

Mas esta originalidad no es propia o única de este periodo de la historiografía de las letras canarias y más bien puede verse como un rasgo de la tradición interna insular. Ya desde nuestros primeros autores (Cairasco de Figueroa, Antonio de

Viana, Silvestre de Balboa),³ a decir de Becerra Bolaños, el tema de la conquista de estas islas –en un tono en bastante ocasiones lascasianista⁴ que denuncia cómo un espacio y un pueblo fueron destruidos por la supuesta razón civilizadora occidental– ha sido bastante cultivado en obras de diferentes géneros; corriente que sigue más tarde, ya en el XVIII, con Viera y Clavijo en la historia o en los albores del XIX, con Graciliano Afonso, a través de su poesía y de sus leyendas. Como el mismo autor escribiese: “La novela, tal como se escribe hoy, es el verdadero poema épico moderno” (Quintana Déniz 279).

Aunque no nos parece desacertada esta clasificación que tradicionalmente se ha hecho de *El último de los canarios*, que encaja con el espíritu nacionalista romántico –de hecho, es automática la asociación que se establece con *El último mohicano* (1826), del norteamericano James Fenimore Cooper, aunque, como advierte Ángeles Perera Santana, “son muchas las diferencias entre ambas obras” (5)–, sí que nos resulta insuficiente, pues el texto de Millares Torres se presta a otras posibles lecturas. Apuntaba Benedict Anderson que las naciones son comunidades políticas imaginadas, por cuanto sus miembros comparten una imaginación que, a pesar de las desigualdades que puedan darse en su interior, indefectiblemente los une. En la construcción de este aparatage ideológico va a jugar un papel fundamental la cultura letrada compartida. El texto –en especial, el literario– se privilegia en estos procesos de identificación nacional por su posibilidad de construir narraciones muy poderosas que van más allá de configurar ese aglutinador cultural que une a la comunidad. También, como plantea Edward Said, la literatura crea una mirada de “el otro” y su mundo, desde la que se han sostenido históricamente diversos relatos de dominación; al tiempo que puede ofrecer una perspectiva alternativa a los discursos hegemónicos, dominantes u oficiales, sobre todo en espacios que sufrieron procesos coloniales o imperiales en los que muchas comunidades quedaron subalternizadas.

Desde esta perspectiva se entiende el análisis que de las llamadas novelas nacionales hispanoamericanas del XIX y las primeras décadas del XX hace Doris Sommer en su ya clásico *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Esta autora plantea una lectura simbólico-política de unas obras solo aparentemente de corte romántico sentimental –con el fuerte atractivo que este tipo de

3 Eugenio Padorno los señala como los poetas fundadores de lo que se ha llamado el “canario cántico”.

4 Con este adjetivo queremos caracterizar a una línea de pensamiento inaugurada por la obra del fraile dominico Bartolomé de las Casas (1484-1566), quien hizo una fuerte defensa de la racionalidad de los pueblos originarios de América y que en muchas ocasiones los autores canarios extrapolaban a los canarios originarios.

historias, cuyo eje es el romance, tiene–, en unas naciones que recién se han independizado y se están planteando de qué “nueva” y moderna manera deben ser. A los estudios ejemplificadores de algunas obras que hace Sommer –como *Amalia* (Argentina, 1851), *Sab* (Cuba, 1841), *O guaraní* (Brasil, 1857), *María* (Colombia, 1867), *La aritmética en el amor* (Chile, 1860), *Enriquillo* (República Dominicana, 1879-1882) o *Cumandá* (Ecuador, 1879)–, creemos que deben añadirse otras novelas de la época que, aun fuera geográficamente de esta región –aunque no tanto histórica y culturalmente, como veremos–, comparten múltiples rasgos de los que aduce la crítica norteamericana, como *El último de los canarios*, de Agustín Millares Torres, que puede ser leída como una auténtica novela de fundación atlántica y que viene a emparentar, otra vez, la historia y cultura insular con la hispanoamericana.⁵ Como ha explicado Eugenio Padorno:

No es extraño que hayamos leído en alguna parte que la literatura canaria es realmente un apéndice de la literatura hispanoamericana. Es lógico que el asunto que nos ocupa haya sido abordado con una doble perspectiva teórico-crítica: de una parte, hay una literatura en Canarias que se deja interpretar, en aserto ratificado por la historia, como una variedad provincial de la literatura española; de otra, existe una literatura canaria, variante de las literaturas hispánicas, que se deja interpretar, a pesar de la historia, como la expresión nacionalista de un pueblo que si bien reparó –al hilo de los sucesos de la emancipación del Nuevo Mundo– en el proyecto de la posesión de su territorio, no llegó a consumarlo, o –como otros aún sostienen– parece haberlo diferido (“Sobre la formación” 501-502).

Se hace necesario, pues, para intentar demostrar nuestra hipótesis, precisamente por la dimensión simbólico-política de su perspectiva, situarla y, por consiguiente, situar históricamente a las Islas Canarias, en el periodo de su publicación. También es pertinente comparar la realidad insular con la hispanoamericana de ese periodo, para poder justificar nuestro planteamiento, ya que la teoría de las *Ficciones funda-*

5 “Suele ser un tópico referirse, desde hace mucho tiempo, a las islas Canarias como antesala de América, como escala obligada entre el Viejo Mundo, incluido el continente africano y el Nuevo. Se aduce, no sin razón, que desde la etapa misma del Descubrimiento, las islas Canarias tuvieron un especial protagonismo con relación al Continente americano. El viaje descubridor de Cristóbal Colón partió, como es bien sabido, desde San Sebastián de La Gomera el 6 de septiembre de 1492, previa escala en la isla de Gran Canaria, y, sobre todo, a partir del segundo viaje del Almirante se transportaron desde las Islas, con destino a los primeros territorios recién descubiertos en el Caribe, plantas útiles como la caña de azúcar, o diversos animales, como los cerdos llevados desde la propia isla de La Gomera.” (Paz 197)

cionales, trabajo publicado en 1991, fue proyectada para unos productos culturales de América Latina.

Solo unas décadas antes de la aparición de *El último de los canarios*, en un breve periodo de tiempo que va desde 1810 a 1825, en el que se desarrollan las guerras de independencia, toda la América Ibérica, excepto Cuba y Puerto Rico, consigue la emancipación de sus metrópolis (Fabelo Corzo 56). Por tanto, en las décadas subsiguientes, que coinciden con la gestación y publicación de nuestra obra, las nuevas naciones que acaban de formarse se enfrentan a la ingente tarea no solo de pacificación sino de construcción de aparatos estatales que aseguren su gobernabilidad. Pero también es necesaria una iconografía, con símbolos (escudo, himno, bandera...), unos héroes reconocidos por todos y una escritura que representen imaginariamente, en el sentido de Anderson, la nación y que se asienta y es reconocida por la comunidad en un proceso de verdadera pedagogía política (Robira 259-260); de ahí la teoría y la lectura que de este tipo de novelas hace Sommer.

La historia de Canarias en el XIX no parece políticamente tan convulsa como la americana. Las Islas, que solo unos años antes que estas colonias se habían incorporado a la corona de Castilla tras el proceso de conquista llevado a cabo desde fines del XV a primeros del XVI —un episodio que resultó ser fundamental para la posterior expansión hacia el por entonces llamado Nuevo Mundo (García de Gabiola 155)—, ahora administrativamente provincia española, no vivieron en este siglo los procesos de independencia que emprenden las colonias americanas. Esto, a pesar de que la situación era muy difícil también aquí, con un alto índice de pobreza, agudizada por crisis cíclicas de sequías y varias epidemias graves en la centuria, y con unas tierras concentradas en las pocas manos de los terratenientes, junto al sempiterno atraso sociocultural. Esta situación impulsa a un buen porcentaje de la población a la migración, personal o familiar, ya sea interinsular, ya sea hacia América y las Antillas, en busca de una existencia digna (Pérez García).

Esa profusa vuelta al pasado en el XIX insular, no exclusiva de nuestro autor, y que observamos desde los inicios de la centuria con un prerromántico como Graciliano Afonso y sus leyendas canarias y, posteriormente a Millares Torres, en los autores de la Escuela Regionalista,⁶ muchas veces creando mitos y proyectando una imagen igualmente mítica de la historia prehispánica que la exalta, puede interpretarse, como señala Becerra Bolaños, de una manera simbólica-política. Por un

6 Los poetas de esta escuela, que surge en la ciudad de La Laguna en 1878, como Nicolás Estévanez o José Tabares Barlett, junto a la simpatía hacia los canarios originarios, cultivarán de manera recurrente el tema del paisaje insular desde un sentimiento de nostalgia que nace de la ausencia de la tierra (Reyes González).

lado, puede leerse como un reclamo hacia España, como una queja del abandono de la metrópoli hacia estas tierras incorporadas a Occidente pero muy alejadas de Europa y que quedaron en la situación de colonia eternamente desatendida que no llegó a descolonizarse; al tiempo que, en esa ficcionalización de la historia se intuye la voluntad de intentar decirse, de contarse en su peculiaridad, de narrarse a sí misma desde su origen porque España nunca se había fijado, ni en su historiografía oficial ni en su literatura, detenidamente en ella. En definitiva, y en este sentido *El último de los canarios* puede ser catalogada como una novela fundacional, en este caso atlántica, que de manera alegórica intenta reclamar un estar en el mundo diferente, con sus imaginaciones y también con sus silencios.

Algunas notas sobre la retórica de un romance nacional atlántico

No es baladí que estas novelas “patrióticas” del XIX, casi todas firmadas por escritores que además tenían lazos con la administración política –también Agustín Millares Torres, quien fue notario–, usen la retórica del erotismo en su función didáctica para vehicular sus proyectos civilizadores. No solo por la fuerza que ejerce la narrativa del romance, sino porque este además permitía integrar como público lector a las mujeres, tradicionalmente al margen del disfrute de los productos culturales, especialmente los literarios, y a quienes había que formar para las necesidades de los nuevos estados. Este género será idóneo para el contexto cultural de las Islas, teniendo en cuenta que, como señala García García, “Los cimientos nacionales de Canarias tienen orígenes emocionales. Las islas se convierten en un archipiélago que es tierra y lágrima, pero no un estado soberano” (6).

De partida, en el primer capítulo, tras ubicarnos de manera espacio-temporal desde una mirada idealizadora típica del romanticismo, se nos presenta el objetivo de la trama: lograr la unión matrimonial, que simbolizaría la consolidación nacional. La novia, doña Isabel de Mendoza, que se ha criado en la ciudad tinerfeña de La Laguna, está llegando al Puerto de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria para casarse con su prometido, el noble español don Pedro de Carvajal y Trejo. Se trata de una relación desigual, hasta catalogada por algunos personajes de peligrosa, entre un capitán mayor, de unos 65 años, que participó en la conquista de la isla y ahora en su gobierno, y una dama joven, casi niña, quien, aun de piel clara y calificada de hermosa, es mestiza (es hija del conquistador toledano Hernando de Guzmán y de Guayarmina, hija del Guanarteme, a quien al bautizarla le dieron el nombre de Margarita) quien, aunque ha sido educada, ha vivido lejos de la “sociedad”, por lo que no es vista por todos con buenos ojos:

Por consiguiente, no bien el capitán intentó casarse con doña Isabel de Mendoza, cuando su amigo y cuñado le pintó con los más vivos colores las desagradables consecuencias de esos matrimonios desiguales, en donde los celos del marido, las travesuras de la esposa y las risas del pueblo hacen del hogar doméstico un infierno anticipado (Millares Torres, *Benartemi* 24).

Como explica Sommer, el varón, en esta exhibición del deseo que es el romance, es una metonimia del héroe burgués, poderoso, heterosexual, símbolo del logos que intenta controlar el desorden y la barbarie. La heroína representa el Nuevo Mundo, las nuevas tierras, por supuesto vírgenes. Como se detalla en los primeros capítulos de la novela, Isabel ha vivido casi recluida entre las paredes de la casa de su tutora desde la muerte de sus padres, antes de ser entregada a su prometido, a quien es llevada personalmente por su futura cuñada, doña Úrsula, habiendo sido trasladada “dentro de alguna urna de cristal” (Millares Torres, *Benartemi* 22). A estos territorios-cuerpos hay que conquistarlos, por supuesto, también carnalmente; igual que hoy, en lo que solo resulta ser una actualización de la misma violencia, los narcos “escriben”, a decir de Segato, el cuerpo de las mujeres para ganar espacios y mayor poder sobre estos. Como se trata de un acto de abuso, económico y corporal sobre tierras y mujeres, es necesaria la bendición de la ética cristiana por medio de la ceremonia del matrimonio religioso que se persigue para legitimarlo; así, en los siguientes capítulos a la llegada, asistimos a los preparativos para la celebración del sacramento en la fortaleza de Gando, que pertenece al novio y a su familia.

Con la unión de Isabel y don Pedro se recrea el mito dácilo, elaborado por Antonio de Viana, en el Canto V del poema *Antigüedades de las Islas Afortunadas* (1604), sobre los imaginados amores entre la princesa canaria Dácil y el capitán castellano Gonzalo del Castillo, para explicar la constitución social de las Islas, mestiza a partir de la conquista y el proceso de colonización;⁷ al tiempo que sirve para recordar la parte de españolidad del canario frente al abandono metropolitano que mencionamos antes. Ni por asomo cabe imaginarse en este tipo de romance otra unión que no sea heterosexual pues, como explica Wittig, sirve esta para garantizar y perpetuar el orden social: “[...] ha servido de parámetro a todas las relaciones jerárquicas. Casi resulta superfluo subrayar que solo los miembros dominados de este par son «ineficaces» por sí mismos. Mientras que «gobernante» y «macho» funcionan a la perfección sin su pareja” (68).

7 “[...] la obra de Viana, sobre todo gracias a su invención del mito de Dácil, se convierte en un poema “fundacional”. Y es que, sin proponérselo, Antonio de Viana convierte a Dácil en el símbolo de la Isla. Una isla que, como la princesa guanche, lo espera todo del mar” (Domínguez Luis 3).

La ansiada unión se complica cuando aparece en escena, al principio de manera misteriosa, como en un juego de disfraces-identidades, el nieto del último rey de la isla, quien oculta su nombre, Fernando de Carvajal y Trejo, y su condición también de mestizo, bajo el nombre indígena de Benartemi. Su apodo, “el último de los canarios”, es un sobrenombre real que otorga Millares Torres a su personaje y que recibió históricamente el guerrero Doramas (Quintana Déniz 284), por liderar al pequeño grupo de alzados canarios aun instalada la soberanía castellana. Además de bello, noble, se convierte en protector, primero en las sombras y desde hacía años, de Isabel, que se enamora inmediatamente de él desde que lo descubre, para adquirir más tarde la responsabilidad de liberarla, a pesar de su promesa, de ese matrimonio forzado que la hará desdichada para siempre:

–Escuchad mis palabras y grabadlas bien en la memoria. Ese matrimonio no se efectuará. No puedo en este momento revelaros los medios que he de emplear para conseguirlo, pero os juro que serán vigorosos y decisivos. No os opongáis al viaje proyectado; seguid a vuestra tía hasta el castillo de Gando y esperad tranquila los acontecimientos (Millares Torres, *Benartemi* 73).

Tras el enfrentamiento entre las huestes canarias y castellanas en el intento de liberar a Isabel cuando está de camino hacia la fortaleza, y el posterior encarcelamiento de Benartemi, este es condenado a morir; pero es perdonado por su adversario, don Pedro, gracias al sacrificio al que se ofrece Isabel de darle su mano. En la mañana que se va a producir la pactada evasión de las mazmorras del canario, en la celda los dos enemigos discuten –el alzado no quiere la libertad pagada a tal precio– y se enfrentan físicamente en una pelea que termina con la derrota y el encadenamiento del español y la huida de Isabel y Benartemi, que finalmente se declaran su mutuo amor. Perseguidos, vislumbran que la única salida que tienen para alcanzar la libertad –personal, para la pareja, y colectiva, para el grupo de alzados– es marchar de la Isla, y juntos zarpan en una nave que les estaba esperando en una playa hacia América, mientras son dados por muertos por los españoles, presuntamente desriscados en la agreste costa por la que huían.

La novela termina cuando una década después, ya corre el año de 1516, llegan desde las Indias a una ciudad de Las Palmas de Gran Canaria pacificada y en progresivo desarrollo el marqués de Costa Rica y su esposa. Para nuestra sorpresa, se nos revela que quienes se presentan ante don Pedro de Carvajal y su amigo y compañero don Gonzalo, ahora viejos y empobrecidos hidalgos, son Benartemi, usando su nombre castellano, Fernando de Carvajal y Trejo –sobrino, por tanto, de don Pedro–, y su esposa doña Isabel de Mendoza, avalados por el crédito de su tí-

tulo, conferido por la Corona, y sus riquezas, por lo que ahora sí ya son aceptados: “El capitán, con los ojos llenos de lágrimas, extendió sus trémulos brazos hacia ella y dijo sollozando al estrechar a los jóvenes junto a su corazón: —¡Hijos míos... benditos seáis!” (Millares Torres, *Benartemi* 123).

En el estilo narrativo de esta breve obra, bastante sencillo, aún lejano realmente del de la novela moderna, puede destacarse el recurso de la ironía, por medio de una voz narrativa omnisciente que cuenta conscientemente desde el siglo del autor, que opina y que no pretende ser objetivo:

Estamos, pues, seguros de que nunca en sus sueños de niña pudo Isabel considerar como el bello ideal de un esposo a un hombre de sesenta y cinco años, de tez morena y apergaminada, con ojos grises medio envueltos en unas cejas espesas y en continua anarquía, con una boca sin dientes y un cuerpo alto y enjuto, que hubiera entonces recordado a don Quijote, si su inmortal autor lo hubiera producido un siglo antes (Millares Torres, *Benartemi* 25).

A pesar del discurso acartonado de los personajes que representan el poder castellano, que nos “venden” de palabra, por medio de los diálogos directos, la superioridad de la civilización occidental frente a la anarquía de los pueblos recién conquistados, el lector se pone del lado de los canarios por la fuerza de los hechos que acontecen, observando cómo realmente piensan y actúan los personajes, cómo son. Así lo vemos también en las descripciones de la pareja concertada, en la que contrastan la belleza y virtudes de la joven, frente al alma pecadora y la fea apariencia del cristiano viejo —“[...] con unos cabellos más negros que el alma de su futuro marido [...]” (Millares Torres *Benartemi* 21)—, o cuando los escuderos castellanos bromean sobre la diferencia de edad de los novios —“[...] apostaría doble contra sencillo que el día de sus bodas nuestro valiente capitán va a conocer por primera vez el miedo” (Millares Torres, *Benartemi* 21)—. Pero esta ironía se muestra eficaz, sobre todo, para criticar la hipocresía de la sociedad castellana. La sangre infiel de la mestiza que corre por sus venas —no dejan los españoles de presentarse y alardear de ser cristianos viejos— es hipócritamente “dignificada” porque se revela como una rica heredera: el poder monetario salva distancias en la naciente modernidad y sirve de base para la unión y la consiguiente construcción-contrato social cuyo fruto es el nuevo estado anhelado:

Huérfana, hermosa y rica, creyó doña Úrsula, a quien se le había confiado la tutela, que el mejor y más seguro medio de afianzar la futura felicidad de su pupila era traerla de la respetable casa donde se había educado en La Laguna para casarla con su hermano, cuya severa elegancia, religiosidad y buenas

costumbres eran para ella un objeto de continua admiración, sin duda por el contraste que formaba con los defectos de su marido el asentista (Millares Torres, *Benartemi* 26).

Algunos silencios en torno a la construcción de la identidad canaria

En las últimas décadas han visto la luz cada vez más estudios literarios que ponen su lupa sobre el silencio, es decir, sobre lo que no se dice, se obvia o se deja difuso, incluso sobre quiénes callan y no tienen voz en la construcción de las narrativas, razón por la que estos actos muchas veces vienen a tener una mayor potencialidad significativa. En el caso de la novela que estamos analizando, esos silencios parecen girar en torno al tema de la construcción del ser canario, de su identidad y su relación con el otro, cómo nos percibimos y definimos y también nos presentamos frente a esos otros, individual y colectivamente.

Como antes explicamos, la unión matrimonial que se presenta como motor narrativo y que recrea el mito dácilo fundacional sirve para explicar la condición social de las islas como fruto del mestizaje. La pareja alternativa, la de Isabel y Benartemi, con la importante diferencia de que su vínculo nace del sentimiento amoroso y no por el interés político y material de la conquista castellana, también asume de manera tácita ese mestizaje, la unión de los elementos culturales originarios de los antiguos canarios más los aportados por los españoles, representantes de la civilización occidental. La novela nos impone la idea de que es imposible volver atrás, a un pasado solo canario e incontaminado, ya que los aborígenes han sido casi totalmente destruidos y la resistencia rebelde es mínima y contaba con unas fuerzas muy menores.

Pero este mestizaje, que se presenta como un hecho ya desde el siglo XVI en que se ubica la novela, está conflictuado, pues revela una manera fronteriza y problemática de ser; como vemos cuando canarios y españoles intentan definir qué es o más bien no es doña Isabel, no encajando en ningún grupo y siendo, además, percibida como una traidora por los canarios:

–Desventurado, ¿osarías deshonorar a la nieta de tus reyes...?

–¡Quién! ¿Esa mujer? –y con feroz sonrisa señalaba el viejo a la inocente niña, que, casi desfallecida, miraba con extraviados ojos las horribles figuras que la rodeaban. –Esa mujer no es ya canaria; ha renegado de sus padres, de su patria y de su religión; hoy es... una española.

–Es la hija de Guayarmina...

–No; es la hija de Hernando de Guzmán; de ese miserable que tiñó su espada en la sangre de mis hermanos... (Millares Torres, *Benartemi* 83).

Por eso, cuando Benartemi le confiesa a Isabel su verdadera personalidad tras el hallazgo de la nota que le deja en sus aposentos, en el capítulo 6, titulado “El billete”, se reconocen unidos en ese mestizaje: “No os asustéis, no; es un hermano que acude al socorro de su hermana; porque nosotros, Isabel, somos hermanos por el aislamiento, por la orfandad, por el dolor” (Millares Torres, *Benartemi* 59).

Se suele entender, de una manera muy simple, el concepto de “mestizaje” como una fusión que se produce por una suma de elementos iguales. En realidad, esta fusión de grupos que se encuentran, o más bien chocan, en los procesos de colonización y expansión imperialista se da entre grupos no iguales, movidos por el ejercicio de la fuerza, como advierte Eugenio Padorno en su lectura de la égloga de Viana sobre los amores de Dácil y el capitán Castillo; es decir, se producen unas violencias que ni siquiera llega a sugerir Millares Torres:

Por lo que se refiere al otro aspecto, se ha de tener presente que Dácil es un ser marginal; y tal consideración obedece a que ella, adscrita al ámbito de lo bárbaro o lo iletrado, está fuera de la fe cristiana; la centralidad de que goza Castillo se debe al hecho de que su humanidad descansa en aquella fe, y le es refrendada por su pertenencia a la civilización occidental, con el derecho de ser servido (Padorno, “Nota de una nueva” 31).

Es muy llamativo que la solución que Millares Torres ofrece a sus protagonistas para alcanzar la libertad, personal en su historia íntima de amor, pero también colectiva como grupo que representa al conjunto de los canarios, sea la emigración hacia América, una salida desesperada que no ha dejado de buscar la población insular a lo largo de los siglos: “No lejos de esta gruta se alza al pie de una montaña la rada de Arinaga, en cuyas aguas nos espera un buque. Dentro de una hora sabrán sus tripulantes el sitio a donde nos han de enviar el bote, que, a su bordo, debe conducirnos” (Millares Torres, *Benartemi* 116).

Esta migración, que al final es un movimiento de ida y vuelta, trae inevitablemente a las Islas elementos culturales y costumbres de la otra orilla que terminan calando en la cultura canaria y que enriquecen esa primera “fase” del mestizaje de lo canario y lo europeo, cristalizando en diferentes planos y esferas de la cultura. Mas es curioso que esa introducción-reconocimiento de lo americano en el ser canario no dé pie para hablar de África, es más, se niega u obvia toda referencia al

carácter africano de esa canariedad originaria prehispánica, a pesar de que, como señala Gil Hernández, además de Viera y Clavijo y su fuerte afirmación de la africanidad de estas islas, “El tema africanista no ha dejado de escenificarse como uno de los más recurrentes ítems de los que pueblan el grueso de las crónicas conservadas sobre el pasado de Canarias.” (157).

Esto puede llevarnos a interpretar la teoría del mestizaje como una estrategia de blanqueamiento del pasado y la cultura originaria canaria, tal como observa Briones en su trabajo sobre etnicidad en Argentina, que oculta y niega lo africano, como se observa al final de la novela, cuando Benartemi se presenta “libre” y poderoso, con su nombre castellano, con el que termina identificado. Este discurso, además, potencia la invisibilidad del racismo y el menosprecio que existen, y se pusieron en boga en el siglo XIX desde una perspectiva cientificista, con la aceptación de las tesis darwinistas sobre el origen evolutivo de nuestra especie (Sánchez Arteaga), hacia las culturas africanas. Así, para defender la hermosura de Isabel, que es mestiza, se recalca especialmente la claridad de su piel: “[...] figuraos, amigos míos, que la señorita doña Isabel de Mendoza apenas ha cumplido los dieciocho años, que es blanca como la espuma del mar, esbelta como un palmito, graciosa como una andaluza [...]” (Millares Torres, *Benartemi* 21); repitiendo el planteamiento de Viana de tres siglos antes pues, según Merediz:

Lo que Viana propone es la pareja fundacional idónea, el capitán español Gonzalo del Castillo y la princesa guanche Dácil, elaborando un edificio plausible sobre los cimientos de una información documental y etnográfica bastante vaga que supone a los guanches del norte de Tenerife como rubios de ojos azules y a los del sur más oscuros, quemados por el sol (873).

Por otro lado, como ya hemos dicho, los canarios, aun teóricamente un grupo bárbaro, sin civilización, resultan al final dibujados como un colectivo de mayor moralidad que el de los castellanos, lo que además de obedecer al objetivo de Millares Torres de exaltación de ese pasado precolonial, también está en la onda del mito del buen salvaje romántico que asociaba bondad y primitivismo. Pero, entre este grupo, sobre ellos, brilla la noble conciencia de Benartemi, quien ha unido a ese ser natural primitivo “bueno” los valores de la cristiandad, por lo que se interpreta que hay una valoración de superioridad de su ser frente a los canarios “puros”, mediada porque ha conocido la civilización y la fe. Esto lo vemos en el capítulo 10, titulado “Un protector”, cuando los canarios, que han apresado a la delegación que acompaña a Isabel hasta Gando para celebrar el matrimonio, quieren violar a las mujeres para vengar los ultrajes sufridos por sus propias mujeres, e incluso por sus

hijos, y a las que Benartemi defiende. Es más, se llega a percibir un orgullo, si bien un tanto contradictorio, respecto a la españolidad de Canarias; como se observa en la Introducción a la novela, cuando Millares Torres se entristece de cómo la rapiña de los malos españoles acabó con la raza indígena, al tiempo que presume de que esa absorción de estas Islas por la corona castellana nos brindó el honor histórico de ver pasar a Colón hacia América, un episodio que permitiría repetir una similar rapiña, e incluso escribe: “El progreso se dejó sentir hasta sobre las negras escorias sembradas en todas direcciones por las edades prehistóricas, como un eterno recuerdo de su primitiva formación” (*Benartemi* 17).

Por último, encontramos algunos “silencios” también en torno a este tema que se van a reflejar en el plano lingüístico del texto. En cuanto al lenguaje usado por Millares Torres, a quien según Quintana Déniz “[...] le debe bastante a la retórica de los ilustrados franceses del centenario anterior” (278), es curioso que, a pesar de la aparente exaltación de lo canario, a excepción de Benartemi y uno de los viejos canarios, pero en un solo capítulo, el resto de integrantes del grupo de rebeldes no habla, no tienen voz, quedando los canarios de nuevo infantilizados bajo esa etiqueta de primitivismo; mientras que personajes totalmente episódicos castellanos, como los escuderos, sí tienen diálogos. También llama la atención que, junto a presentar otros códigos comunicativos propios de este grupo, como el silbido,⁸ lo que daría nota de la riqueza cultural de esta comunidad, en los diálogos directos, el dialecto que usan los canarios es el mismo habla que el del español castellano, salvo el uso del “ustedes” por el “vosotros”;⁹ mientras que cuando hablan Benartemi e Isabel usan exactamente la misma variedad que los castellanos:

8 “Es una maravilla que incluso en nuestros días podemos escuchar a dos interlocutores comunicándose a gran distancia por medio del silbo. Todas las indicaciones muestran que se trata de una manifestación cultural que procede de la población aborigen canaria, como el lector tendrá la oportunidad de comprobar. Los guanches, usando esta generalización para el antiguo habitante de todas las Islas, utilizaban la técnica del silbo partiendo de su lengua, de origen bereber, ya desde antes de la llegada de los europeos. Esta primitiva población, prácticamente neolítica, se mantuvo culturalmente casi intacta desde su arribada a las Islas hasta fechas muy recientes, históricamente hablando (siglo XV, con continuación en el XVI). La población actual de las Islas Canarias descende, en buena parte, de estos antiguos canarios, como nos demuestran algunas realidades culturales, pero sobre todo, genéticas y antropológicas. Es obvio pensar que la cultura de los conquistadores, dominante, se impondría a la de los conquistados, pero lo es aún más pensar que el nativo estaba mejor adaptado al medio, por lo que la población mestiza resultante también tomó rasgos culturales de los aborígenes. Entre ellos el silbo, que es un fenomenal vehículo de comunicación a distancia en zonas escarpadas, muy comunes en las Islas, sobre todo en las centrales y las occidentales” (Díaz Reyes 67).

9 “De un lado, tenemos que, dicho de forma general, en la isla de La Gomera, núcleos reducidos de la isla de La Palma y núcleos reducidos de la isla de Tenerife, se emplean las formas canónicas vosotros (y sus complementarios [directo (v)os, posesivo vuestro y morfemas verbales de segunda persona de plu-

–No será por mucho tiempo, Isabel. Yo me encargo de abreviar el plazo. Ahora dormid sin temor; nadie vendrá a interrumpir vuestro sueño.

–¿Os vais?

–Quisiera no separarme jamás de vuestro lado, porque sólo en esos rápidos instantes he conocido la verdadera felicidad (Millares Torres, *Benartemi* 73).

Mientras, la lengua que hablan realmente los canarios, que no se recoge o reproduce siquiera fragmentariamente a partir de los restos que había documentados en la época –como sí hiciera por ejemplo siglos antes Cairasco de Figueroa en su famosa *Comedia del recibimiento* (1582) en boca de Doramas, un acto que José Miguel Perera Santana relaciona con Bartolomé de Las Casas–, se describe como “ininteligible” para los castellanos, aunque armoniosa, calificativo que otra vez responde a su voluntad de mitificar lo originario precolonial. Realmente, este calificativo muy en la onda romántica del buen salvaje ocultaría un problema grave, la dificultad de comunicación y, por consiguiente, de un posible diálogo real intercultural, demostrándose de nuevo que esa idea de mestizaje fundacional no era tan ideal como aparentemente se presenta en la novela.

A modo de conclusión

A estas alturas del texto, queda demostrado que *El último de los canarios* puede ser leída, también, como una novela fundacional atlántica, que la emparenta con las letras hispanoamericanas, arraigando con la tradición interna insular y dentro de la retórica del romanticismo. Nos surge la pregunta sobre si Millares Torres tenía conciencia de estar fundando de algún modo Canarias, más exactamente describiendo y proponiendo qué supone para él ser o existir aquí, por medio de la escritura y consecuente recepción de su novela por parte del público de las Islas. Creemos que esto ya es del todo imposible de saber, pero de lo que sí estamos seguras es de la

ral)), cuando se trata de un oyente plural que pertenece al ámbito personal del hablante, y ustedes (y sus complementarios [directos los y las, indirecto les, posesivo su y morfemas verbales de tercera persona plural]), cuando se trata de un oyente plural ajeno al ámbito personal del hablante, exactamente igual que en Castilla y en gran parte de la Andalucía Oriental.

De otro lado, tenemos que, en el resto de la geografía insular, se emplea solo la forma ustedes (y sus complementarios [directos: los y las; indirecto: les; posesivo: de ustedes; y morfemas verbales: tercera persona plural]), independientemente de cuál sea la condición de ese oyente plural, como ocurre en la mayor parte de la Andalucía Occidental y en América 6.” (Morera 60-61)

preocupación por la situación de la realidad insular que nuestro escritor compartía con la mayoría de autores de su época, con diferentes posturas ideológicas que se trasladan de distinto modo a su ejercicio literario.

Son diversos los valores que ofrece y lo que significa *El último de los canarios*, seguramente fruto de esa sincera preocupación. Destacamos la tarea que asume nuestro autor de escribir una historia que aún no se había escrito, la de Canarias, por parte de la historiografía oficial, reclamando un lugar que no se le había dado. Una labor que complementa a través de varias de sus obras literarias y que unen literatura e historia, sabedor de que la ficción puede ir más allá y es capaz de cubrir huecos y de abordar temas y aspectos que teóricamente no pueden tocarse en los textos historiográficos o que no puede tratar en profundidad el texto periodístico. A esto se une su interrogación por el ser canario, de ahí su especial interés por el pasado precolonial, y que lo arraiga a una poderosa tradición interna insular, como ya se ha apuntado. Es por esto por lo que dedica un espacio importante en su escritura, en todos los géneros que cultiva, a los canarios originarios, a los que su tratamiento, indiscutiblemente, dignifica, resaltando sus cualidades, y a quienes dota de humanidad, por ejemplo, al plantearse un matrimonio “mixto” étnicamente, frente al tratamiento recibido por esta comunidad en las crónicas de conquista.

Este reconocimiento no es óbice para poner sobre la mesa algunas cuestiones que nos parecen problemáticas, siendo conscientes de que esta novela fue escrita y publicada en el siglo XIX, por un hombre con la mentalidad de su tiempo. Hablamos de problemáticas en el sentido de que algunos planteamientos que explícitamente hace o sugiere terminan difuminando u ocultando verdaderos nudos que existen alrededor de nuestra no resuelta identidad, y que se perpetúan precisamente a través de obras como esta por su especial capacidad de distraer al tiempo que, indirectamente, de enseñar.

Una de esas cuestiones espinosas es que la dignificación, y hasta la exaltación de personajes como Benartemi, convive con una idea de inferioridad de la cultura canaria originaria; es decir, se percibe que esta forma de ser humanos en el mundo es inferior a la española y, por tanto, occidental, por lo que, de algún modo, se justifica la colonización. Él mismo lo apunta en su *Historia general de las Islas Canarias*: “Pequeño era, sin duda, el pueblo que habitaba las Canarias, cuando la Europa lo ató al carro de su triunfante civilización” (Millares Torres 1).

La otra cuestión de la que no podemos dejar de tratar es de la ocultación de las violencias que supuso tanto este proceso de colonización como la constitución de una nueva sociedad bajo la “solución” del mestizaje, aunque este se presente bajo

un disfraz idílico, a través de una historia sentimental llena de aventuras, protagonizada por dos personajes heroicos y en medio de una naturaleza también idealizada como la que se narra en *El último de los canarios*. Esa mezcla de poblaciones no se asentó ni en la comunicación ni en la igualdad, ni de personas ni de grupos, en ningún sentido, ni racial ni de género ni de clase, por lo que esta supuso mucho desgarró, a todos los niveles, y mucha negación que, en definitiva, generaron una mentalidad subalterna, de colonialidad, que se asumió por la sociedad canaria con la inauguración de nuestra entrada a la modernidad y que en buena medida aún arrastramos.

Para concluir, los clásicos que, como escribía Italo Calvino, son aquellas obras salvadas por la tradición y cuya lectura no termina de agotarse, como esta novela de Millares Torres, pueden y deben ser leídos porque aseguran siempre a los lectores nuevas experiencias; pero deben leerse con espíritu crítico, conscientes de lo que advertía Gramsci sobre los productos literarios, el papel de los intelectuales y su capacidad de legitimar discursos. Es decir, hay que leer *El último de los canarios* señalando sus puntos oscuros, en medio de todas sus virtudes, con el serio propósito de intentar desvelar eso que somos y de definir qué queremos ser, frente a la lectura pasiva de asumir, aún por más tiempo, discursos coloniales, lo que solo difumina y perpetúa problemas, sabedores de que las identidades nacionales y culturales son escritas, y pueden re-escribirse desde las narraciones ficcionales.

Cuán distinta hubiera sido la significación de esta obra si escucháramos, sin ventrílocuos, a las víctimas o si Benartemi hubiera reclamado al final de esta novela seguir siendo llamado por su nombre canario, exigiendo así un auténtico respeto a su especificidad. Canarias, comunidad real e imaginada, aún no ha sido contada, como reconocía el mismo Agustín Millares Torres. Nos queda, pues, mucho por hacer.

Obras citadas

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Arencibia Santana, Carmen Yolanda. “La literatura en Gran Canaria a mediados del siglo XIX”. *Boletín Millares Carlo*, 11, 1990: 111-126.
- Becerra Bolaños, Antonio (2020). “Africana, europea, americana: la conformación imposible de la cultura canaria”. *América Latina – África del Norte – España: lazos culturales, intelectuales y literarios del colonialismo español al antiimperialismo tercermundista*, editado por Stephanie Fleischmann y Ana Nenadović, Iberoamericana-Vervuet, 2020: 89-120.
- Briones, Claudia. “Mestizaje y blanqueamiento como coordenadas de aboriginalidad y nación en Argentina”. *Runa: archivo para las ciencias del hombre*, 23, 1, 2020: 61-88.
- Calvino, Italo. *Por qué leer a los clásicos*. Madrid: Siruela, 2015.
- Díaz Reyes, David. “El lenguaje silbado en Canarias”. *Los medios de transmisión de información*, coordinado por Enrique Pérez Herrero (coord.), Gobierno de Canarias, 2011: 65-101.
- Domínguez Luis, Cecilia. “Antonio de Viana. Archipiélago de las letras”, s.f., <<https://www.academiacanarialengua.org/archipielago/antonio-viana/textos/93/>>
- Fabelo Corzo, José Ramón. “La independencia latinoamericana (1810-1825) y sus alternativas axiológicas”. *Docencia. Revista de Educación y cultura*, 22, 2007: 56-9.
- Galván González, Victoria. “La novela Vida del noticioso Jorge Sargo de José de Viera y Clavijo en el marco de la novela hispanoamericana y española de siglo XVII. Relaciones literarias y proximidad ideológica”. *XI Coloquio de Historia Canario-Americana*, coordinado por Francisco Morales Padrón, 1996: 565-580.
- García García, Laura. “Narrativas nacionalistas e identidades culturales en Canarias: narracionalidad y Los lenguas cortadas (2020)”. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 69, 2023: 1-11.
- Gil Hernández, Roberto. *Los guanches: conquista y anticonquista del archipiélago canario*. (Tesis doctoral). La Laguna: Universidad de La Laguna, 2015.
- García de Gabiola, Javier. “La conquista de las Canarias: un ensayo bélico ara América (1402-1501)”. *Medievalia*, 51, 2019: 155-179.

- Gramsci, Antonio. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1997.
- Merediz, Eyda M. “De Insulis o más islas que se repiten: Canarias, Cuba y el Atlántico hispano”. *Revista Iberoamericana*, LXXV, 228, 2009: 865-884.
- Millares Torres, Agustín. *Historia general de las Islas Canarias*. Las Palmas: Imprenta de La Verdad de I. Miranda, 1893.
- . *Benartemi o El último de los canarios*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones de El Museo Canario, 1976.
- Morales Jasso, Gerardo y Bañuelos Aquino, Víctor Manuel. “Debates en torno al concepto de “novela histórica”. Propuestas desde el diálogo entre la historiografía y la crítica literaria”. *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*, 152, 2017: 267-30.
- Morera, Marcial. “El vosotrismo o vosotreo del habla canaria: causas y consecuencias”. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 45, 2022: 59-70.
- Padorno, Eugenio. “Nota de una nueva lectura de la «égloga» de Dácil y el capitán Castillo”. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 55, 2009: 25-42.
- . “Sobre la formación de un «canario cántico». De Cairasco de Figueroa (1538-1610) a Graciliano Afonso (1775-1861)”. *Philologica Canariensia*, 2-3, 1996-1997: 501-514.
- Paz, Manuel de. “Canarias y América. Aspectos de una vinculación histórica”. *Anuario americanista europeo*, 4-5, 2006-2007: 197-211.
- Perera Santana, Ángeles. “Agustín Millares Torres: Recuerdos históricos y El último de los canarios”. *Revista ACL de la Academia Canaria de la Lengua*, 1, 2020.
- Perera Santana, José Miguel. “La pobre víctima en Cairasco de Figueroa”. *Bartolomé Cairasco de Figueroa y los albores de la literatura canaria*, editado por Eugenio Padorno y Germán Santa Henríquez, Servicio de Publicaciones de la ULPGC, 2003.
- Pérez García, José Miguel. “La organización político-administrativa de Canarias: un balance histórico”. *Anales de Historia Contemporánea*, (20), 2004: 407-422.
- Quintana Déniz, Pablo José. *La narrativa canaria: estudio de su historia (1500-1930)*. [Tesis doctoral]. La Laguna; Universidad de La Laguna, 1989.
- Reyes González, Nicolás. “Nicolás Estévanez y la “sombra del almendro”. *Rincones del Atlántico*, 2, 2005: 24-32.

- Robira, Enrique. “La nueva representación simbólica y visual tras la independencia americana”. *Revista Dos Puntas*, 14, 2016: 259-268.
- Said, Edward W. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo, 2002.
- Sánchez Arteaga, Juan Manuel. “La racionalidad delirante: el racismo científico en la segunda mitad del siglo XIX”. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 27. 2, 2007: 111-126.
- Santana Sanjurjo, Victoriano. “Análisis físico de un libro del siglo XVI: Ninfas y pastores de Henares como objetivo material”. *Philologica canariensis*, 10-11, 2005: 503-520.
- Segato, Laura Rita. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. México DF: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2006.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Viera y Clavijo, José de. *Historia de Canarias, vol. I*. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2016.
- Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales, 2006.

Regímenes visuales y derivas acústicas del paisaje: un diálogo entre *Coronación* de José Donoso y *Al faro* de Virginia Woolf¹

*

Visual Orders and Acoustic Deviations of the Landscape: A Dialogue between José Donoso's *Coronación* and Virginia Woolf's *To the Lighthouse*

Andrés Ferrada Aguilar
Universidad de Playa Ancha
Universidad de Chile
aferrada@upla.cl

Resumen

Este estudio examina tramas paisajistas y sus regímenes visuales a partir del retrato en *Al faro* (1927) de Virginia Woolf y *Coronación* (1957) de José Donoso, mediante un enfoque comparado y dialógico entre las poéticas visuales en ambas obras. Esta relación advierte inflexiones acústicas que tensionan la visualidad subyacente en las emergencias paisajistas, propiciando diseminaciones impresionistas y “verticales”, innovaciones críticas en los espacios literarios woolfiano y donosiano, respectivamente.

Palabras clave: José Donoso, Virginia Woolf, paisajes, visualidades, irrupciones acústicas.

Abstract

This study examines landscape and visual perspectives that ensue from portraits in Virginia Woolf's 1927 *To the Lighthouse* and José Donoso's 1957 *Coronación*. A comparative and dialogical approach between the visual poetics of both novels will be stressed. This relation evinces acoustic inflections that challenge underlying visualities in the emergence of landscapes. The landscapes originate impressionist and “vertical” disseminations, signs of critical innovations in Woolf's and Donoso's literary spaces.

Keywords: José Donoso, Virginia Woolf, landscapes, visualities, acoustic surges.

Recibido: 14/06/2022

Aceptado: 24/04/2023

1 Este artículo se enmarca Proyecto ANID/FONDECYT de Investigación Regular N° 1210533 “Diálogos paisajistas entre las escrituras de Nathaniel Hawthorne, Virginia Woolf y José Donoso”, del cual el autor del artículo es investigador responsable. Institución patrocinante: Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile.

Introducción

Este trabajo explora las representaciones del paisaje en *Coronación* (1957) de José Donoso y *Al faro* (1927) de Virginia Woolf a partir del retrato. Situado en una visualidad que convoca irrupciones acústicas, el paisaje despliega tramas que remiten dispositivos y regímenes perceptuales diversos. Así, nuestro foco no es, necesariamente, el paisaje como obra finita, sino su carácter versátil asociado a dichas variaciones. Tres décadas separan una novela de otra, intervalo en el que se publican trabajos sobresalientes fruto del modernismo woolfiano y el arte moderno de la “limitación” donosiana, técnica que permite al autor seleccionar y depurar con precisión los materiales literarios pertinentes para el andamiaje narrativo. *Las olas* (1931), *Entre actos* (1941), *Veraneo y otros cuentos* (1955) y, una década después, *El lugar sin límites* (1965) y *Este domingo* (1966), se ocupan de subjetividades y paisajes capaces de alterarse mutuamente.

Hermione Lee sostiene que *Al faro* es una elegía por la pérdida de los padres y, de modo secundario, “[...] una obra sobre la estructura de clases y su escisión de la época victoriana después de la Primera Guerra Mundial” (ix).² Woolf es parte de esta “ambigüedad social”, que alienta sus “maquinarias literarias, dándole a esa fisura una validez atemporal y universal” (Donoso, *Conjeturas* 18). Ello implica un quiebre social, amén de uno artístico que allana el camino para nuevas visualidades del paisaje. Al respecto, Savina Stevanato apunta al modo en que Woolf apela al “ojo imaginativo” (86), creando nexos impresionistas que, en nuestra lectura, se complejizan con tensiones acústicas.

Asignar “geográfica y literariamente la casa en la narrativa de José Donoso”, implica “situarla en el centro del paisaje, y en [...] *Coronación*, asociada a una figura fuerte como Misiá Elisa” (127), sostiene Juan Cid. Y tanto Elisa, como la Sra. Ramsay en *Al faro*, devienen nodos de apertura y descentramiento del paisaje, estrechamente imbricado con el jardín. Sebastián Schoennenbeck destaca su importancia en *Coronación*, reflejo de un orden familiar, como así mismo el patio que, “si bien cuenta con ornamentación vegetal, figura como una versión degradada del jardín” (129). En nuestra lectura dialogante, casas, jardines, patios y habitaciones, en conjunto con enclaves urbanos y marítimos, constituyen tejidos o tramas paisajistas susceptibles de interpretación, con acento en su inceptión retratística y su conmovión acústica.

2 Las traducciones de las fuentes en inglés, como de los pasajes de *To the Lighthouse*, corresponden al autor de este artículo.

Así, proponemos que en *Al faro* y *Coronación* los paisajes emergen a través de un dispositivo visual, el retrato pictórico y fotográfico. El retrato y las retratadas operan preliminarmente como soportes de un régimen visual, un perspectivismo cartesiano que condiciona la recepción del paisaje. Sin embargo, esta visualidad y sus tramas paisajistas experimentan irrupciones acústicas y estéticas asociadas al impresionismo y el modernismo narrativo, en Woolf, y a una poética “vertical” que convoca una imaginaria barroca y desbordante, en Donoso. Fruto de estas innovaciones, y de los diálogos entre las obras, apreciamos paisajes que metaforizan énfasis estéticos que abrazan no solo representaciones paisajistas, sino la modulación de espacios literarios.

El dominio ocular en Occidente ayuda a contextualizar el complejo espectro de la visualidad. Algunos autores sitúan este dominio en una modernidad escópica y eurocéntrica que, advertimos, ha sido asimilada, e igualmente resistida, en el espacio de las modernidades latinoamericanas. El régimen escópico comprende así “[...] un territorio en disputa, antes que un conjunto armoniosamente integrado de teorías y prácticas visuales” (Jay 222). En consecuencia, el soporte visual que insta la constitución de los paisajes es fluctuante, más aún en los espacios novelescos, donde esa “[...] visualidad y espacialidad poseen carácter figurado: ni la tipografía del libro ni la presencia de imágenes gráficas son relevantes” (Stevanato 83).

Considerando la crítica de la identidad en Woolf y Donoso, importa la forma en que el cartesianismo visual convoca derivas de subversión. Para Jean-Luc Nancy la incursión acústica fundamenta una variación epistémica, una filosofía que interpela los campos visuales.³ En esa inflexión se juega el paso de las miradas sobre el sujeto y el paisaje –sometidos a una “especulación” positivista del discurso– a su subjetivación a través de la escucha de su devenir. En esta senda, el “giro acústico” no marca, creemos, una desviación hacia un espacio insólito; reposiciona, más bien, una expresión enmudecida por la modernidad, sus pedagogías y técnicas de observación (Crary). El oído retoma, por así decirlo, el registro sonoro pasmado por una fantasmagoría visual. Ahora bien, y como veremos más adelante, la subversión que el espacio literario donosiano promueve dice relación no solo con la interpelación del régimen visual, que conlleva su productiva complementación con una sensibilidad acústica, sino también, con el énfasis de una poética vertical. En efecto, esta poética narrativa surge de la crítica de Donoso al regionalismo hispanoamericano y sus proyectos omnicomprensivos, cuestionando si “[...] ¿no ha

3 Sigo las reflexiones de Nancy en *A la escucha y ¿Un sujeto?* (2007) y Adrienne Janus en “Listening: Jean-Luc Nancy and The Anti-Ocular Turn in Continental Philosophy and Critical Theory” (2011).

llegado el momento de la quietud y la pasión, de abandonar lo horizontal y vasto por lo vertical y profundo?” (*Artículos* 418).

El paisaje se entrama consigo mismo, y con otros discursos y dispositivos que tensan su ontología, como el retrato. Este puede entenderse como un “punto de partida”, debido a su “concreción y precisión”, por un lado, y a su capacidad de generar una “radiación centrífuga” (Auerbach, “Philology” 15) con otras manifestaciones estéticas, significativamente afines, como el paisaje. Bajo este signo, “[...] la ‘autonomía’ del retrato no lo sustrae de toda relación de escena o de representación” (Nancy 33). Si bien abocada a exponer al sujeto según ciertos códigos, la experiencia retratística es, por lo mismo, susceptible a permeabilizarse con otredades y entornos: “La obra es el cuadro *en tanto relación*” (34), subraya Nancy.

En estas tramas el “¿qué es?” se sustituye por un “¿cómo llega a ser?”, acentuando la provisionalidad paisajística en interfaces. En tanto constructo, o modelación interpretativa de la naturaleza, el paisaje remite múltiples configuraciones y discursos. Jens Andermann considera la actividad estética como articuladora de estos tránsitos, desde la “[...] reformulación del paisaje, como lo legaron a la modernidad estética la tradición colonial y decimonónica de imaginar el Nuevo Mundo, hacia nuevas formas de inscripción [...] en el ambiente no humano” (26-27). En este “llegar a ser”, pensar el paisaje solo como emblema del “espíritu moderno [constituye] una operación reductora, vinculada a la historia del arte, a la representación y no a la realidad” (Venturi 128-129). Ahora bien, ¿cuál sería una de sus realidades en el espacio literario que nos interesa indagar?

Donoso señala que una “[...] manzana puede ‘desmanzanizarse’ [...] en un elemento plástico, una proposición concreta y polivalente ofrecida a la vista de la imaginación” (“Abolición” 257). Esta transformación es análoga al “despaisajeamiento” en las obras de Woolf y Donoso, cuyos diseños novelescos interiorizan la visualidad y acústica de los paisajes, desafiando sus estéticas dominantes. Sobre su posición fronteriza, el “[...] rasgo del paisaje que lo determina como medio y condición de un saber experiencial es su carácter de interfaz entre lo físico y lo metafísico” (Cadús 103), donde confluyen, además, discursos referenciales y literarios; hegemonías visuales y sus derroteros de contestación. Representar el paisaje en *Coronación* y *Al faro* implica proveer las claves de su desnaturalización, tejiendo y deshaciendo simultáneamente la obra paisajística.

La aproximación comparada busca no solo afinidades. También fricciones y una relectura de las novelas a la luz de sus tramas paisajistas, visualidades y tensio-

nes acústicas.⁴ El paisaje detenta una plasticidad que lo conecta con otros idiomas, como la literatura. Dentro de este juego relacional, nos situaremos más allá “[...] del estudio de las fuentes y de la influencia” (Culler 237), para entrelazar dos voces de cuño distintivo, pero dialogantes al momento de idear nuevos espacios escriturales para el paisaje. Junto con Henry James, Woolf es la voz de habla inglesa más citada por Donoso que, sin embargo, no alcanzó a protagonizar su tesis de literatura.⁵ ¿Qué habría escrito sobre la estética visual de Woolf, o el modo que construye paisajes? Estas interrogantes se complejizan a medida que el pensamiento sobre la autora se disemina en sus diarios, ensayos y novelas. Barajando ideas para *Coronación* en 1954, planea, “[...] antes de cada parte, poner una introducción en cursiva tipo Virginia Woolf con una descripción poética-realista de la ciudad de Santiago” (*Diarios tempranos* 332). Estructuralmente, Donoso tiene en mente *Las olas*; no obstante, el diálogo crítico de su novela convoca *Al faro*, generando ostensibles discrepancias y contrasentidos. El enfoque comparado promueve así una “interfaz escritural” entre poéticas diferenciadas, pero conexas si admitimos las concomitancias del paisaje en ambas obras.

El retrato: umbral paisajista en “El regalo” y “La ventana”

Donoso señala que una de las “fugas” que realiza en *Coronación* es “[...] hacia mi medio: la gran burguesía chilena que viene cayendo, pero [de] una forma singular. Es decir, no haciendo el arquetipo del individuo” (“A José Donoso” 9). Esta particularización se efectúa, creemos, a través de la subjetivación del individuo en los paisajes. La burguesía y su contraparte interactúan en atmósferas que tributan a un paisaje urbano. *Editorial Nascimento* augura que *Coronación* “pasará a ocupar un lugar en la primera fila de nuestra novelística urbana”. El paisaje, en tanto, pasa a segundo plano, para el campo literario de la época como para Donoso.

Curioso si reconocemos su avidez por las manifestaciones artísticas.⁶ Tampoco es menor que la rúbrica visual de la novela, obra del connotado pintor chileno

4 “El carácter intertextual del sentido —el hecho de que circule en las diferencias entre un texto o discurso y otros— hace que el estudio literario sea fundamentalmente comparativo” (243), señala Jonathan Culler.

5 En 2021 la Universidad de Talca publica *Jane Austen y la elegancia de la mente*, trabajo de titulación que Donoso realiza en la Universidad de Princeton en 1951. Las autoridades no aprobaron que examinara la obra de Virginia Woolf “[...] porque, alegaron, ‘no hay suficiente material crítico y bibliográfico sobre ella’” (*Artículos* 103).

6 Mi “relación con el cine —y con otras artes visuales, como la pintura— define la esencial ‘visualidad’ de lo que escribo”. Y si “la novela es una forma de ‘conocimiento’, no es de extrañar que toda mi prosa sufra

Nemesio Antúnez (1918-1993), pueda leerse como el ingrátido fragmento de un paisaje ocre y ciudadano. Custodiada con rejas y palmeras, en la obra de Donoso la gran casa alterna con un espacio ciudadano y su reproducción pictórica y paisajística. El libro, en tanto artefacto, y la novela, en tanto discurso modernizador, movilizan una negociación donde lo residencial, lo urbano y los códigos de urbanidad interactúan a través de los paisajes.

La portada abre así derivas paisajistas ineludibles, como el jardín donde reposa Andrés Ábalos: “sombra fragante y poblada de ruidos levísimos, de vuelos de insectos [...]. Era suficiente mantener abierto apenas un resquicio de sus sentidos para inundarse entero de la complacencia brindada por la atmósfera, por la luz que al caer navegando entre las ramas encendía medallones en el brillo espléndido se sus zapatos negros” (12).

Incitando sonoridad, el seseo del aire y la respiración aletargada apelan “al ‘common reader’, como decía Virginia Woolf” (Donoso, “A José Donoso” 9), con un relato vívido que invita, también, la complacencia del lector. Este sosiego, valga destacar, no es otra cosa que el rostro dormido de la “naturaleza trágica que atraviesa al sujeto” en los jardines donosianos (Schoennenbeck 133). La atmósfera no corresponde, en sentido estricto, a un paisaje. Dicho sentido dictaría una aparición magna y panorámica, incluso abrumadora. No obstante, la escena es parte de un entramado paisajístico que se desplaza a lo largo de la narración.

Donoso afirma que “[...] toda experiencia artística es de limitación” (“A José Donoso” 8), es decir de elección y atención focales, especialmente de ambientes sociales y su ambientación. La concentración visual del paisaje nos lleva a su acepción seminal: un terreno delimitado para su labranza. El espacio novelesco es amplio y fértil. Donoso escoge un sitio particular, el jardín, un *pagus* a partir del cual germina el paisaje asociado a una oligarquía santiaguina. Este no asciende como un absoluto visual, sino que se despliega a tientas, espacial y temporalmente. La casa, el jardín y la genealogía familiar son motivos que sostienen representaciones incipientes del paisaje que se entrelazan, por afinidad o diferencia, con otros enclaves paisajistas, tanto en *Coronación* como en otros trabajos del autor.

El jardín aparece posteriormente en un *racconto* y como hito paisajista que propicia una interpretación de la visualidad desde el retrato fotográfico: “Parecía posible palpar la luz que caía sobre el césped en racimos verdes a través de los tilos y las acacias. El abuelo Ramón [...] terminaba de alistar el trípode de la máquina foto-

(¿goce?) de una fuerte nostalgia del acto de ‘ver’” (Diarios 75).

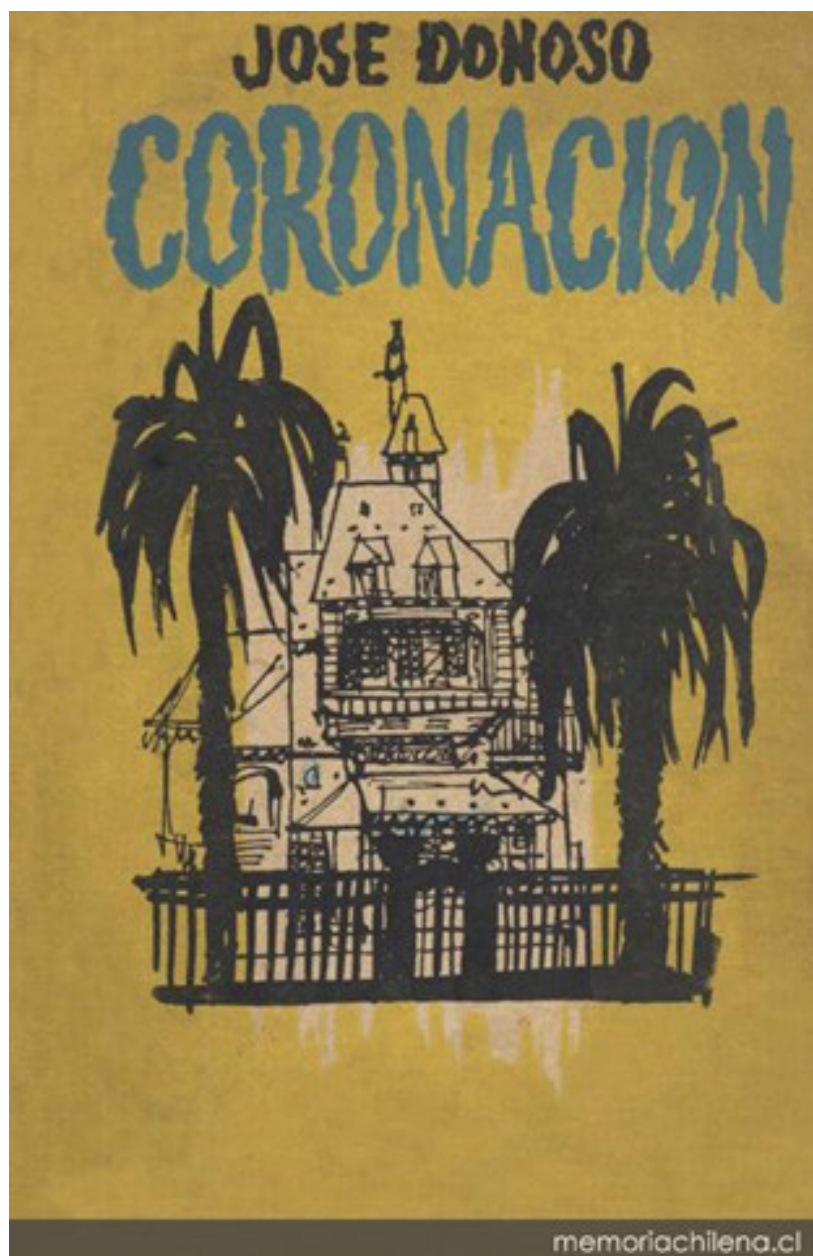


Figura 1. Nemesio Antúnez, lámina de portada. Colección Biblioteca Nacional de Chile, *Memoria Chilena*.

gráfica cerca de la maraña de arbustos recién florecidos, deseando aprovechar la hora del sol antes de que la sombra del cerro se desplomara” (20-21).

Merecen destacarse varios aspectos. Primero, el carácter voluminoso de la luz. Si en la escena anterior esta solidariza con los sonidos, ahora surge corporal y dadivosa. Segundo, la sesión es liderada por un aficionado, para quien la “fotografía era su pasión más reciente” (24). Esta actividad confirma la adhesión de la burguesía con la reproductibilidad del arte, situando la novela en una modernidad finisecular que se extiende al presente de la narración. Tercero, el paisaje jardinero⁷ rivaliza con la sombra aurática del cerro, metaforizando acertadamente la contienda entre artificio y autenticidad.

Coronación y *Alfaro* disponen el retrato como un precursor paisajista. La éfrasis, o “la representación verbal de una representación visual” (Heffernan 3), abarca tanto un trabajo plástico, como su ejecución y vínculo con el paisaje. Situado en una cultura individualista, el sujeto retratado cede su agonía ontológica, su obsesión de “ser”, a representaciones fetichistas que multiplican el ilusorio volumen de su identidad. ¿Es el triunfo de esta técnica consolidarse epistémicamente, en tanto visión de mundo, instando un conocimiento del sujeto y sus gestos de aserción? El sujeto representado coincide con paisajes “puestos en escena” en montajes fotográficos, pictóricos y narrativos. Ahora bien, ambas novelas se dividen en tres partes, y las primeras son indispensables para vislumbrar el paisaje, y el sujeto que lo sostiene, a la luz de un dispositivo artístico.

Todo lo que rodea a Elisa es artificial y artificioso, desde los vestidos que ensaya hasta la galería donde espera ser retratada, “[...] balanceándose en su mecedora de Viena, en medio de una selva de helechos, palmeras enanas, begonias y toneles llenos de matas de bambú” (21). Irrumpe, no obstante, la lucidez otra de la locura, que subyuga auténticamente al artificio. “Era como si una nube de inmundicia hubiera invadido el campo de visión de misía Elisita, una nube que ahogara el crecimiento recto de las cosas, que las oscureciera privándolas del derecho a la luz” (25). Y mientras es retratada en un “banco de troncos simulados” (21), un comentario de Ramón sobre el sombrero de su esposa concluye abruptamente la sesión.

El campo de visión se desquicia, tornándose alienante, pero receptivo a otras figuraciones paisajistas. La pérdida de este horizonte también afecta a Andrés. Décadas después, recorre “calles anodinas” donde todo “es igual como si fuera en

7 Un paisaje con este rasgo no apuntaría, forzosamente, a “la imagen prototípica del jardín”, sino a su reformulación “según estéticas y políticas adscritas a una cultura urbana y sus subjetividades” (Ferrada 121).

Omsk” (85). Piensa que todos son “[...] ciegos, pero ciegos juntos e iguales en medio del desconcierto, que podía transformarse en orden si uno se conformaba con ser incapaz por naturaleza de llegar a la verdad” (85). No solo la demencia nubla la visión, también la sombra del cerro que ofusca el jardín. Así, la locura y el oscurecimiento del paisaje encarecen la “manifestación irreplicable de una lejanía” (Benjamin 24), elación adversa a la disponibilidad técnica del retrato. En tanto ideación cultural de la naturaleza, el paisaje se difiere, privilegiando aquello imposible de fingir.

Woolf también construye paisajes gracias a un retrato que, como en *Coronación*, alude al esparcimiento burgués: la Sra. Ramsay teje unas medias mientras uno de sus hijos recorta láminas de una revista. Esta escena se integra al afanoso cuadro de Lily Briscoe, e igual de dificultoso para la modelo, la Sra. Ramsay, cuya pose se interrumpe por un “[...] grito, como de un sonámbulo a medio despertar” (21). Es su esposo, recitando un poema de Alfred Tennyson en el jardín. Antes ha surgido el paisaje costero, interfaz geográfica entre la casa de veraneo de los Ramsay en las Islas Hébridas y el faro en el islote, dilatado constantemente como el retrato de la Sra. Ramsay: “La bahía se extendía ante ellos, y la Sra. Ramsay no pudo evitar exclamar, “¡Qué hermoso!”. El gran plato de agua azul se izaba frente a ella; el Faro, blanco, lejano, austero, en el medio; y tan lejos como el ojo podía ver, [...] las dunas cubiertas de hierba silvestre, parecían escapar a una región lunar, inhabitada” (17).

El cuerpo del paisaje estimula una segunda mirada hacia regiones remotas, como Omsk o esta zona lunar. El sujeto trasciende la espesura material, sustituyéndola por una visualidad agazapada en el rabillo imaginativo del ojo, y en la que, como señala Erick Auerbach, “[...] los episodios exteriores han perdido por completo su hegemonía” (*Mimesis* 507). Artistas aficionados visitan el pueblo, y desde que “Paunceforte había estado allí, todas las pinturas se parecían, verdes y grises, con embarcaciones a vela color limón, y mujeres rosadas en la playa” (17). La masificación del género resulta de una semejanza, no de la obra respecto de la naturaleza, sino de un cuadro respecto a otros, y al modo en que el paisaje se reifica monótono, sin convicción estilística. La compulsión de acercar los paisajes condiciona la realización de estas marinas y el retrato en *Coronación*.

La alusión a un ficticio Paunceforte revela el interés impresionista por lo transitorio. A diferencia de J. M. Turner, pionero en esta exploración, James Whistler “[...] realizó telas aún más extremadas en las que el color y sus más imperceptibles matices sirvieron para mostrar el momento: la noche que envuelve y diluye los contornos de la arquitectura” (Maderuelo 169). Los pintores de caballete banalizan

este interés y sus efectos en la consumación del paisaje. Quizás Woolf haya pensado en Emma Paunceforte (1783-1853), grabadora y miniaturista inglesa, como índice de un arte que la Sra. Ramsay recuerda nostálgica, ya “desaturatizado” a inicios del siglo XX.

En este sentido, ¿cuál es la estética retratista y paisajista que abordan las novelas? En Woolf, ¿una impresionista, enfática del movimiento y la luminosidad, o posimpresionista, que traduce abstractamente dichas cualidades? ¿Cómo invierte Donoso el imperativo de la representación fotográfica del paisaje en favor de una dirección acústica? En ambas obras los retratos se interrumpen por un quiebre sonoro. La declamación del poema y el desliz sobre el sombrero de Elisa se cuelan en el marco escénico del jardín, fisurando la tela y la placa fotográfica, propiciando con ello imágenes cuya carga visual depende en gran medida de su potencial acústico.

Las atmósferas paisajistas y emotivas son contundentes; y por medio de ellas Woolf impresiona acústicamente el recorrido ocular. Compuesta por el jardín y la costa, y su ejecución en la pintura, la trama paisajista insta complicidades entre los esposos, otorgando “[...] el consuelo que dos notas distintas, una alta, otra baja, al unísono, sienten cuando se combinan” (44). Este acorde une el tono filosófico a otro “incongruente”, el de la Sra. Ramsay, según su esposo. Desde la habitación que fragua la unión con su hijo James, ella observa atenta el jardín, sonorizado con el blandir de las olas. Extrañamente, las palabras de aliento a su esposo, haciéndola sentir superior, “[...] disminuyen la alegría exacta de dos notas cómplices, dejando un sonido moribundo en sus oídos” (45). Percibimos un paisaje polisensorial (Besse 5), opuesto a la anestesia de las marinas estilo Paunceforte.

Las novelas también semejan notas acopladas por sus diferencias. Pero distintamente a la complicidad de los Ramsay, nuestra lectura, con acento en armonías y disonancias, no intenta subordinar ni jerarquizar, sino complementar la interpretación de las tramas paisajistas. *Coronación* es elocuente en sugerencias acústicas, disonantes a las de Woolf, por cuanto el interés es el paisaje citadino, del cual la casa de los Ábalos es parte. Si en *Al faro* la sonoridad que alienta el paisaje son las olas y los susurros del jardín, armonizando las resonancias del monólogo interior, en *Coronación* la poética aural proviene de reverberaciones urbanas. En ambas obras, no obstante, la acústica del paisaje surge de la discontinuidad visual de un retrato.

Seguidamente del *racconto* fotográfico, surgen resonancias: “Cuando Andrés llegó a casa de su abuela esa mañana, Rosario y Lourdes se hallaban en la cocina escuchando una comedia radial mientras desplumaban un pollo” (44). La alusión

no es azarosa. Indica la escena urbana que cohesiona lo doméstico y lo cotidiano, deslizándose, a través del melodrama de un aristócrata y el acorde de “violines que se prolongaron llorosamente” (44), la impotencia emocional de Andrés. Sucede lo mismo con “La esposa del pescador”, cuento de los hermanos Grimm que la Sra. Ramsay lee en voz alta, sobre sueños postergados, como la visita al faro. Articulados vocalmente, estos subtextos sonorizan la densa fronda visual de los paisajes.

Elisa habla entusiasta de “[...] las músicas de antes. Esa sí que era música linda. Y los bailes [...]. Me acuerdo cuando vivíamos en el Cerro Alegre, en Valparaíso, y mi papá nos llevaba a la Filarmónica” (50). Las modernizaciones de ciudades portuarias obedecen, entre 1870 y 1914, a “la sociedad industrial en el plano tecnológico” (Mongin 175), y los proyectos paisajistas de esa modernidad se cruzan con los de mediados del siglo XX. Hija de un comerciante inglés, Elisa Grey coincide con la Sra. Ramsay; comparten un pasado imperial y encarnan el ocaso de esa época, expresando, cada una, un anhelo de muerte. Lo que relumbra en Elisa son imágenes desarticuladas del puerto, enhebradas en su “arteriosclerosis cerebral” (30). Los trazos de paisajes en la Sra. Ramsay, en cambio, surgen de otra divagación, el monólogo interno.

Este recuerdo tiene un contrapunto con los paseos de su nieto en barrios que perviven sin “levantar la tapa hacia una siniestra posibilidad de horror” (49). Una tapa con la que Elisa juega obscenamente, y que Andrés evade. Si en Woolf el paisaje insta afinidades entre notas musicales, en Donoso gatilla fobias existenciales y la fatiga de un orden social. Omsk es la utopía que cierra el resquicio del aniquilamiento, “[...] una clave para aludir a ciertas cosas de la ciudad [...] dotadas de una peculiar tristeza, de una peculiar hermosura. Un organillero, un domingo, con un ruedo de niños escépticos y aburridos escuchándolo, era Omsk. Lo era un hombre haciendo el amor a una sirvienta bajo los árboles” (87). Este imaginario se plasma acústicamente en el cotidiano urbano. El faro, en tanto, disipa el aleteo de la muerte que la Sra. Ramsay siente sobre sus hijos. “Sí, claro que sí, si el tiempo está bueno mañana” (7), asegura, alentando el viaje. Las variaciones de esta afirmación deshacen el encuadre visual de la habitación, incorporando el paisaje exterior. Ahora bien, la espesura filarmónica contrasta con las fantasmagorías cinemáticas. Cuando Mario invita a Estela al “teatro”, ella recuerda que decían “[...] que las actrices con cabelleras como nubes rubias hablaban y hasta cantaban, pero que, misteriosamente, no estaban allí” (57). Ante el despliegue de esta fantasía audiovisual, Donoso predice que los organillos se convertirán en una “música condenada a morir” (Escribidor 265). ¿Sufren igual condena los paisajes ante el desgarramiento del tiempo?

Inflexiones acústicas del paisaje: “El paso el tiempo” y “Ausencias”

“El paso del tiempo” suspende la pintura y el lente impresionistas. Breves paréntesis comunican las muertes de la Sra. Ramsay y sus hijos, Prue y Andrew. El paisaje inspira ahora “una tristeza y hermosura peculiares”, una cualidad “omskiana” que estremece su percepción, con un tono elegíaco que Woolf evita reducir a “un tema sentimental” (*Diarios* 72). Ante la falta de detalles sobre la partida de la Sra. Ramsay, o la reacción de su familia, Woolf deja que los cuartos, y el paisaje entramado en ellos, hagan el duelo. “Con las lámparas apagadas y la luna sumergida, y una suave llovizna, una enorme oscuridad se dejó caer” (137). Surge lo que planea en uno de sus diarios en julio de 1925, “[...] esa cosa impersonal [...]: el paso del tiempo & la consiguiente ruptura de la unidad de mi proyecto” (*Diarios* 72).

Si bien Woolf evita sentimientos crudos, no excluye la animación sensorial. La quietud sugiere una naturaleza muerta, agitada por “[...] corrientes de aire que olfatean las puertas de las habitaciones” (138), y por “[...] el mar, [...] presente en toda la novela” (*Diarios* 69). El ritmo texturiza el diseño de la obra y sus paisajes: “El estilo es un asunto bastante simple; es puro ritmo. [...]. El ritmo es algo profundo, mucho más que las palabras” (Woolf cit. en Lee 27). Este rasgo prelingüístico y ágrafo sostiene la piel del paisaje, carente de representación discursiva. “Una vista, una emoción, crean una ola en la mente; y en la escritura uno tiene que hacerlas funcionar (algo que no tiene que ver con las palabras), y cuando esta ola se rompe, llegan las palabras” (27).

Woolf congrega “todos los ‘relieves líricos” (Cit. en Lee 20) en “El paso del tiempo”, la parte más desafiante, donde concurren el paisaje marítimo y la casa inhabitada, como la casa y el paisaje urbano en *Coronación*. “Nada corrompía la imagen de sosiego, o perturbaba el manto de silencio que, en el cuarto vacío, tejió sobre sí mismo el trino de pájaros, el ulular de embarcaciones, el zumbido de los campos, el ladrido de un perro, el grito de un hombre, plegándolos alrededor de la casa” (141- 142). El acento impersonal conlleva personificar un silencio que, arrullado en su propio mutismo, consume los elementos sonoros del paisaje. ¿No es este silencio, acaso, una lectura invertida del mito de Eco, cautiva de su propia voz? ¿Un espacio sin réplica que, por lo mismo, exacerba nuestra escucha del paisaje?

“El encanto y la quietud se tomaron las manos; entre muebles amortajados, la curiosidad del viento, y la suave nariz de la brisa del mar, insistían, ‘¿Desaparecerán?’, apenas perturbando esa paz, esa indiferencia, sin siquiera contestar, ‘persistimos” (141). Mientras el histrionismo sonoro del poema tensa el retrato de la Sra. Ramsay, el susurro del paisaje y el vigor de la naturaleza antagonizan

el decaimiento material. Una parálisis similar asola *Coronación*: “En la oscuridad y el silencio de esa osamenta de casa sus oídos buscaron ansiosos ese latir último que lo iba a liberar” (168). Ni el paisaje ni la voluntad ofrecen reposo existencial a Andrés; tampoco persistencia, estoica o impersonal, como la de los objetos en la imaginación literaria de Woolf.

Advertimos que tanto Briscoe como Woolf sopesan escollos en la composición de sus obras. En el paso que va de “la idea a la pintura”, Briscoe “lucha con una adversidad, ‘Esto es lo que veo; esto es lo que veo’, repite, sujetando un pequeño fragmento de esa visión contra su pecho” (24). Cuando pregunta a Andrew sobre el trabajo filosófico de su padre, este contesta “[...] sujeto y objeto y la naturaleza de la realidad: imagina una mesa de cocina cuando no estás ahí” (28). Estas disquisiciones provienen del pensamiento metafísico-racionalista de Leslie Stephen, padre de Woolf. En “¿Qué es el materialismo?” (1886), apunta: “‘Esta es una mesa’ confirma que tengo un conjunto de impresiones sensoriales. Pero también que compartimos un conjunto análogo de impresiones, y si cambiáramos de lugar, también nuestras sensaciones” (137).

Y frente al dilema, “¿Podemos afirmar que exista algo concebible que no tenga un aspecto material?” (151), Woolf acentúa lo “inmaterial”, calificando de “materialistas” a escritores que subestiman la figuración de mesas –y paisajes– en la corriente de la consciencia: “¿No es el cometido del artista transmitir este espíritu cambiante, desconocido e ilimitado [...], con tan poca muestra de lo ajeno y externo como sea posible?” (“Narrativa” 64). *Al faro* articula así impresiones “evanescentes” con una abstracción rítmica que desmaterializa del paisaje. José Donoso estima que en sus novelas Woolf “[...] lo disuelve todo, dando la sensación de que nada tiene consistencia, que todo es desmenuzable, ingrátido, suspendido en el aire, todo es pura luz que se mueve” (*Diarios* 268). Como la aparición de “un barco ceniciento, o una mancha púrpura en la superficie del mar [...]. Costaba aplacar los pensamientos, abolirlos en el paisaje, mientras uno caminaba por la playa, para sorprenderse con la belleza exterior, reflejo de otra interior” (146). Estas impresiones destilan acústicamente en un paisaje que, como la nave, sugiere conflagración. “Desde los cuartos superiores de la casa vacía se escuchaba un caos gigante, rayos que hendían el cielo [...] a medida que el viento y las olas se divertían como leviantes amorfos” (147).

Si Woolf compone rítmicamente, Donoso lo hace visualmente, énfasis que se intercambian y potencian en sus escrituras, instando desbordes perceptuales. En “Ver mi novela” (1977), Donoso refrenda esta interacción, indicando que lo “visual –más aún, la escena– es, para mí, lo primero, de modo que escribir una novela

se transforma en la labor de montar secuencias cuya eficacia depende de su ritmo y contraposición, de su viveza visual y dramatismo” (*Diarios* 75). Woolf “espiritualiza” el paso del tiempo prescindiendo de una inteligencia empírica. Nadie está en la casa y, no obstante, el paisaje se filtra copioso y sonoro. En “Ausencias”, Donoso genera impersonalidad, pero montando el paisaje en la retina de un pájaro que “[...] pronto se cansó de sobrevolarlos. Hacia el poniente el crepúsculo no tardaría en tostar la frescura azul del aire, y René y la Dora no eran, seguramente, la única pareja que aprovechaba el otoño extraordinario para amarse al aire libre” (127). Contrariamente a la asfixia en casa de los Ábalos, este paisaje exulta energía y transformación. “Voló entonces hacia el cerro, circulando largo rato sobre él, el mapa aéreo de la ciudad dorándose ya en las cuentas minúsculas de sus ojos” (127). Apreciamos una fuga paisajística, ascendente e inédita, en la narrativa donosiana,⁸ que debilita la omnisciencia de la mirada y cuestiona la antropización del paisaje.

Mientras Woolf despersonaliza el tiempo, Donoso confronta el paisaje jardinerero con márgenes y anomias ciudadanas. En ambas novelas, sin embargo, la casa inaugura el cariz estético y social del paisaje. La retina del ave transgrede el “campo de visión” de una burguesía; a la técnica fotográfica se sobrepone otra de origen animal. Ahora bien, como en “El paso del tiempo”, las clases populares surcan la estratificación social, dinamizando lo inerte. Grupos variopintos se reúnen en el cerro San Cristóbal, otrora enclave modernizador de sociabilidad en el paisaje santiaguino. “El pájaro planeó a menos altura sobre las parejas yacentes, como si deseara inspeccionarlas para elegir, volando por último sobre cierta pareja abrazada entre los matorrales de una ladera” (127). Son Mario, repartidor del almacén que abastece a los Ábalos, y Estela, la joven empleada al cuidado de la anciana. Cabe mencionar que las clases populares no figuran en los retratos, pero su activación levanta experiencias estéticas relevantes. El paisaje no es solo materia de reflexión artística y ontológica para Woolf y Donoso, y sus personajes, Lily y Andrés. También comparece en el cuerpo; se siente y resiente.

“Mudos, continuaron contemplando el poniente de casas bajas ordenadas en patios amplios o míseros, donde palmeras casuales eran como viejísimos surtidores que aún manaban, desde épocas pretéritas en que la ciudad era diferente, y sin embargo idéntica” (127). Este paisaje revela distintos barrios percibidos unificadamente. Lo idéntico es afín con la igualdad anodina de Omsk, contrapuesta a la disrupción erótica de los espacios públicos recreacionales. Más allá de estos usos,

8 *El Mochó* (1997) entrega una perspectiva similar a medida que los personajes ascienden un cerro en Chivilingo. Inversamente, en *Flusb* (1933) Woolf crea una visión a ras de suelo de las calles londinenses y florentinas, olfateadas por el spaniel de la poeta Elizabeth Barrett.

prevalece una mudez, una absorción vital en la “carne del mundo” (Merleau-Ponty 20) y del paisaje, como los amantes que “sin saber cómo, rodaron felices otra vez por la hierba” (134), o la Sra. Ramsay, arrimada junto a las rocas de la playa.

Las sirvientas que mantienen la casa a flote en *Al faro* también texturizan la ambientación social del paisaje. La Sra. McNab “[...] rompió el velo de silencio con manos que habían fregado, [...] desempolvando los cuartos” (142). El relato visual se enriquece con una vertiente sonora. “Limpiando el vidrio del gran espejo [...], una melodía escapó de sus labios –algo alegre hace veinte años en los teatros, tal vez algo que tarareó y bailó” (142). Woolf antepone a este registro un paisaje interiorizado que comparece huidizo, paralelo a Omsk en su dimensión utópica: “Mientras tanto, el místico, el visionario, caminaban por la playa, agitando una poza, mirando una piedra, preguntándose ‘¿Qué soy? ¿Qué es esto?’” (143).

Así, las segundas partes de las novelas exploran visiones de mundo “encarnadas” en paisajes. Andrés recuerda un viaje, recién graduado de leyes. Londres, el Uccello de la Bodleian Library y los salones de París condensan un paisaje eurocéntrico donde “quizás fuera posible hallar refugio” (141). La referencia al renacentista Paolo Uccello conforma, junto al retrato de Elisa y el gusto de Andrés por la historia de Francia, un acervo que valida, cartesianamente, sensibilidades burguesas. Woolf refuta el materialismo objetivista, interrogando metafísicamente el ser y lo otro en el paisaje marítimo. Donoso, en tanto, resiste identidades, indeterminando a sus sujetos en ausencias. Andrés supo “[...] que no había viaje que valiera, [...] que la única experiencia vital a que podía aspirar, era [...] la muerte” (142). Esta consciencia llega mientras vaga por “calles populares, bullangueras o silenciosas” (143), buscando antigüedades. Si Woolf concede a la muerte un tono elegíaco, aquí surge ominosa y definitiva. El vigor de unos camioneros sorprende a Andrés, “[...] jóvenes toscos, mal afeitados, pero con la lumbrería de la vida chisporroteándoles en los ojos” (176). Un esplendor que tampoco puede ofrecer a Estela.

“El paso del tiempo” merma las esperanzas. Pero a diferencia del viaje irrealizable de Andrés, quimérico y escapista, la expedición al faro se concreta años después. Apreciamos la conexión entre los paisajes y las rupturas existenciales, asociadas al tiempo y las ausencias. El mar y los barrios provocan cadencias paisajistas para lo que, de otro modo, sería una divagación incorpórea de la subjetividad. Si la afirmación de Andrés de que el único orden real “[...] es la injusticia y el desorden, y por eso la locura es el único medio de integrarse a la verdad” (175) tiene sentido, ello se debe a un paisaje citadino que corrobora dicha condición. “¡Cuántas

necesidades, apetitos, hambres, deseos en sus ojos!” (177), piensa, escudriñando codiciosamente los rostros encendidos de los trabajadores.

“El faro” y “La coronación”: recuperación y velación del paisaje

En “La coronación”, última parte de la novela, reaparecen ciudades portuarias que figuran al comienzo desde una óptica oligarca. Valparaíso confunde la mirada de Mario, en busca de su hermano René, que ha estado preso. “Vagó por los cerros Barón, Torpederas, Placeres, Polanco, divisando desde arriba los barcos que la bahía acumulaba en su abrazo azul” (224), panorama que se desajusta cuando baja al puerto. “*Oslo*, decían las letras de la proa de un barco que una hilera de hombres sudorosos cargaba de sacos. [...] ¿Dónde era Oslo?” (224). La extrañeza del nombre es afín al encanto de Omsk; ofrecen una escapatoria, siempre inconclusa. Situados en las antípodas del arco social, Andrés y Mario divierten sus miradas en la otredad de espejismos paisajistas, una contraparte imaginaria, pero igualmente consistente, de las encrucijadas por las que deambulan.

Andrés y Mario parecen el doble opuesto de su otro deseado; este ansiando dinero y posición, aquel vitalidad y autenticidad. La escena en la que bajo “[...] un farol, un hombre detuvo [a Mario] para pedirle un fósforo” (225) recuerda el gesto de su contraparte con los conductores de camión. Otros trabajos de Donoso también propenden cruces entre enmascaramiento y poder a través de un otro deseado, como el pacto de Peñaloza y Azcoitía en *El obsceno pájaro de la noche*. Pero este convenio, que en *Coronación* traspasa lo social, nace en paisajes que remiten otras latitudes, produciendo el desconcierto ontológico del sujeto. Europa, Omsk, Oslo e Iquique –el norte anhelado por Mario y René– se entranan paisajísticamente, encareciendo ese desajuste.

Lily y la Sra. Ramsay también se apelan especularmente. “El faro” retoma los motivos de la pintura y el viaje, y la ventana se abre nuevamente desde una arista subjetiva. “¡Qué absurdo y qué irreal es todo!”, piensa Lily. “La Sra. Ramsay muerta; Andrew muerto; Prue [...]. Y ahora reunidos en esta casa, dijo, mirando por la ventana –era un día hermoso y tranquilo” (160). Esta incongruencia entre caos y orden, muerte y belleza, moviliza la composición de la pintura: “Ahí está la muralla; la defensa de arbustos; el árbol. El problema, todos estos años, había sido la relación entre esos objetos. Sentía que la solución había llegado” (161). Este dilema es análogo a la escritura de *Alfaro*; la creación de una forma integradora de elementos desafectados entre sí. “Con el pincel temblando en sus dedos miró el arbusto, el peldaño, la muralla. Todo se debía a la Sra. Ramsay” (163). Como Woolf, Lily inten-

ta *formar* una realidad, mas no ordenarla: “Una línea en la tela implica riesgos. Todo lo que en ideas parecía simple, en la práctica era complejo; como las olas, simétricas desde la cima de un acantilado, pero para el nadador, separadas por abismos insondables. Aun así el riesgo debe tomarse; la línea trazarse” (172).

El ritmo woolfiano deviene prosa lírica en una novela que “más parece un poema” (Donoso, *Diarios* 268), constelando visiones, la creación de una obra y la resonancia del paisaje marítimo. La idea se corporiza, sin esenciarse. Lily “[...] perdía consciencia de las cosas externas. [...] de su mente brotaban escenas y nombres y recuerdos como una fuente derramándose sobre ese dificultoso espacio blanco” (174). Y para Woolf, esta interiorización conduce la narrativa modernista, y su propia escritura, hacia la gesta íntima del sujeto.

En el espacio pictórico, lo externo se sustituye por un retrainimiento impresionista, similar a la emergencia “impresionada” del paisaje si interpretamos a la Sra. Ramsay como prefiguración paisajística cuyo recuerdo semeja “una obra de arte” (175). Ella “[...] hacía del momento algo permanente (como en otro plano Lily intentaba lo mismo). En medio del caos había forma; este eterno pasar (miró las nubes moverse y las hojas temblar) se volvía permanente. La vida sigue aquí, había dicho la Sra. Ramsay. Esta revelación se la debía a ella” (176). Impresionar el paisaje equivale, por cierto, a leer su transitoriedad como signo de permanencia.

El viaje al faro del Sr. Ramsay, James y Cam crea el placer *in situ* del paisaje, exento de conjeturas artísticas. Goce ligado, no obstante, a un deber: oponerse a la tiranía del padre. Lo que al inicio no parece tal, constituye ahora una enunciación crítica del paisaje, desde otra perspectiva. “La costa estilizada, irreal. La travesía los distanciaba, ofreciendo un aspecto distinto, la compostura de algo que se aleja y en lo que uno ya no tiene lugar. ¿Dónde está la casa?” (180-81), se preguntaba Cam. Auráticamente, la casa y la costa “se esfumaban, eran parte del pasado, irreales” (181). La Sra. Ramsay posó para un retrato; ahora son sus sobrevivientes quienes animan el trabajo paisajístico de Lily, emplazando al unísono la tiranía del perspectivismo cartesiano.

El artificio de la ventana también se retoma en *Coronación*. Para celebrar el santo de la anciana: “Rosario extrajo el cuerpo de misiá Elisita del lecho, [...] y con los dedos crispados en la empuñadura de su bastón, fue conducida hasta la butaca junto a la ventana” (255). Este cambio no es banal. Recupera una visión y un paisaje, pero solo con el fin de transformarlos: tejer y deshacer, creativamente. Con “[...] sus pies sobre un taburete y con las rodillas cubiertas por un chal, misiá Elisita abrió los ojos y miró hacia la ventana y el jardín” (257). El paisaje, empero, se diluye en la memoria, mientras en la bruma las “[...] ramas de los aromos y las

acacias se balanceaban, mofándose, en el vasto jardín abandonado. Era imposible ver las copas de las palmeras de la entrada, porque estaban perdidas en las nubes bajas” (260).

Apartándose de la ventana clarividente y reveladora de Lily, Donoso propone, desde su ventana novelesca, una “velación”, tanto del paisaje exterior como de la escena interior. El paisaje jardinero se nubla y los sentidos ingresan a la habitación, semejante a un retablo barroco, con “flores en sus jarrones dispuestas en torno a la nonagenaria. Deshojaron pétalos blancos alrededor de sus pies, y luego Lourdes iluminó indirectamente la figura blanca de la dama colocando algunas lámparas entre las flores” (264). Surgen atisbos de una santa y una *Madonna*, cuyo jardincillo en su altar espejea el decrepito jardín exterior. Y de una difunta, velada con una luz que la “hizo incorpórea”, “aislándola como en un nicho rodeado de flores en medio de la oscuridad de la habitación” (264). El cuadro se completa con el fonógrafo y “un pobre hilo de melodía en medio de una maraña de chirridos y rasmilladuras” (265).

La fusión de lo religioso en lo secular, y lo acústico en lo visual, escenifica el paisaje desde un ángulo radicalmente distinto. El retrato fotográfico se sustituye por un arte intuitivo. Ignorando decisiones técnicas, como las de Lily o Ramón, las empleadas posicionan inadvertidamente un régimen barroco.⁹ Observamos la parodia de un barroquismo. En cambio, todo lo que ellas conocen es un afecto genuino y atávico por la anciana. Lo que en nuestra lectura constituye un giro en el montaje visual de la novela, para Lourdes y Rosario abre un juego de alteridad, aspirando ser otras, como las heroínas de los radioteatros: “Y como los mercaderes orientales de las leyendas, las sirvientas desplegaron a los pies de la reina [...] un vestido cuajado de estrellas, una larguísima serpiente blanca emplumada, un cetro engalanado con cintajos y velas, una corona en la que crecía un jardín de flores de plata” (265).

La ubicuidad del jardín en el cuarto y en la tiara desdobra el paisaje, cada vez desde un espectro visual distintivo. La cancelación del retrato fotográfico, por su parte, predice la inoperancia del *ethos* cartesiano ante dislocaciones sociales y una visualidad descentrada, acústicamente desconcertante: “El cilindro del fonógrafo concluyó su melodía, pero siguió chirriando [...]. En el silencio de la alcoba se oía solo la respiración de las viejas dormidas, y una última levisima pluma blanca fue

⁹ Martin Jay identifica este régimen con un “momento de malestar dentro del modelo dominante” (234). Agrega que “[...] la experiencia visual barroca tiene una cualidad profundamente táctil, lo cual le impide inclinarse hacia el oclarcentrismo absoluto del perspectivismo cartesiano” (236).

depositada por el aire sobre la mano de misiá Elisita, donde aún corría un poco de sangre por las venas azulosas” (267).

Los elementos sugerentes de barroquismo se incorporan a un *tableau vivant* ventajoso para la improvisación de la identidad. Elisa es santa y reina; las empleadas una comparsa devota y damas de compañía en este “chirrido” de la subjetividad. Son también testigos inconscientes del colapso de un perspectivismo totalizante.

Las simetrías entre Elisa y la Sra. Ramsay son decidoras ya que las figuraciones del paisaje dependen, en gran medida, de estas retratadas. La coronación con una tiara floral simboliza la relación entre locura y paisaje, o la triza que experimenta la mirada cartesiana. No solo la toca, sino la escenificación del *tableau* impulsan una estética, hasta entonces, desacostumbrada en la narrativa chilena. Sobre *Coronación*, Donoso admite que “[...] lo barroco, lo retorcido, lo excesivo, podían ampliar las posibilidades de la novela” (Historia 41), superando una mimesis realista, y, añadimos, la tendencia a unificar y uniformar. Esta admisibilidad de lo excesivo, que comporta no solo su puesta en valor en la narrativa donosiana, sino su viabilidad estética y cultural en el “(des)concierto barroco” latinoamericano, es, nos parece, análoga y complementaria a la recuperación de una senda acústica. Se trata de volver los sentidos –entre otros, el sentido de la crítica– a visiones y escuchas del mundo silenciadas prematuramente por las filias escópicas de la modernidad.

El retrato *post mortem* de la Sra. Ramsay también ostenta un tocado. Mientras pinta, Lily la recuerda, “[...] (en todo el esplendor de su belleza), llevando a su frente una guirnalda de flores blancas” (196). Desde las ninfas de los bosques a los ritos de la fertilidad, la floración de esta iconografía desafía el imperio de la muerte. El referente biográfico es Julia Stephen, madre de Woolf y modelo prerrafaelita. En el óleo *La Princesa Sabra* de Edward Burne-Jones, el personaje, retratado a semejanza de Julia, avanza en procesión, el cabello ceñido con una toca de hojas: “Después de su muerte, [Lily] la había visto así, portando la guirnalda en su frente, siguiéndola, como una sombra entre lirios y jacintos” (197). La impronta prerrafaelita despunta en la memoria a medida que Lily, desde el impresionismo, y Woolf, desde el modernismo, formalizan sus obras. El bello espectro coronado de la Sra. Ramsay irradia las estéticas y visualidades que instan la emergencia paisajística. Similar al cuerpo senil de Elisa, el de la Sra. Ramsay convoca, absorbe, refracta.

En ambas novelas la “coronación” metaforiza la asunción de una nueva forma. Lily identifica al poeta Carmichael con un dios pagano que vigila “el destino final” del Sr. Ramsay, James y Cam en el faro, “coronando la ocasión” (225). El arribo coincide con el término de la pintura y la novela, y una inversión excéntrica del arte, la muerte y los paisajes: “Como si viese claramente por un segundo, trazó



Figura 2. Edward Burne-Jones, *The Princess Sabra Led to The Dragon* (1866).
Wikimedia Commons.

una línea, en el centro. Estaba listo; había terminado. Sí, pensó, dejando el pincel con cansancio extremo, he tenido mi visión” (226). *Coronación*, en tanto, subraya la huida de Mario y Estela como signo de un dinamismo social adverso al proyecto burgués. Aun así, nuestra lectura acentúa fisuras sociales y paisajistas a través de una poética que incursiona en la alteridad estética de la deformación.

Conclusiones

Las obras de Woolf y Donoso interrogan (y prorrogan, en el sentido de desterrar) el ocularcentrismo. En *Al faro* prevalece un impresionismo paisajista, asociado a un ritmo y una acústica que esculpen la prosa y las subjetividades. No es coincidencia que mientras Lily termina la pintura, la trama paisajista y el recuerdo de la Sra. Ramsay revelen el “extraordinario poder de la distancia” (204), conducente a una visión iconoclasta que deshace la consistencia del paisaje. Concediendo que “nada es simplemente una sola cosa” (202), esta poética “aleja” el paisaje, tornándolo inasible, mas no irrepresentable.

Donoso acerca y miniaturiza, “discrepando” con Woolf; sus paisajes disienten y suenan distintos. Elisa “divisó estrellas a través de los vidrios llovidos de la ventana, y como ya no era capaz de distinguir distancia ni cercanía, al ver luces remontando por los regueros de mostacillas del suelo hasta los brillos de su vestido, pensó que también eran estrellas del firmamento” (290). El paisaje sideral se cuele en la habitación. Esta inflexión coincide con la crítica de Donoso al regionalismo hispanoamericano, a partir de la cual el autor privilegiará la expresividad de lo “vertical y profundo” (*Artículos* 418) y las particularidades subjetivas. El paisaje se torna vertical, interiorizado en subjetividades y planos de indeterminación que pierden perspectiva. Distancias y cercanías, sin embargo, penetran el pensamiento de Woolf, Lily y Donoso: el espacio literario y sus paisajes dependen de ellas. En un estudio posterior cabría examinar la persistencia de la “verticalidad” y la deformación estética donosianas en la narrativa chilena contemporánea y sus enclaves paisajísticos.

Finalmente, ambas obras sugieren que el paisaje no se consolida en un punto específico, sea este estético, escritural o imaginativo. Transita por tramas visuales y acústicas diseminadas, y en contacto con otras narraciones y regímenes perceptuales. *Coronación* y *Al faro* demuestran que la finitud del paisaje es un artificio concordante con una convención representacional, mas no con su fluidez en el espacio literario, o su devenir en procesos interpretativos de corte fenoménico. Esta fluidez remite a la imbricación del paisaje con otros objetos estéticos, y con

novelas que, a partir de la articulación dialogante que hemos propuesto, impugnan la constitución del paisaje en tanto obra concluida, subordinada a regímenes cartesianos de visualidad y visibilidad. Las productivas conexiones y disyunciones entre *Coronación* y *Al faro* sugieren, en cambio, entramados paisajísticos, espaciamientos impresionados y “retorcidos”, como diría Donoso, que apelan a las miradas y escuchas imaginativas del espacio literario.

Obras citadas

- Andermann, Jens. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago: Metales Pesados, 2018.
- Auerbach, Erick. *Mimesis*. México D. F.: Fondo Cultura Económica, 1996.
- . "Philology and Weltliteratur". *Centennial Review*, N° 1, 1969: 1-17.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Besse, Jean-Marc. "El espacio del paisaje". *III Jornadas del Doctorado en Geografía*, 29 y 30 de septiembre de 2010, La Plata.
- Cadús, Raúl. "El paisaje como interfaz (experiencia estética y metafísica)". *Revista Laguna*, N° 47, 2020: 99-112.
- Cid Hidalgo, Juan. "'Yo sé la verdad'. Locura, familia y subversión en Coronación de José Donoso". *Cuadernos de Literatura*, N° 26, 2009: 124-43.
- Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac, 2008.
- Culler, Jonathan. "Comparative Literature, at Last". *Comparative Literature in An Age of Globalization*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2006: 237-48.
- Donoso, José. Mario Espinosa. "A José Donoso le interesa la vida pilucha". *Pomaire*, 11, marzo 1958. <<http://www.memoriachilena.gob.cl>>
- Donoso, José. *Artículos de incierta necesidad*. Ed. Cecilia García Huidobro. Santiago: Alfaguara, 1998.
- . *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Santiago: Alfaguara, 1996.
- . *Coronación*. Santiago: Nascimento, 1957.
- . *Coronación*. Santiago: Alfaguara, 1996.
- . *Diarios tempranos*. Ed. Cecilia García Huidobro. Santiago: Ediciones UDP, 2016.
- . *José Donoso. Diarios, ensayos, crónicas*. Ed. Patricia Rubio. Santiago: RIL, 2009.
- . *El escritor intruso*. Ed. Cecilia García Huidobro. Santiago: Ediciones UDP, 2004.
- . "La abolición del intermediario: Manuel Puig y Mario Vargas Llosa". *Historia personal del "boom" y otros escritos*. Santiago: Ediciones UDP, 2021. 224-59.

- Ferrada Aguilar, Andrés. “Algo sobre jardines’ en la escritura de José Donoso”. *Aisthesis*, N° 61, 2017: 119-43.
- Heffernan, J. W. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. London: Chicago UP, 1993.
- Jay, Martin. “Regímenes escópicos de la modernidad”. *Campos de fuerza*. Buenos Aires: Paidós, 2003: 221-51.
- Lee, Hermione. “Introduction”. *To the Lighthouse*. London: Penguin, 2000: 9-43.
- Maderuelo, Javier. *Paisaje e historia*. Madrid: Abada Editores, 2009.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Mongin, Olivier. *La Condición Urbana*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.
- Nogué, Alex. “El paisaje en el arte contemporáneo: de la representación a la experiencia del paisaje”. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Ed. Joan Nogué. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008: 155-68.
- Schoennenbeck, Sebastián. *Ensayos sobre el patio y el jardín*. Couve, Wacquez, Donoso. Santiago: Orjikh, 2020.
- Stephen, Leslie. “What Is Materialism?”. *An Agnostic’s Apology*. London: Smith, Elder & Co., 1903: 127-67.
- Stevanato, Savina. *Visuality and Spatiality in Virginia Woolf’s Fiction*. Bern: Peter Lang, 2012.
- Venturi Ferriolo, Massimo. “Arte, paisaje y jardín en la construcción del lugar”. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Ed. Joan Nogué. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008: 110-140.
- Woolf, Virginia. *El lector común*. Barcelona: Lumen, 2009.
- . *El diario de Virginia Woolf*. Vol. III (1925-1930). Trad. Olivia de Miguel. Madrid: Tres Hermanas, 2020.
- . *To the Lighthouse*. London: Penguin, 2000.

dossier

Presentación Dossier

Feminismos negros, homenaje a bell hooks

*

Cathereen Coltters Illescas & Clara Parra Triana (coordinadoras)
Universidad de Concepción
ccoltters@udec.cl
claraparra@udec.cl

“Miguel se puso a caminar, ya sin otro propósito que despejar la mente, y bajó hasta la orilla del río. Allí había una *multitud* congregada alrededor de una mujer que, con voz firme y serena, trazaba un diagnóstico y un plan de acción para quienes la escuchaban. Era nada más y nada menos que Francia Márquez, *arengando a su gente*. Y había tanta *fuerza en sus palabras*, tanta verdad, tanta intensidad y amor, que Miguel se unió a la muchedumbre, embelesado y con los ojos *cargados de dignidad*. Compañeros y compañeras, decía Francia, son siglos, siglos de lucha por estos territorios. Yo he estado varias veces en el archivo histórico del Cauca, en la casa Mosquera, revisando esos mamotretos. Y allí consta que, al menos desde 1632, nuestros ancestros consiguieron asentarse aquí para barequear oro en el río y trabajar la tierra, cuidando el agua, el bosque, la montaña. Sabemos cuál es la historia y no nos van a venir a engañar con cuentos, sabemos quiénes somos, quiénes fueron nuestros opresores y cómo obtuvimos *el derecho a vivir aquí*: fue con trabajo, compañeros y compañeras. No somos los propietarios, *somos los cuidadores*, los guardianes de estas tierras. Los que sabemos cuidar la vida. Y por eso nos atacan, por eso nos persiguen, por eso nos desplazan y por eso nos matan. Porque ellos, este Gobierno, donde encontraron guarida los descendientes de quienes esclavizaron a nuestros tatarabuelos hace cuatro siglos, hoy son agentes al servicio de una *gran máquina global de muerte*, una máquina automática de muerte. Y nosotros somos todo lo contrario: nosotros producimos y cuidamos la vida. O lo que viene a ser lo mismo, *cuidamos el futuro*. Y no solo el futuro de nosotros como comunidad, no, compañeras y compañeros, cuidamos el futuro de todos, hasta el futuro de ellos y el de los hijos de ellos. Porque esa máquina automática de muerte está acabando con todo el planeta en su totalidad. Defender cada palmo de nuestro territorio es defender la vida. Ellos quieren tierra para destruirla con su ganado y sus monocultivos y su

minería depredadora. Nosotros no queremos tierra, queremos territorio. Son dos cosas bien distintas. La minga indígena, la minga negra, es una lucha universal, negra y universal, que son sinónimos, una lucha de todos. Es un pleito local que le atañe a toda la humanidad. Y ojo, muchachos, esta máquina de muerte no está por allá lejos en las capitales del mundo, esa máquina de muerte es astuta porque trabaja dentro de cada cuerpo, de cada alma. *La máquina de muerte coloniza nuestro lenguaje* y nos domina hasta que consigue hablar por nosotros, en nuestro nombre. Así que, compañeros y compañeras, yo los invito a todos a que nos sumemos a la minga, que apoyemos, que mostremos nuestra solidaridad con los compañeros indígenas, que nos cuidemos entre nosotros. Se vienen unos días, unas semanas, muy duras. Y necesitamos estar juntos, siendo los ojos del otro, las manos del otro, las piernas del otro, por si toca correr, por si toca marchar. Cuidémonos entre todos. Gracias, compañeras y compañeros”.¹

Este largo fragmento, tomado de la novela de Juan Cárdenas, *Elástico de sombra*, encuentra plena pertinencia en la presentación de este dossier sobre feminismos negros, por cuanto nos posiciona, desde las herramientas de la ficción contemporánea, frente a las problemáticas que padecen las comunidades que han ejercido su derecho a la resistencia espiritual, social, cultural y política en los espacios inombreados por las narrativas metropolitanas. La apuesta de Juan Cárdenas nos permite desglosar varios asuntos problemáticos tratados en este dossier: por una parte, nos obliga a revisar qué ha sido de los remanentes culturales ancestrales y de qué manera las violencias económicas y políticas han arrasado con sus consecuentes formas de vida, las cuales han enfrentado el desplazamiento forzado, el silenciamiento de las voces y sonidos, así como las modulaciones de interrelación corporal y territorial. El ‘Elástico de sombra’—recordemos— es una práctica ancestral de ‘grima’ (esgrima) desarrollada por hombres y mujeres afrocolombianas habitantes del litoral pacífico; el viaje que Miguel y don Sando realizan en búsqueda de los saberes asociados a dichas prácticas los enfrenta a diversas tensiones y vivencias (algunas jocosas, otras en extremo peligrosas), en las que los rumores del río Patía, los territorios del bajo Cauca y los cruces de caminos en X y en Y hacen convivir a los personajes con experiencias míticas, fantásticas en las que ‘el más allá’ se experimenta en la vida cotidiana con pactos con entidades espirituales, roces con la muerte y formas de convivencia en las que la memoria colectiva se hace cuerpo, palabra y sombra.

1 *Elástico de sombra*. Juan Cárdenas. Ciudad de México: Sexto Piso, [2019] 2020: 64-66. Los énfasis son nuestros).

En dicho viaje, Miguel (el joven grimista) pierde momentáneamente a su compañero de viaje y, al echarse a andar por los caminos rurales, se encuentra con una multitud liderada por Francia Márquez. Su mención, más que ficcional, es política, o más bien, su mención nos trae la inminencia política de todo relato al que le urge dejar registro de la extinción que se padece a diario. Al lado de la historia sobre la grima y la necesidad de seguirse formando en ello se enuncian los padecimientos el pueblo negro afrocolombiano, cuya minga (encuentro de comunidades) es liderada por una de las mujeres feministas que ha llegado con su historia de vida y lucha a remover la conciencia histórica de sustratos sociales que se habían empeñado en ignorar las diversas formas de la violencia afianzadas en el racismo estructural y que, hoy por hoy, agreden con tentación aniquiladora las diversas formas de la vida, pues de lo que se ha tratado es de obliterar el papel medular que las comunidades afrodescendientes e indígenas han tenido en la preservación de los recursos naturales y en el respeto por los ciclos de la vida.

El inicio. Este dossier tiene un punto de partida coyuntural y una necesidad espiritual. En lo que respecta a la coyuntura, este dossier fue una instancia de participación colectiva concebida en el confinamiento de la pandemia por COVID-19. Al enfrentar el ejercicio docente desde la virtualidad, y en la evidente necesidad de crear espacios de solidaridad académica, surgió el I Feminario permanente en estudios de género: feminismos, masculinidades y disidencias, que se desarrolló entre abril de 2021 y noviembre del mismo año. Mediante la recursividad de la amistad y de la tecnología, convocamos a diversos/as colegas a conversar sobre dichos temas en una cita mensual que nos permitió expandir los límites de la academia que pretendía cumplir con la demanda de los tiempos, tratando de no recordar (para no padecer) los estragos del aislamiento. El ejercicio de encuentro que fue ese I Feminario se convirtió en una instancia que lucha por mantenerse en medio de los afanes, compromisos y exigencias de una academia cada vez más llena de multitareas que, muchas veces, se cumplen con el agotamiento de los nimios esfuerzos individuales. De allí que –para nosotras– el Feminario constituya otra cosa: el encuentro y la expansión; las preguntas y las tentativas de respuesta que no son definitivas y que asumen la reflexión desde las humanidades como ejercicio urgente, imprescindible que cuente por sobre todo con el carácter humano y viviente de todos y todas las personas convocadas.

Esta lección, por supuesto, tiene sus antecedentes: el de los Feminarios realizados por Julieta Kirkwood en el año 1984, las *Vorslesungen* que Rafael Gutiérrez Girardot orientara en el Departamento de Hispanística de la Universidad de Bonn

en los años 70; y, en el caso específico de nuestra casa de estudios, la Universidad de Concepción, la tradición de estudios feministas y de género abierta por las profesoras Ivette Malverde y Patricia Pinto, fundadoras del PIEM (Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1989), y María Teresa Aedo, primera directora del PROMEG (Programa Multidisciplinario en Estudios de Género).

Mucho tiempo y diversas modalidades de diálogo se han desarrollado en los espacios universitarios desde entonces. Lo común de estas tres tradiciones que recogió el Feminario fue la acogida de feminaristas de diversas formaciones académicas, ligados y ligadas a diversas formas de conocimiento y reflexión quienes, bajo la premisa de estudiar un tema mediante lecturas básicas, estuvieran en disposición de escuchar y dialogar con expertos y expertas en el área, invitados e invitadas de diversas casas de estudios nacionales e internacionales sin la coacción —muchas veces forzosa— de las calificaciones y de los requisitos formales, propios de las regulaciones acostumbradas.

Cuando concebimos este dossier sobre feminismos negros, atendiendo a una necesidad espiritual, tuvimos la intención de explorar las discusiones que había suscitado la obra de bell hooks (1952-2021) en nuestro continente, particularmente en la academia sudamericana y pensar, con ella o de su mano, los diálogos que las académicas de nuestras universidades entablaban con su obra, a partir de lo que habíamos reflexionado en las diversas jornadas del I Feminario permanente, por allá en el 2021. En medio de la preparación de estas páginas, nos enterábamos del fallecimiento de bell hooks a fines de diciembre del mismo año, por lo que este dossier cobró mayor sentido como un homenaje a su incansable tesón en la lucha contra el racismo, el sexismo y contra la explotación de clase, como ella ha señalado en sus innumerables libros publicados.

Al pensar en un volumen sobre feminismos negros, una de las preocupaciones fundamentales que apareció fue desde qué lugares de enunciación política lo convocaríamos, haciéndonos muy claro que nuestra propia condición de mujeres latinoamericanas y mestizas, provenientes de una academia regional y tercermundista, nos situaba en una posición desde la que no era tan fácil hablar de negritud, y aun cuando compartimos la condición de ser mujeres provenientes de regiones también colonizadas, nuestra experiencia de discriminación no es comparable con la de las mujeres afrodescendientes que llegaron a nuestro continente esclavizadas. Pensar la interseccionalidad de raza, clase y género, desde nuestra circunstancia particular, nos hizo estar conscientes de que no queríamos apropiarnos, en ningún caso, de las luchas y de las preocupaciones de las mujeres negras; lo que sí teníamos claro es que queríamos asumir el imperativo ético de incluir en nuestras clases

y en nuestros espacios de reflexión ‘el problema de la negritud’. Teníamos claro también, que no queríamos reproducir la desconfianza o ‘el temor de las mujeres negras’ que se alejaron del feminismo blanco (y del no tan blanco en nuestro caso) como ocurrió en las aulas estadounidenses. Por el contrario, este dossier se propuso abrir espacios de reflexión y debate declarando, primero, nuestros propios lugares de enunciación crítica, en parte, porque nuestras aulas son desde hace mucho multiculturales, plurales y diversas, en parte también, porque deseábamos hacernos cargo genuinamente de las preocupaciones de los feminismos negros. Acercarnos a estos asuntos nos hizo preguntarnos por ‘la condición impostora’ que, en muchas ocasiones, asume la academia blanca (y la no tan blanca a la que pertenecemos), cada vez que reproduce las relaciones de dominación en las que las mujeres negras resultan ser informantes para los feminismos blancos, como criticara la autora. De la mano de bell hooks, lo que buscamos es interrogar y poner en jaque el significado de nuestra ‘supuesta’ blanquitud (y, con ello, nuestros propios prejuicios) para abordar críticamente sus límites, sus restricciones y sus imposiciones; en definitiva, buscamos confrontarnos con nuestros miedos, heredados muchas veces de construcciones culturales que nos resultan ajenas o que nos definen desde la ajenidad. A través de un dossier como este buscamos comprender la producción cultural negra, tantas veces desconocida fuera de los ámbitos de su producción inmediata y en nuestros medios académicos, en los que suelen privilegiarse otras literaturas y no suficientemente ‘las literaturas otras’. Positivamente, queremos encontrarnos en/con las inquietudes que plantean los feminismos negros como un modo de comprensión verdaderamente sorora de las heridas que portamos, ya no actuando como cómplices de los paradigmas y estructuras que perpetúan las formas de dominación vigentes.

Con los artículos compilados en estas páginas no pretendemos ‘rescatar’, ‘visibilizar’ o ‘dar a conocer’ la producción cultural de las escritoras negras (en palabras de la propia bell hooks) o las perspectivas críticas que han adoptado los feminismos negros durante el siglo XX y lo que va del presente; por el contrario, nuestro deseo, únicamente, es recoger para la academia en la que nos desenvolvemos un debate del que hemos permanecido lo suficientemente lejanas o ausentes –en distinta medida– durante mucho tiempo y comprender en qué forma nos es propio también, cómo nos incumbe axiológicamente y cómo nos convoca. Se trata de reconocer la significación que tuvieron y continúan teniendo las luchas que, desde el aula estadounidense, diera bell hooks contra los distintos sistemas de dominación (racismo, sexismo, explotación de clase e imperialismo) y contra la visión perversa de la libertad que emana de aquellos, con el propósito de encontrar la pertinencia de sus luchas en nuestro propio quehacer académico, el que también está marcado

cotidianamente por el sexismo y por las diferentes formas de exclusión con las que convivimos. En definitiva, creemos que la invitación de bell hooks es a vincular experiencia vivida con la reflexión crítica y, a partir, de ahí generar una práctica educativa transformadora como lo ha planteado en gran parte de sus textos.

El legado de bell hooks. Pero quizá sea el ejercicio de acción crítico-reflexiva que la teórica afronorteamericana bell hooks implementó en su concepción pedagógica el que mejor enlaza el lugar de nuestros Feminarios en la escena académica, la reflexión crítica sobre el género, la raza y la clase junto a las diferentes formas de escritura que este dossier ha considerado. La idea de que lo humano, lo vital, lo experiencial son el requisito primordial para llevar a cabo una pedagogía liberadora y, por lo tanto, transgresiva, sostienen las lecturas propuestas, pues las diferentes ficciones que se estudian en este marco plantean la urgente consideración de todos los aspectos de la vida para que el ser humano en sus condiciones sociales, culturales, materiales y espirituales detenga su marcha de autoaniquilación, de extinción de todo lo viviente y, por lo tanto, de cancelación de toda posibilidad de futuro. Deseamos, por tanto, considerar este dossier como una extensión del aula feminista que bell hooks defendió en *Enseñar a transgredir* (1994), pues la comunidad de aprendizaje abierta que se constituyó durante las sesiones del Feminario, puede ahora –desde la posibilidad de la lectura– realizar un nuevo acto de reciprocidad, en el que el público heterogéneo que revise estos textos siga cuestionando el lugar asumido o adjudicado y pretenda (¿por qué no?) también cambiarlo.

Esa es, precisamente, la invitación que recogemos de bell hooks cuando plantea la necesidad de propiciar aulas democráticas, entendidas como espacios en los que la ‘pedagogía transformadora esté arraigada en el respeto al multiculturalismo’. Como ha sostenido en sus trabajos, su proyecto educativo procede de la intersección entre la pedagogía liberadora de Paulo Freire, la pedagogía vivencial aprendida de sus maestras negras de la infancia en la que se conectan la experiencia cotidiana con la teoría, y la labor del monje budista vietnamita Thich Nhat Hanh, cuya filosofía hace hincapié en la unión de cuerpo mente y espíritu. Desde este lugar, su trabajo nos muestra un modo de aprender a pensar críticamente conjugando nuestras propias experiencias políticas transformadoras, pues como ha señalado, el ejercicio pedagógico no es nunca neutro sino políticamente situado. Por lo tanto, también es nuestra responsabilidad ayudar a transformar los espacios de enseñanza-aprendizaje en los que nos desenvolvemos cotidianamente y contribuir a generar comunidades educativas cada vez más libres.

Y así como para bell hooks sus primeras maestras afroamericanas, Paulo Freire y Thich Nhat Hanh fueron fundamentales en su proyecto de pedagogía liberadora, amorosa, comprometida y situada políticamente, nuestro Feminario ha sido inspirado/motivado tanto por hooks como por Kirkwood; de ahí que nuestra primera decisión abiertamente política fuera la de convocar a construir una comunidad de aprendizaje transformador en la que cupieran muchas maneras de pensar la realidad y la vida misma. A poco andar, nos enfrentamos a la segunda decisión política como fue la de sustituir el nombre del encuentro –I Seminario permanente– por el de I Feminario permanente, ya que estamos convencidas de que es posible transformar nuestras comunidades pedagógicas desde una perspectiva feminista verdaderamente inclusiva, sin embargo, para ello es preciso transformarnos a nosotras mismas y ‘abrazar el cambio’ que posibilite la configuración de aulas para una experiencia de aprendizaje del arte y de la pedagogía cada vez más humanizadas.

Feminismos negros. Es por esto por lo que, cuando hablamos de feminismos negros desde América Latina, referimos a una lucha ancestral directamente ligada a los estrechos vínculos con los territorios (no vistos bajo la idea de propiedad privada) en los que las comunidades enraízan en franco convivio pasado, presente y futuro. A las ‘máquinas de la muerte que colonizan [hasta] el lenguaje’ la literatura que resuelve responder críticamente revisando los códigos, los proyectos que sueñen más allá del extractivismo y de agotamiento de los recursos, como nos lo indican las literaturas acá estudiadas, en especial las reflexiones sobre Afrofuturismo (de Octavia Butler y Lu-Ain Zaila) que aspiran a una mirada global de los problemas de la humanidad que, si bien siguen atravesados por las profundas escisiones sociales de la desigualdad y la injusticia social racializada, ignorante –además– de la relevancia del género, pretende responder con una mirada ‘panameficana’ que busca superar las fronteras geográficas e históricas; por su parte, las diversas formas que asumió el colonialismo y las prácticas ejercidas sobre cuerpos y escrituras son materias que toman forma en las narrativas de Carolina María de Jesús, Jamaica Kincaid y Mayra Santos-Febres, como examinaremos en las líneas que siguen.

En “Recepciones y usos de la producción de bell hooks en el feminismo negro de Brasil”, Iris Barbosa, académica de la Universidade Federal do Pará, realiza un estudio acerca de la recepción y circulación de la obra de bell hooks dentro del campo feminista brasileño; en su trabajo reconstruye el estado del debate feminista negro e interseccional en el Brasil actual y examina la influencia que las propuestas feministas de bell hooks han tenido en las pensadoras afrobrasileñas contemporá-

neas: Luiza Bairros, Sueli Carneiro y Djamila Ribeiro para repensar las luchas del feminismo negro brasileño y latinoamericano en el momento actual.

Mary Luz Estupiñán, académica de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, en “Leer y escribir en una colonia. Releer y reescribir en la poscolonia. Movimientos en la escritura de Jamaica Kincaid” propone que el acto de leer como el de escribir, así como los actos de re-leer y de re-escribir son operaciones de la escritura que le permiten advertir un modo de política feminista y poscolonial en la trilogía de Jamaica Kincaid: *Autobiografía de mi madre* (1995), *Mi hermano* (1997) y *Mr. Potter* (2002); en este sentido, escritura y reescritura se plantean como formas de resistencia transformadora semejantes a las propuestas por bell hooks, sobre todo, si se tiene en mente la relevancia que la activista afroestadounidense le otorgó a la lucha por alfabetización de los/las integrantes de su comunidad de origen y, más tarde, de las comunidades de aprendizaje conformadas por sus estudiantes demostrando con ello que era posible dominar el dispositivo de la letra y transgredirlo.

En el trabajo titulado “Religión, cuidados y cambio climático en *La parábola del sembrador* de Octavia Butler: colapso, semilla y oscuridad”, Catalina Forttes Zalaquett de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, estudia el papel de la religión no antropocéntrica que ‘escribe, predica y ritualiza’ la protagonista de la novela en mención, dentro de un contexto de crisis planetaria. Dicha religión, que toma sus bases del feminismo negro, de la iglesia negra y del afrofuturismo, es percibida como una herramienta que permitiría a la conciencia humana vincularse de modo ‘respons-able’ con los ciclos de la vida, en tanto, teología especulativa. De igual manera, Forttes aborda el interés que ha resurgido por la obra de Butler en el contexto de la pandemia por el que atravesábamos cuando se preparaban estas páginas.

En el ensayo “Feminismos especulativos ‘panamefricanos’: alegorías afrofuturistas de regeneración para mundos posibles en Octavia Butler y Lu Ain-Zaila”, Mónica González García, académica de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, analiza el panamefricanismo especulativo en las narraciones ‘The Book of Martha’ (1995) de Octavia Butler (estadounidense) y ‘Crianças vermelhas’ (2018) de Lu Ain-Zaila, textos en los que sus protagonistas femeninas afrodescendientes intentan ‘regenerar’ el mundo que conocen, a la vez que exploran sus capacidades para generar nuevas formas de relacionamiento en contextos de desalienación; lo anterior lleva a González a plantear que en ambos relatos se configuran ‘alegorías afrofuturistas’, tramadas en las respectivas poéticas de las autoras estudiadas ‘surgidas de los bordes de la interseccionalidad continental y de una modernidad gestada en las entrañas del Atlántico negro’.

En el caso de Clície Nunes Adao, de la Universidad de Concepción, en el ensayo “El lugar de Carolina Maria de Jesus en la literatura brasileña” revisa la noción de errancia o desplazamiento presente en los tres relatos de la memoria de la escritora brasileña titulados *Cuarto de desechos* (s/d), *Casa de ladrillos* (1961) y *Diario de Bitita* (1986), y propone además la noción de literatura periférica como una forma de (in) (re)sistencia. En la reflexión de Nunes, Carolina Maria de Jesus asume la creación literaria como un proyecto individual y a la vez colectivo, representativo de un yo y de un nosotros, tanto en el proceso de escritura de la propia Carolina, como en la expectativa para ella, el mercado editorial y el público de lo que debe ser o no debe ser una escritora en el Brasil de la época.

Por su parte, Renata Pontes, académica de Temple University, en “Sirena Selena vestida de pena: Narración histórica, afroespiritualidad y políticas queer”, desde una perspectiva transcaribeña, revisa en la novela de la escritora afropuertorriqueña Santos-Febres el borramiento de jerarquías de raza, clase, y sexuales desde la conjunción de una futuridad afroespiritual y queer, a partir de la incisión de una memoria colectiva de sujetos migrantes.

Por último, presentamos la conferencia Lu Ain-Zaila (Luciene M. Ernesto) titulada “Afrofuturismo: insumisiones de una perife-gira global como centro”, en donde la escritora declara su toma de posición política, ética y estética desarrollada en su obra narrativa considerada por ella misma como afrofuturista. En esta conferencia se aprecia la reflexión compartida por una posición insumisa frente al mercado editorial, el relato de blanqueamiento de las literaturas brasileñas y la rebeldía de una escritora afrobrasileña al optar por una construcción ficticia futurista que expone los vacíos y precariedades del presente.

Para finalizar, agradecemos a la Dra. Rubí Carreño, directora de la revista *Taller de letras* de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y a todo su equipo por abrirnos el espacio para la presentación de este dossier que intenta ser una primera reflexión sobre los feminismos negros en nuestras academias regionales. Agradecemos, además, a la Dra. Clície Nunes por participar en la primera revisión de los trabajos aquí compilados; por último, extendemos de igual manera nuestra gratitud a cada una de las colegas que colaboraron con sus rigurosos trabajos para dar forma a esta publicación y por el entusiasmo con el que acogieron este enorme desafío.

Recepciones y usos de la producción de bell hooks en el feminismo negro de Brasil

*

Iris Barbosa
Universidade Federal do Pará
iris_flb@hotmail.com

Resumen

En este artículo proponemos un estudio sobre el uso, recepción y circulación de la obra de bell hooks dentro del campo feminista brasileño. Para esto, realizamos, en primer lugar, una breve contextualización del debate feminista negro e interseccional en Brasil y sus antecedentes más significativos. En segundo lugar, elaboramos una investigación de carácter bibliográfico, identificando cuáles ensayos de esta teórica son los más utilizados por las autoras afrobrasileñas de las últimas décadas. En tercer lugar, nos centramos en el examen de tres pensadoras afrobrasileñas contemporáneas, Luiza Bairros, Sueli Carneiro y Djamila Ribeiro para mostrar cómo dialogan con los planteamientos de hooks y cuáles son los principales elementos teórico-políticos que rescatan y adaptan de ella. Esto con el objeto de fortalecer y repensar las luchas del feminismo negro brasileño y latinoamericano dentro de la pluralidad de voces y perspectivas que existen en el momento actual.

Palabras clave: feminismo negro, bell hooks, intelectuales afrobrasileñas.

Abstract

In this article, we propose a study on the use, reception, and circulation of the work by bell hooks within the Brazilian feminist field. For this, we first contextualize the black and intersectional feminist debate in Brazil and its most significant antecedents. We carry out bibliographical research to identify the most influential essays by hooks in Afro-Brazilian authors in recent decades. Then, we examine three contemporary Afro-Brazilian thinkers, Luiza Bairros, Sueli Carneiro, and Djamila Ribeiro, to show how they dialogue with hooks' approach as well as the main theoretical-political elements that they rescue and adapt from it for strengthening and rethinking the struggles of black Brazilian and Latin American feminism within the plurality of voices and perspectives that exist at present.

Keywords: Black Feminism, bell hooks, Afro-Brazilian Intellectuals.

A modo de introducción

Durante las últimas décadas, en América Latina se han vigorizado y ampliado los debates sobre las problemáticas de género, etnia y clase desde diferentes ópticas teóricas, posicionamientos ideológicos y agendas políticas. Esto ha provocado una serie de ideas y planteamientos que han resultado gravitantes para una comprensión más compleja de nuestra cultura en el marco de la fase neoliberal del capitalismo global que ha golpeado con fuerza durante el paso del siglo XX al XXI en la región. El feminismo, en tal panorama, se ha transformado en una herramienta crítica y en una perspectiva política clave para el quehacer de variadas disciplinas de las ciencias sociales y humanas. A su vez, esto ha permitido establecer puentes y discusiones transdisciplinarias que se han traducido en intervenciones en la esfera pública y movimientos sociales latinoamericanos.

Herederero de una larga trayectoria de debates y luchas políticas, el feminismo actual en América Latina ha venido a cuestionar el lugar subalternizado al que históricamente han sido relegadas las mujeres. Para no caer en esencialismos y miradas totalizadoras, muchas de las críticas feministas han procurado evaluar las condiciones particulares que han experimentado ellas en cada país y comunidad, aunque siempre teniendo en cuenta las situaciones de opresión y violencia que sufren, pues eso conforma un punto común. Sobre este tema, Ochy Curiel advierte que la teoría feminista: “pone al descubierto todas aquellas estructuras y mecanismos ideológicos que reproducen la discriminación y exclusión, sobre todo hacia el grupo social de las mujeres, la mitad de la humanidad, aunque sus análisis permitan analizar otros grupos sociales y otras relaciones” (Curiel 3).

Ahora bien, en el presente trabajo queremos abordar cómo ha sido recepcionado, ha circulado y ha impactado el pensamiento y la producción teórica de la intelectual y activista estadounidense bell hooks (1952-2021) en el desarrollo contemporáneo del feminismo negro e interseccional en Brasil. Esto con el objeto de poner en relieve los diálogos, apropiaciones e innovaciones que se han dado en nuestro país de los planteamientos de hooks, quien desde el norte global ha interpelado a muchas autoras afrobrasileñas, las que, desde el sur global, han aportado una serie de propuestas que pueden ser útiles para repensar y redefinir el feminismo y las luchas de las mujeres en el norte del continente. En tal escenario, trataremos de problematizar y responder las siguientes preguntas: ¿de qué forma las autoras afrobrasileñas contemporáneas, desde las reflexiones de bell hooks, están abordando sus demandas como mujeres negras, en un país todavía dominado por discursos y prácticas racistas, sexistas y clasistas?, ¿qué obras de la activista norteamericana

contribuyeron para el estudio del feminismo interseccional en Brasil? y ¿cómo las estudiosas brasileñas están pensando el feminismo interseccional y negro contemporáneos a partir de los aportes de hooks? De esta forma, considerando las relaciones y las influencias de la circulación, recepción y apropiación de los textos de la activista estadounidense en Brasil, nos interesa entonces mostrar la relevancia de su pensamiento para la difusión de debates feministas que se han generado aquí con el propósito de desestabilizar y desmitificar las estructuras del poder patriarcal, capitalista e imperialista que dominan a los países del Tercer mundo.

Es necesario precisar que durante su trayectoria intelectual, bell hooks hizo una importante operación crítica al vincular su quehacer teórico y político con su experiencia vital, distanciándose de un academicismo con afanes científicas que la alejaban de su objeto de estudio. Esta operación se ha evidenciado en el lugar de enunciación diferencial del pensamiento eurooccidental que hooks ha adoptado desde un inicio, siendo ella mujer, negra y víctima de la fuerte segregación racial, del sexismo y clasismo en Estados Unidos, tal como lo plantea en su obra *Enseñar a transgredir: La educación como práctica de la libertad*:

Comprometida desde los primeros años de carrera con el movimiento feminista, me apunté a las clases de Estudios de las Mujeres en cuanto se ofertaron. Y, de nuevo, me escandalizó allí la abrumadora ignorancia sobre la experiencia negra. Me molestaba que las profesoras y estudiantes blancas ignoraran las diferencias de género en la vida negra, que cuando hablaban del estatus y de las experiencias de las «mujeres» se refirieran únicamente a las mujeres blancas (166).

En líneas generales, ella promovió durante su vida la conformación de un pensamiento feminista que reflexionó sobre el lugar de la mujer afroestadounidense no solo en relación con la masculinidad hegemónica, sino que también en su cruce con las variables socioeconómicas y raciales. Esta forma de abordar el feminismo estuvo en los orígenes de lo que posteriormente se adjetivaría y teorizaría como interseccional, y cuyas primeras formulaciones y luchas pueden encontrarse en las compañeras de ruta y época de bell hooks, a finales de los años 70 y comienzos de los 80; por ejemplo, Angela Davis, Patricia Hill Collins y en Kimberlé Williams Crenshaw, quien acuñó el concepto de interseccionalidad en 1989. Este tipo de feminismo se organizó mediante planteamientos y prácticas que criticaban la naturalización de la división social, sexual y racial del trabajo en el contexto capitalista desde la experiencia racializada de las mujeres afroestadounidenses, quienes han

sido las subalternas del subalterno (los hombres negros). De todos modos, hooks ha enfatizado que no existe:

[...] un camino único hacia el feminismo. Las personas de distintos orígenes necesitan teorías feministas que se refieran directamente a sus vidas. Como pensadora feminista negra, creo que es esencial examinar críticamente los roles de género en la vida de la población negra para descubrir los problemas específicos y las estrategias que se deben abordar para que toda la población negra pueda entender la relevancia de la lucha feminista en nuestras vidas (hooks, *El feminismo* 147).

Sin embargo, es fundamental señalar también que la interseccionalidad ya era una realidad en los debates de las feministas en América Latina y que tuvo un desarrollo paralelo en nuestra región, considerando las particularidades y problemas locales.¹ En este contexto, las feministas latinoamericanas, desde mediados de la pasada centuria, ya venían poniendo en el centro de la discusión el sexismo, el racismo y el clasismo existentes en nuestras sociedades y, además, debían repensarse en el marco de naciones que son multiculturales, multiétnicas y plurinacionales; tal como advirtieron algunas feministas brasileñas desde los años 60.² Mujeres, negras e indígenas que, desde sus territorios, reflexionaban sobre el violento proceso de subordinación histórica, el cual se constituyó sobre el contradictorio “mito de la democracia racial” (Gonzalez, *Por um feminismo* 92), al que volveremos un poco más adelante.

1 La afrofeminista colombiana Mara Viveros señala al respecto: “Desde hace algunos años, la interseccionalidad se ha convertido en la expresión utilizada para designar la perspectiva teórica y metodológica que busca dar cuenta de la percepción cruzada o imbricada de las relaciones de poder. Este enfoque no es novedoso dentro del feminismo y, de hecho, actualmente existe un acuerdo para señalar que las teorías feministas habían abordado el problema antes de darle un nombre” (2).

2 Seguimos en este punto a Viveros, quien agrega: “En Brasil, las problemáticas de las mujeres negras como temas de debate político al interior del Partido Comunista Brasileño (Barroso y Costa, 1983) fueron planteadas desde la década de 1960; diversas activistas e intelectuales (Thereza Santos, Lélia Gonzalez, Maria Beatriz do Nascimento, Luiza Bairos, Jurema Werneck y Sueli Carneiro, entre otras) promovieron la teoría de la tríada de opresiones “raza-clase-género” para articular las diferencias entre mujeres brasileñas que el discurso feminista dominante había pretendido ignorar” (5).

bell hooks y las intelectuales afrobrasileñas o *las otras inapropiables*³

Dentro de esta breve genealogía feminista interseccional *avant la lettre* de Brasil, destacamos las contribuciones de la intelectual afrobrasileña Lélia Gonzalez (1935-1994), quien es considerada una de las precursoras del pensamiento afro-feminista en nuestro país. Nacida en Río de Janeiro, Gonzalez fue política, profesora y antropóloga, quien dejó un importante legado para el feminismo negro brasileño y latinoamericano. En su producción puso especial atención en abordar las diversas exclusiones y discriminaciones sufridas por las mujeres racializadas como a ella misma le tocó vivenciar. Gonzalez observa que las afrodescendientes no participaban de los mismos derechos ni garantías que gozaban los hombres y mujeres identificadas con los patrones socioculturales del orden patriarcal y racialmente blanqueado impuesto por los Estados nacionales de América Latina. De este modo, se distanció de un feminismo heterosexual y liberal de las mujeres blancas que reproducían en Brasil las miradas de las mujeres de los centros metropolitanos del norte global.

Lélia Gonzalez fue una mujer que también vivió la extensa dictadura cívico-militar brasileña (1964-1985), lo que no le impidió plantear la relevancia que tenía una política feminista negra en el contexto de la resistencia de izquierda frente al régimen opresor, que para ella era mucho más violento y represor con los sujetos subalternizados y marginalizados. Tal es el caso de las comunidades indígenas y afrobrasileñas, que eran asimismo las más pobres.⁴ La forma de enfrentar el racismo, el sexismo y el clasismo en la sociedad brasileña, elaborada por Gonzalez, tiene plena vigencia y ha posibilitado leer su obra en un diálogo latinoamericanista más amplio, con la perspectiva decolonial desplegada en los estudios posteriores de Aníbal Quijano, Rita Segato y María Lugones,⁵ por ejemplo. Además, la afrobrasileña ha luchado contra el imaginario que existe sobre la mujer de color que la asocia a la servidumbre doméstica y a la sexualización de su cuerpo; es decir, el

3 Parafraseamos, en este lugar, el título del libro *Otras inapropiables: feminismos desde la frontera* (2004), donde escriben connotadas teóricas como bell hooks, Avtar Brah, Chela Sandoval, Gloria Anzaldúa, Aurora Levins Morales, Kum-Kum Bhavnani, Margaret Coulson, M. Jacqui Alexander y Chandra Talpade Mohanty.

4 Sobre este punto recomendamos el texto “A voz dissonante de Lélia Gonzalez e o feminismo negro no Brasil” (2021), de Ana Carolina dos Reis Fernandes.

5 Para una lectura que profundiza este tema, sugerimos el artículo de Mayana da Silva, “Da crítica da América Latina à América Latina crítica: para uma genealogia do conhecimento a partir de Lélia Gonzalez” (2019).

cuerpo de la mujer negra representado como un yacimiento de fantasías (Mbembe 83), siempre apto para servir al poder y a la masculinidad blanca hegemónica, patriarcal y capitalista.

Por otro lado, Gonzalez propone usar las categorías de *amerindias* y *afroamericanas* para relevar no solo la cuestión étnico-racial, sino que también para reconocer el aporte de las mujeres negras, indígenas y de clases trabajadoras en los procesos histórico-políticos de oposición contra los sistemas de dominación que han existido en América Latina, en tanto han desarrollado culturas de resistencia y han creado formas alternativas de conocimiento y sociedad. En su citado ensayo “A categoría político-cultural de Amefricanidade” (1988), ella complementa estas ideas al definir su pensamiento a partir de la categoría *amefricanidad*:

Las implicaciones políticas y culturales de la categoría “Amefricanidad” (*Amefricanity*) son ciertamente democráticas; precisamente porque el término en sí mismo nos permite ir más allá de las limitaciones territoriales, lingüísticas e ideológicas, abriendo nuevas perspectivas para una comprensión más profunda de la parte del mundo donde se manifiesta: AMÉRICA en su conjunto (Sur, Centro, Norte e Insular). Más allá de su carácter puramente geográfico, la categoría de *Amefricanidade* incorpora todo un proceso histórico de intensa dinámica cultural (adaptación, resistencia, reinterpretación y creación de nuevas formas) que es afrocéntrica, es decir, una referencia en modelos como: Jamaica y el akan, su modelo dominante; Brasil y sus modelos yorubá, bantú y ewe-fon. En consecuencia, nos lleva a la construcción de toda una identidad étnica (76).⁶

Para Gonzalez, entonces, las *afroamericanas* y *amerindias* han logrado resistir y mantener viva su historia y memoria a través de rituales y prácticas culturales desde el periodo colonial que después derivaron en las comunidades quilombolas o palenques actuales, en un proceso marcado por la violencia ejercida tanto por los colonos portugueses como posteriormente por los criollos que formaron los estados nacio-

6 [As implicações políticas e culturais da categoria “Amefricanidade” (*Amefricanity*) são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, lingüístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA e como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de *Amefricanidade* incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocêntrica, isto é referência em modelos como: a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e os sus modelos yorubá, banto e ewe-fon. Em consquencia ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica]. La traducción nos pertenece.

nales. La cultura de resistencia de la *amefricanidad* se puede rastrear privilegiadamente, según la autora, en sus expresiones artísticas, literarias y lingüísticas; cultura que, en Brasil, vale señalar, está presente en lo que ella denominó *pretuguês*.⁷ Esto busca poner en evidencia que no fue solamente el colonizador blanco, cristiano, heterosexual y capitalista y sus herederos los que formaron la sociedad brasileña, tal como la retórica nacionalista ha intentado imponer como el relato histórico hegemónico, sino que también la cultura africana que llegó a Brasil se adaptó y creó un proceso de transculturación que modificó al colonizador y al colonizado.

En síntesis, si bien Lélia Gonzalez no leyó ni conoció (aparentemente) a bell hooks, pues no la cita en sus trabajos, la pensadora afrobrasileña es un caso paradigmático del desarrollo de un feminismo interseccional antes de su masificación y conceptualización. Esta autora brasileña también es considerada como un antecedente intelectual clave dentro de las feministas afrobrasileñas actuales, quienes han relacionado el pensamiento de hooks y Gonzalez como referentes ineludibles del debate teórico y político contemporáneo.

En los últimos años, y tal como lo hicieron bell hooks y Gonzalez, una parte del movimiento feminista ha recepcionado y rearticulado el feminismo interseccional, integrando a este las demandas y problemáticas locales. Se ha valorado la heterogeneidad étnica y cultural como un componente sustancial de nuestras sociedades plurinacionales. Una plurinacionalidad que fue aplastada y silenciada por los fundadores de los estados nacionales latinoamericanos, quienes trataron de homogeneizar y subordinar a los sectores sociales populares bajo un modelo de organización societal hegemónico por una oligarquía criolla occidentalizada. De acuerdo con ello, el feminismo ha planteado un desafío social, político, cultural e intelectual con el fin de reflexionar sobre las situaciones de las mujeres en las sociedades latinoamericanas y, asimismo, ha intentado proponer alternativas emancipatorias del patriarcado capitalista y colonial. En la academia se ha dado, por ejemplo, una profunda lucha contrahegemónica para comprender cómo el patriarcado, el capitalismo y el colonialismo han generado exclusiones genérico-sexuales, étnicas y de clase que deben ser abordadas transdisciplinariamente, dada la complejidad del fenómeno. Es en esta lucha contra los discursos y prácticas racistas, clasistas y sexistas donde el feminismo latinoamericano está produciendo sus mayores cambios teóricos y políticos.

7 Expresión intraducible en español que unió la palabra negro (*preto*), como denominaban a los esclavos africanos los portugueses, con el sufijo *-guês* en alusión al idioma portugués. Lélia Gonzalez afirma, además, que el *pretuguês* marcó la africanización del portugués hablado en Brasil que lo distanció del empleado en la metrópolis imperial (*Por un feminismo* 115-116).

En tal escenario, nos parece importante cartografiar brevemente a las autoras afrobrasileñas que han utilizado y dialogado con las obras de bell hooks en sus respectivos trabajos. Este ejercicio sirve para dimensionar la circulación del pensamiento de la norteamericana en nuestro país y evaluar su impacto ideológico. Si bien su primera obra fue traducida en 2013,⁸ muchas feministas locales ya conocían sus ensayos, pues los citaban directamente de las versiones originales en inglés. No obstante, ha sido a partir de la publicación de las traducciones al portugués de hooks lo que le ha dado mayor notoriedad dentro de la escena feminista brasileña y que ha permitido ampliar las lectoras y lectores de sus planteamientos teóricos.

A continuación, elaboramos una pequeña tabla de lo que para estos efectos se ha investigado. La columna izquierda, muestra a las feministas brasileñas y el o los trabajos en que citan a bell hooks. En la columna derecha, se especifica cuáles son los ensayos de la teórica afroestadounidense a los que las autoras de nuestro país han hecho referencia.

Tabla 1

Feministas brasileñas y sus textos	bell hooks y sus textos citados
Luiza Bairros	
“Nossos Feminismos Revisitados” (1995)	<i>Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra</i> (2019)
Sueli Carneiro	
<i>A construção do outro como não-ser como fundamento do ser</i> (2005)	“Intelectuais negras” (1995)
Djamila Ribeiro	
<i>O que é lugar de fala?</i> (2017)	<ul style="list-style-type: none"> * <i>Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade</i> (2013) * <i>O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras</i> (2018) * “Intelectuais negras” (1995) * <i>Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra</i> (2019)

8 El primer libro traducido al portugués de bell hooks fue *Teaching to Transgress Education as the Practice of Freedom* (1994), publicado con el título *Ensinando a Transgredir: A educação como prática da liberdade*, en 2013, por la editorial Martins Fontes y traducido por Marcelo Brandão Cipolla.

Feministas brasileñas y sus textos	bell hooks y sus textos citados
Djamila Ribeiro	
<i>Pequeno Manual Antirracista</i> (2019)	“Vivendo de amor” (2006)
<i>Simone de Beauvoir e Judith Butler: aproximações e distanciamentos e os critérios da ação política</i> (2015)	* <i>Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra</i> (2019) * <i>Teoria feminista; da margem ao centro</i> (2019)
Carla Akotirene	
<i>Interseccionalidade</i> (2018)	* <i>Olhares Negros: raça e representação</i> (2019) * “Mulheres negras moldando uma teoria feminista” (2015) * <i>E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e o feminismo</i> (2014)
<i>Ó Pai, Prezada! Racismo e sexismo institucionais tomando bonde no Conjunto Penal Feminino de Salvador</i> (2016)	* “Intelectuais Negras” (1995) * <i>O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras</i> (2018) * “Alisando nosso cabelo” (2014) * “Mulheres negras moldando uma teoria feminista” (2015)
Juventudes negras no brasil; trajetórias e lutas	
“A jovem Noeli Aquino e o feminismo negro” (2012)	“Vivendo de amor” (2006)
“Políticas públicas: o sexismo e o racismo institucional no âmbito prisional” (2011)	“Políticas feministas; de onde partimos” (2016)
Jurema Werneck	
“De Ialodês e feministas: reflexões sobre a ação política de mulheres negras na América Latina e no Caribe” (2005)	<i>Teoria feminista: da margem ao centro</i> (2019)

Feministas brasileñas y sus textos	bell hooks y sus textos citados
<i>O samba segundo as Ialodês: Mulheres negras e a cultura midiática</i> (2017)	<ul style="list-style-type: none"> * <i>Olhares Negros: raça e representação</i> (2019) * <i>Outlaw Culture: resisting representations</i> (1994) * “Alisando o Nosso Cabelo” (2014)
Aparecida de Jesus Ferreira	
<i>Raça/etnia nas escolas brasileiras</i> (2004)	<ul style="list-style-type: none"> * <i>Teoria feminista; da margem ao centro</i> (2019) * <i>Ensinando a transgredir: a educação como prática liberdade</i> (2013)
<i>Racismo no Brasil? É coisa da sua cabeça: Histórias de racismo e empoderamento no ambiente familiar, escolar e nas relações sociais</i> (2017)	<ul style="list-style-type: none"> * <i>Art on my mind: visual politics</i> (1995) * <i>Ensinando a transgredir: a educação como prática liberdade</i> (2013)
“Identidades Sociais, Letramento Visual e Letramento Crítico: imagens na mídia acerca de raça/etnia” (2012)	<i>Art on my mind: visual politics</i> (1995)
“O que raça/etnia tem a ver com o ensino de inglês como língua estrangeira?” (2007)	<i>Ensinando a transgredir: a educação como prática liberdade</i> (2013)
Joice Berth	
<i>Empoderamento</i> (2019)	<ul style="list-style-type: none"> * <i>Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade</i> (2013) * <i>Killing Rage, Ending Racism</i> (1995) * “Mover-se para além da dor” (2016) * “O amor como prática de liberdade” (2019)
Katiúscia Ribeiro Pontes	
<i>Kemet, escolas e arcádeas: a importância da filosofia africana no combate ao racismo epistêmico e a lei 10639/03</i> (2017)	<i>Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade</i> (2013)

Feministas brasileñas y sus textos	bell hooks y sus textos citados
Bianca Santana	
<i>A escrita de si de mulheres negras: memória e resistência ao racismo</i> (2020)	<ul style="list-style-type: none"> * <i>Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade</i> (2013) * <i>Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra</i> (2019) * <i>Olhares Negros: raça e representação</i> (2019) * “Alisando o nosso cabelo” (2014)
“Mulher, cabelo e mídia” (2014)	“Alisando o nosso cabelo” (2014)
<p>“Situação da mulher negra na Região Metropolitana de São Paulo: síntese dos indicadores sociais e análises preliminares” (2017)</p> <p>(Bianca Santa e Jefferson Mariano)</p>	<ul style="list-style-type: none"> * “Alisando o nosso cabelo” (2014) * “Mulheres negras moldando uma teoria feminista” (2015)
Miriam Cristina dos Santos	
<i>Intelectuais Negras: prosa negro-brasileira contemporânea</i> (2018)	<ul style="list-style-type: none"> * “Vivendo de Amor” (2006) * “Alisando o nosso cabelo” (2014), * “Intelectuais Negras” (1995), * <i>Olhares Negros: raça e representação</i> (2019)
Megg Nayara Gomes de Oliveira	
<i>O diabo em forma de gente: (r)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação</i> (2021)	“Mulheres negras: moldando a teoria feminista” (2015)

A partir de esta tabla, se colige que el impacto y apropiación de la obra de hooks en Brasil ha sido un fenómeno principalmente reciente que se vincula con el fuerte desarrollo del movimiento feminista latinoamericano del siglo XXI y que tiene su máxima expresión en las masivas movilizaciones que se producen durante las conmemoraciones del Día Internacional de la Mujer (8 de marzo). Sin embargo, estas autoras feministas brasileñas y afrobrasileñas también recuperan los importantes desarrollos del feminismo del siglo XX, aunque contextualizando sus reflexiones de acuerdo con las problemáticas actuales.

Por otro lado, esta tabla muestra cómo en Brasil las afrobrasileñas están comenzando a ocupar un lugar mayor en la academia y la vida intelectual, transformando con sus trabajos esos espacios universitarios vinculados a la hegemonía masculina y blanca. Sus estudios parten de perspectivas y enunciaciones contrahegemónicas que combaten visiones estereotipadas, racistas y clasistas que afectan sus cuerpos y subjetividades en el marco de una sociedad brasileña que se ha constituido sobre los patrones de la colonialidad del poder y de un racismo epistémico, como el que ha sido descrito por Aníbal Quijano (2000) y Rita Segato (2013).

Ahora bien, en los siguientes apartados analizaremos específicamente la contribución teórica y política de bell hooks en el debate del feminismo negro e interseccional en Brasil durante las últimas décadas; momento en que se han comenzado a leer con mayor profundidad sus trabajos. Para ello, hemos seleccionado a tres pensadoras afrobrasileñas: Luiza Bairros (1953-2016), Sueli Carneiro (1950) y Djamila Ribeiro (1980), quienes realizan, a nuestro juicio, las reinterpretaciones más relevantes y creativas de hooks en el contexto brasileño. De todos modos, estas intelectuales son solo una pequeña muestra de una gran cantidad de autoras feministas que en nuestro país se han visto interpeladas por el pensamiento de la recientemente fallecida pensadora norteamericana, tal como explicitamos en la tabla de más arriba.

La voz disonante de Luiza Bairros: el racismo en los medios de comunicación masiva

La afrobrasileña Luiza Helena Bairros nació en la ciudad de Puerto Alegre, en el sur del país y se estableció en el estado de Bahía, donde realizó estudios de postgrado en la Universidade Federal da Bahia (UFBA). Fue socióloga y militante del Movimiento Negro Unificado (MNU) de Bahía, además de activista del feminismo negro. Desarrolló, durante los años 2011 a 2014, la función de ministra de la Secretaría de Políticas de Promoción de la Igualdad Racial, en el primer gobierno de Dilma Rousseff (2011–2015). Lamentablemente, falleció en el año 2016, víctima de un cáncer pulmonar. En este mismo año en la UFBA se conformó el Colectivo Luiza Bairros en la ciudad de Salvador, para promover y fortalecer prácticas y discursos antirracistas y feministas en la universidad y en la comunidad en general.

En su trayectoria como activista contra el racismo y el sexismo escribió innumerables textos sobre estas temáticas, siendo uno de los más leídos e influyentes

su ensayo, “Nossos feminismos revisitados”,⁹ publicado en 1995. Aquí Bairros plantea que es urgente una discusión política, social y cultural sobre qué implicaba ser mujer negra en el Brasil de la década del 90; una época en que todavía los episodios de racismo y violencia de género no eran tratados con especial atención por los medios de comunicación masivos ni por los trabajos universitarios, salvo contadas excepciones.

Bairros, en este trabajo, analiza el racismo y el sexismo mediante la observación de un programa de televisión que tenía un espacio dedicado a la cocina. En este habitual contexto cotidiano, presidido por una cocinera blanca, participaba, como su silente ayudante, una mujer negra, quien era la artífice intelectual de la preparación culinaria ejecutando las recetas y montando los platos, es decir, dirigía intelectualmente la cocina; una imagen que reproducía la subalternidad de las negras en la sociedad brasileña. Un acto que, según, Bairros, era también contradictorio, en tanto se consideraba que las afrobrasileñas eran las mejores cocineras de Brasil. Prueba de ello, es que ocupaban numerosos puestos laborales en las cocinas de restaurantes, siendo, además, las encargadas de este espacio en las casas de la burguesía local. No obstante, a pesar de la relevancia intrínseca de su labor culinaria, se trataba de trabajos precarizados que estaban lejos del lugar y de la calidad que se adjudicaba al chef, por ejemplo, de reputados restaurantes del país. Bairros precisa que eran los propios productores de televisión, quienes creían que las mujeres negras no poseían autoridad para dirigir una cocina ni tampoco la capacidad para enseñar algo que les era habitual hacer. Al respecto, anota la autora: “[...] el estereotipo que nos une a la buena cocinera fue redefinido por la reducción de la mujer negra al papel de ayudante en el limitado espacio impuesto por el racismo. Para mí, resultó muy poderosa esa otra voz, la del silencio, que era transmitida por la piel negra y realzada por el peinado de trenzas de la ayudante” (142).

En este momento, Bairros advierte que, más allá de este hecho puntual, la figura de la mujer negra fue reducida a un lugar tan marginal que ni siquiera era problematizado ni representado adecuadamente por los movimientos feministas de la época, pues no constituía un eje de sus demandas. Tal representación nos recuerda a la teórica india Gayatri Spivak al señalar que un individuo subalterno “no puede hablar, cuando ese individuo subalterno es una mujer su destino se encuentra todavía más profundamente a oscuras” (328), como fue el caso de esta muchacha que apareció en televisión.

9 Cabe añadir que este texto fue traducido al español el año 2000, “Nuestros feminismos revisitados”, por la revista *Política y Cultura* de la Universidad Autónoma Metropolitana, sede Xochimilco.

Otros puntos destacados por Bairros, que complementan esa reflexión inicial, se centran en la crítica al feminismo que tiende a universalizar el papel de la maternidad y la sexualidad de las mujeres. Este tipo de mirada termina desarrollando perspectivas limitadas para tratar las demandas heterogéneas de las mujeres que dicen relación con posicionamientos ideológicos, históricos y socioculturales provenientes de distintos lugares de enunciación y que encarnan subjetividades plurales, pues como bien advierte la pensadora afrobrasileña:

La raza, el género, la clase social y la orientación sexual se reconfiguran mutuamente, formando lo que Grant llama un mosaico que solo puede ser entendido en su multidimensionalidad. De acuerdo con el punto de vista feminista, por tanto, no existe una identidad única, pues la experiencia de ser mujer se da de forma social e históricamente determinada (146).

En un período donde también hablar de asuntos como los expuestos por Bairros era una especie de tabú o, en el mejor de los casos, puntos de vista muy *sui generis* y con poco alcance mediático, en tanto se consideraba a la mujer como un sujeto abstracto y homogéneo. Sin embargo, esta pensadora fue capaz de instalar en el debate feminista en Brasil una perspectiva interseccional que con el tiempo se haría más robusta y terminaría siendo central en la academia y en los movimientos sociales.

Ahora bien, para Bairros se habían naturalizado las diferencias raciales y sociales de las mujeres en la opinión pública brasileña e incluso por las retóricas feministas predominantes, donde “la asimetría entre las relaciones de blancas y negras era mostrada como si no fuese problemática” (147). Por lo tanto, se hacía necesario, según ella, reformular los conceptos ejes del feminismo y pensarlos en sus intersecciones con la clase y la raza. La imagen de la afrobrasileña, silenciada en la televisión, es utilizada entonces por la estudiosa para destapar la problemática de la esclavitud moderna normalizada por los medios de comunicación masiva y la sociedad en su conjunto. La joven afrobrasileña, que no tiene posibilidad de hablar y es subalternizada públicamente, demuestra cómo el racismo estructural opera en las prácticas sociales cotidianas y es también la manifestación concreta de una violencia epistémica que se ejerce sobre sus cuerpos racializados.

Bairros aprovecha este episodio para realizar una fuerte interpelación al feminismo y, especialmente, a las mujeres afrobrasileñas para que recuperen su voz y se transformen en agentes revolucionarias de la historia. Es en este punto que la autora brasileña utiliza el pensamiento de bell hooks, recurriendo a su libro *Talking Back. Thinking Feminist, Thinking Black* (1989), que no estaba disponible en portu-

gués, para abordar la problemática de la voz de las mujeres negras. Esta es una obra donde la estadounidense resaltaba lo importante que es hablar para las mujeres subalternizadas, como las afrodescendientes, en tanto les permite problematizar, analizar y comprender el lugar que ocupan en la sociedad para despertar su propia consciencia crítica y emancipatoria de las diversas opresiones que sufren por el sistema capitalista y patriarcal. Al respecto, Bairros observa que bell hooks “correctamente afirma que lo que las mujeres comparten no es la misma opresión, sino la lucha para acabar con el sexismo [...], porque el patriarcado descansa sobre bases ideológicas semejantes a las que permiten la existencia del racismo: la creencia en la dominación construida con base en nociones de inferioridad y superioridad” (147). Es en esta lucha contra el sistema de dominación patriarcal y racista dentro de la estructura clasista del capitalismo, donde Bairros considera que la obra de hooks adquiere mayor relevancia para repensar el contexto brasileño, en tanto las experiencias de las mujeres afrodescendientes son similares en el norte y sur globales y, por consiguiente, tienen un horizonte de resistencia y crítica comunes. Luiza Bairros, por otro lado, examinaba cómo el racismo promovía una especie de no-lugar para las personas negras en Brasil y, apoyada sobre el pensamiento de hooks, llama a deconstruir la normalización de las exclusiones de esta comunidad y, particularmente, del subalterno del subalterno: las afrobrasileñas.

En líneas generales, la obra feminista de Luiza Bairros, desde un enfoque histórico y sociológico, plantea la urgencia de empezar a combatir el racismo y el sexismo desde la posición de una mujer que lo ha experimentado en carne propia, pero no desde un quehacer individual, sino que, al igual que hooks, cree que lo importante es construir un proyecto político colectivo liderado por las mujeres negras para concretar una duradera transformación social que abarque a toda la sociedad (Bairros 147). De este modo, es en la esfera política y social donde las mujeres deben buscar la ampliación de sus derechos y su emancipación de sistemas de representación y dominación que las han silenciado y subalternizado. En suma, su propuesta ayudó a potenciar los debates y las voces de las afrobrasileñas, no desde el ámbito de lo privado al cual estaban relegadas, sino que desde el espacio público y el mundo intelectual para contrarrestar el racismo estructural y el sistema patriarcal en el que vivió, porque, como indica hooks en el libro citado por Bairros, el acto de “alzar la voz, no es un mero gesto de palabras vacías: es una expresión de nuestra transición de objeto a sujeto - la voz liberada” (*Erguer* 38-39).¹⁰

10 [Fazer a transição do silêncio à fala é, para o oprimido, o colonizado, o explorado, e para aqueles que se levantam e lutam lado a lado, um gesto de desafio que cura, que possibilita uma vida nova e um novo crescimento. Esse ato de fala, de “erguer a voz”, não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito – a voz liberta]. La traducción nos pertenece.

La voz disonante de Sueli Carneiro: el lugar de la intelectual negra en Brasil

En el contexto brasileño actual, otra importante autora afrobrasileña es Sueli Carneiro, quien es escritora, activista y académica, nacida en São Paulo. Fue una de las fundadoras del GELEDÉS–Instituto de la Mujer Negra (1988), la primera organización afrofeminista independiente de nuestro país. De entre los planteamientos que desarrolla en su trabajo, Carneiro ha trabajado por redimensionar cómo se formó históricamente el racismo y el sexismo en las sociedades latinoamericanas, a partir del proceso de invasión de América por los imperios ibéricos que instalaron una ideología política colonial constituida sobre las divisiones y jerarquizaciones raciales, sociales y sexuales que se formaron a partir del siglo XVI. De acuerdo con Carneiro, fue sobre el cuerpo de las mujeres racializadas, indígenas y afrodescendientes, donde se ejerció una mayor violencia y opresión por parte del sistema colonial y que continuó reproduciéndose durante el periodo republicano sin grandes modificaciones. Siguiendo la línea crítica de Bairros y hooks, Carneiro, desde un enfoque más filosófico, advierte que la posición de las mujeres negras e indígenas se ha construido en base a su silenciamiento y exclusiones de la sociedad y de los privilegios del modelo republicano de ciudadanía, blanco y masculino. Sueli Carneiro para contrarrestar en parte esta situación histórica de las mujeres racializadas emplaza a ennegrecer el feminismo a fin de develar las deficiencias teóricas y políticas del feminismo tradicional. Lo anterior, con el objeto de “integrar las distintas expresiones de lo femenino construidas en sociedades multirraciales y pluriculturales” (*Mulheres* 118).¹¹ En este contexto, se hace necesario, para Carneiro, dismantlar el racismo y el sexismo que impulsan esa (des)calificación de las mujeres negras e indígenas desde una perspectiva social, política y cultural. Aunque también es imprescindible tener en cuenta, de acuerdo con su visión, a las comunidades ya subalternizadas (afrodescendientes e indígenas) de pertenencia de estas mujeres, que, como con razón apunta Grada Kilomba, son siempre la *otredad* de la *otredad* (56); la forastera interior, la antítesis del blanqueamiento y la masculinidad. Sobre esta temática anota Carneiro:

[c]uando hablamos del mito de la fragilidad femenina, que justificó históricamente la protección paternalista de los hombres sobre las mujeres, ¿de qué

11 [integrar as diferentes expressões do feminino construídos em sociedades multirraciais e pluriculturais]. La traducción nos pertenece.

mujeres estamos hablando? [...] Cuando hablamos de romper con el mito de la reina del hogar, de la musa idolatrada de los poetas, ¿de qué mujeres estamos hablando? [...] Cuando hablamos de garantizar las mismas oportunidades para los hombres y mujeres en el mercado de trabajo, ¿estamos garantizando el empleo para qué tipo de mujer? [...] Cuando hablamos que la mujer es un subproducto del hombre, puesto que fue hecha de la costilla de Adán, ¿de qué mujer estamos hablando? [...]. A partir de este punto de vista, es posible afirmar que un feminismo negro, construido en el contexto de sociedades multirraciales, pluriculturales y racistas –como son las sociedades latinoamericanas– tiene como principal eje articulador el racismo y su impacto sobre las relaciones de género, ya que él determina la propia jerarquía de género en nuestras sociedades (*Enegrecer* 50-51).¹²

Las interrogantes expuestas por Carneiro apuntan a particularizar la experiencia histórica de las mujeres y sus subjetividades. Es una forma de alertar que las mujeres son plurales y que las demandas varían en las sociedades. En América Latina una cuestión relevante es reconocer que es un subcontinente multiétnico y multirracial, donde la experiencia y el espacio social de las mujeres se puede diferenciar por su condición de clase y raza. Así, por ejemplo, las mujeres que se encuentran en las clases dominantes, caracterizadas por una supuesta blanquitud, no viven ni comparten la misma subjetividad y opresiones que las indígenas y afrodescendientes. Por lo tanto, Carneiro advierte que para deconstruir las representaciones peyorativas y estereotipadas de las comunidades marginalizadas y racializadas es necesario estudiar los *habitus*¹³ racistas, clasistas y sexistas dentro de una sociedad

12 [Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? [...] quando falamos em romper com o mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas, de que mulheres estamos falando? [...] Quando falamos em garantir as mesmas oportunidades para homens e mulheres no mercado de trabalho, estamos garantindo emprego para que tipo de mulher? [...], quando falamos que a mulher é um subproduto do homem, posto que foi feita da costela de Adão, de que mulher estamos falando? [...]. A partir desse ponto de vista, é possível afirmar que um feminismo negro, construído no contexto de sociedades multirraciais, pluriculturais e racistas – como são as sociedades latino-americanas – tem como principal eixo articulador o racismo e seu impacto sobre as relações de gênero, uma vez que ele determina a própria hierarquia de gênero em nossas sociedades. (50-51). [La traducción nos pertenece].

13 Usamos este concepto para mostrar que el racismo genera una estructura de comportamiento compartido que, si bien es particular de acuerdo con el contexto sociocultural en el que se produce, no obstante, tiene elementos compartidos, como serían los casos de los *habitus* racistas, clasistas y sexistas. Pierre Bourdieu señala que: “Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y

latinoamericana determinada para comprender con más precisión las particularidades de la estructura de dominación material y simbólica sobre la cual se sostienen las diferentes jerarquizaciones socioculturales. La intelectual afrobrasileña problematiza, entonces, la posición subalternizada de la mujer negra e indígena no solo en una dimensión abstracta, sino en relación con su falta de acceso a educación, trabajos bien remunerados y servicios básicos que, para los sectores blancos en general, no representa un problema ni para los hombres ni para las mujeres. Es en este marco, que Carneiro nos recuerda que en el caso de Brasil persiste el mito oligárquico de la democracia racial, expuesto críticamente por Gilberto Freyre (1933), que no logra ver ni reconocer el racismo, pues se piensa que todos los brasileños, independiente de su origen étnico y social, disfrutaban en igualdad de condiciones de los privilegios de ser ciudadanos de una joven república, libre de los resabios coloniales y de la esclavitud. Sin embargo, la intelectual brasileña señala que en Brasil, desde su fundación republicana, ha habido ciudadanos de primer orden que controlan el Estado y la economía; mientras que los sectores racializados y populares se encuentran marginados del poder y son explotados por un sistema capitalista, con lógicas coloniales, que los relega a condiciones de vida de pobreza y violencia, siendo en la práctica ciudadanos de un orden secundario con precarios derechos y casi nula protección estatal.

Ahora bien, es el trabajo doctoral de Sueli Carneiro, titulado *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser* (2005), realizada en la Universidade de São Paulo, lo que aquí se quiere destacar en relación específica con bell hooks. En esta importante investigación, la teórica da cuenta de la problemática del epistemicidio del pueblo negro en nuestra región. Un proceso que en América Latina se percibe en diversas instancias, donde esta comunidad sufre con la vulneración de sus derechos y carga con una historia y memoria violenta, material y epistémica, sobre su cuerpo y subjetividad. Tal situación ha conducido a la comunidad negra a una relegación social, política, económica y cultural que es la expresión de un racismo estructural que en nuestras sociedades se encontraría enquistado no solo socioculturalmente, sino también en el orden institucional.

Carneiro asimismo aborda cómo los afrodescendientes en Brasil han sido excluidos de la esfera intelectual y científica relacionada con un imaginario que los valora no como sujetos capaces de producir conocimientos, sino como objetos de investigación pasivos que son pensados y evaluados por otros:

organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos” (87).

Así es como los negros salen de la historia para entrar en las Ciencias, el paso de la esclavitud a la liberación representó el paso de objeto de trabajo a objeto de investigación. La invisibilización de la presencia negra en la escena brasileña, que gradualmente se va procesando, contrasta con la vasta producción académica que se va desarrollando en torno a esta nueva condición de objeto de estudio. Un epistemicidio que construye un campo de saber fundado en un manifiesto, una convocatoria como se puede considerar el llamado de Silvio Romero. La contrapartida es el también creciente blanqueamiento de la representación social. Estas maniobras han promovido, a nivel de la reconstrucción del imaginario social sobre el país, el blanqueamiento en todas las dimensiones de la vida social (Carneiro, *A construção* 57).¹⁴

Carneiro cuestiona aquí la desvalorización del trabajo intelectual de los afrodescendientes y que se vincula, por un lado, con su falta de oportunidades para educarse formalmente y, por otro, con un currículo que se estructuró sobre la perspectiva blanca impuesta desde el periodo colonial en Brasil, donde estos eran solo aptos para trabajos físicos y, en consecuencia, inferiores para desarrollar actividades intelectuales (*A construção* 117). Para reforzar sus planteamientos, la afrobrasileña utiliza un texto imprescindible de bell hooks, “Intelectuais negras” (1995), donde esta última analiza críticamente las exclusiones de los afroestadounidenses del mundo académico e intelectual, especialmente de las mujeres de esta comunidad:

Siempre hay una necesidad de demostrar y defender la humanidad de los negros, incluyendo su habilidad y capacidad para razonar lógicamente, pensar colectivamente y escribir con lucidez. El peso de esta carga ineludible para los estudiantes negros en la academia blanca a menudo ha determinado el contenido y carácter de la actividad intelectual negra. [...] Esos conflictos parecen especialmente graves para las mujeres negras, que también tienen que luchar contra aquellos estereotipos racistas/sexistas que en todo tiempo llevan a

14 [É assim que o negro sai da história para entrar nas Ciências, a passagem da escravidão para a libertação representou a passagem de objeto de trabalho para objeto de pesquisa. A invisibilização da presença negra na cena brasileira, que gradualmente vai se processando, contrasta com a vasta produção acadêmica que irá se desenvolvendo em torno dessa nova condição de objeto de estudo. Um epistemicídio que constrói um campo de saber fundado num manifesto, numa convocatória como se pode considerar a conchamação de Silvio Romero. A contrapartida é o também crescente embranquecimento da representação social. Duas manobras que vão promovendo, ao nível da reconstrução do imaginário social sobre o país, o branqueamento em todas as dimensões da vida social]. La traducción nos pertenece.

otros (y hasta nosotras mismas) a cuestionar si somos o no competentes, si somos o no capaces de excelencia intelectual (“Intelectuais” 472).¹⁵

Es a partir de estas ideas de hooks, que Carneiro pone un especial cuidado también en analizar la problemática de la mujer negra en el sistema académico de Brasil¹⁶ desde una óptica interseccional. Al examinar el racismo asociado al sexismo, Carneiro señala que esa cuestión es inherente a un sistema de jerarquización social legatario del colonialismo, como ocurre en Brasil, donde las afrodescendientes no solo eran ocupadas principalmente como trabajadoras domésticas, sino que también como objetos sexuales disponibles para ser usadas por los amos blancos. Es en tal dirección que en el contexto contemporáneo Carneiro identifica una mayor cantidad de prejuicios en torno a las mujeres negras que desean educarse o dedicarse a la ciencia y a la vida intelectual. De este modo, plantea que, si los afrobrasileños logran estar al interior del campo académico, su posición en él es siempre aislada y excepcional. Y si este sujeto negro es una mujer, su situación es doblemente precarizada: por su color de piel y por su género. La intelectual agrega, citando a hooks, que:

El “desprecio” por la vida intelectual refleja la interiorización de la idea de fuera de lugar, es asumir la actitud del zorro frente a las uvas que están fuera de su alcance y con desdén declarar, al fin y al cabo, “son verdes” para mitigar el sentimiento de inadecuación, de no pertenecer a un espacio al que nuestro acceso se posibilita casi exclusivamente para ser objeto de investigación de quienes estarían dotados, por naturaleza, de la capacidad de “saber” y sobre todo para explicar. Como dice hooks: “Más que cualquier otro grupo de mujeres en esta sociedad, las mujeres negras han sido consideradas “todo cuerpo, sin mente” [hooks, 1995, pág. 468] (Carneiro, *A construção* 118-119).¹⁷

15 [Há sempre a necessidade de demonstrar e defender a humanidade dos negros, incluindo sua habilidade e capacidade de raciocinar logicamente, pensar coletivamente e escrever lucidamente. O peso desse fardo inescapável para alunos negros no meio acadêmico branco muitas vezes tem determinado o conteúdo e caráter da atividade intelectual negra. [...] O peso desse fardo inescapável para alunos negros no meio acadêmico branco muitas vezes tem determinado o conteúdo e caráter da atividade intelectual negra. Esses conflitos parecem particularmente agudos para as negras que também têm de lutar contra aqueles estereótipos racistas/sexistas que o tempo todo levam outros (e até nos mesmas) a questionar se somos ou não competentes, se somos capazes de excelência intelectual]. La traducción nos pertenece.

16 Por ejemplo, esto lo aborda en los capítulos de su tesis: “Das resistências” y “Educação e o cuidado de si”.

17 [O “desprezo” pela vida intelectual reflete a internalização da ideia de fora de lugar, é assumir a atitude da raposa diante das uvas que estão fora do seu alcance e com desdém declarar, afinal “elas estão

La denuncia que realiza Carneiro, desde un lugar de enunciación y epistémico que resalta su condición de mujer negra e intelectual brasileña, muestra, a partir de su propia experiencia, la serie de obstáculos y prejuicios que las mujeres negras deben sortear para poder dedicarse al conocimiento y al mundo intelectual; prejuicios y obstáculos que son siempre una constante, incluso hoy, que es una mujer reconocida internacionalmente; experiencia que hooks también debió enfrentar en el norte global y que aborda y marca su pensamiento. De esta forma, Carneiro realiza un importante ejercicio crítico dentro de la academia brasileña para relevar los diversos mecanismos de exclusión a los que son sometidas las mujeres negras en un sistema educacional racista y sexista que las menosprecia intelectualmente. Sin embargo, el poner de manifiesto tales mecanismos también se constituye en una arista de interesante análisis en tanto las universidades y espacios intelectuales son reconocidos como lugares pluralistas e inclusivos, pero que, como también destaca la autora, aún se encuentran dominados por el *epistemicidio* y, en la conceptualización introducida por Quijano, las lógicas de colonialidad del saber y del poder. En este sentido, la autora destaca que así también como la raza, la clase y el género se imbrican, o sea, la clase está racializada y sexualizada, lo que devela una herencia colonial que ha organizado e institucionalizado el poder y el saber de manera excluyente de los sectores subalternizados de la sociedad. Ejemplo de esto lo podemos reconocer en la distribución de cargos de liderazgo que existen en el poder legislativo, ejecutivo, judicial y también en las rectorías de universidades, que se encuentran dominadas por una masculinidad blanca y proveniente, en su mayoría, de la élite brasileña. Lo anterior manifiesta con claridad cómo los afrodescendientes aún en la sociedad brasileña no participan de cargos intelectuales y políticos de importancia, ya que, salvo casos excepcionales, los aparatos del Estado se han conformado sobre la base de un racismo estructural que aún no se reconoce como tal (Almeida 36).

Pues bien, Sueli Carneiro logra adaptar y actualizar los planteamientos de hooks para criticar el racismo institucional brasileño que frena la participación de personas afrodescendientes en la esfera intelectual del país, especialmente de las mujeres negras. Además, advierte que este tipo de temática es necesaria estudiarla y visibilizarla para tomar conciencia de las consecuencias negativas que el racismo y el sexismo provocan en las comunidades afro e indígenas. Al mismo tiempo,

verdes” para aplacar o sentimento de inadequação, de não-pertencimento a um espaço ao qual o nosso acesso é viabilizado quase exclusivamente para sermos objeto de pesquisa daqueles que seriam dotados, pela natureza, da capacidade de “conhecer” e sobretudo de explicar. Como diz hooks: “Mais que qualquer grupo de mulheres nesta sociedade, as negras têm sido consideradas ‘só corpo, sem mente’ (hooks, 1995, p. 468)]. La traducción nos pertenece.

esta situación genera un perjuicio al país, pues son sectores que contribuirían a la construcción de una sociedad más inclusiva, pluralista, tolerante y con mayores derechos sociales; avance que podría aplacar la violencia urbana y criminalidad que afecta a Brasil pues se trata de problemas que, la mayoría de las veces, son producto de las exclusiones raciales y sociales. Estos son, además, los principales grupos sociales explotados y marginados dentro de esa mítica democracia racial que pretendía inaugurar un futuro más próspero e igualitario para todos los ciudadanos de la república. En este sentido, a Carneiro también le interesa implementar políticas públicas y prácticas culturales que combatan el racismo y que incluyan en la educación a los sectores populares de la sociedad. Si bien en Brasil existe, desde el año de 2012, una ley de cuotas para el ingreso a las universidades de afrodescendientes e indígenas todavía resulta una política insuficiente, puesto que persisten notables desigualdades económicas y educacionales que impiden la continuidad de estudio de estos sectores, o bien, obstaculizan su acceso.

En síntesis, la reivindicación intelectual de las mujeres negras y sus subjetividades propuesta por Carneiro a partir de su diálogo y lectura de hooks, nos parece que ha sido sumamente fructífera en las últimas décadas para la academia brasileña y el movimiento feminista negro, porque ha colaborado en repensar la función transformadora que las intelectuales afrobrasileñas están haciendo para deconstruir espacios que han naturalizado el racismo o, en el mejor de los casos, no lo han querido observar. Tanto Carneiro como hooks han demostrado cómo los saberes académicos y culturales se han convertido en valiosas herramientas críticas y de resistencia para los movimientos sociales en su lucha contra los dispositivos biopolíticos del racismo y del patriarcado en las sociedades capitalistas del norte y el sur globales.

La voz disonante de Djamila Ribeiro: el lugar de enunciación de la mujer negra

La última feminista que analizaremos en el presente artículo es la afrobrasileña Djamila Ribeiro, nacida en la ciudad de Santos, en el Estado de São Paulo, quien cuenta con estudios de postgrado en filosofía política en la Universidade Federal de São Paulo. Es también la más joven de las autoras abordadas y la que ha tenido mayor visibilidad en la opinión pública brasileña, gracias a sus columnas en el importante diario paulista Folha de S. Paulo, desde el año 2019. Ha escrito cuatro

obras que le han valido el reconocimiento dentro de Brasil y el extranjero:¹⁸ *O que é lugar de fala?* (2017), *Quem tem medo do feminismo negro* (2018), *Pequeno manual antirracista* (2019), *Lugar de fala* (2019) y *Cartas para minha avó* (2021). Son, en general, textos breves y que piensan el feminismo negro en el marco de los debates actuales que se están dando en nuestro país y a nivel internacional. Su preocupación central ha sido reflexionar sobre las pluralidades de lugares de enunciación de las mujeres y, en especial, de las afrobrasileñas considerando la historia de racismo que ha existido en su nación.

En su primer libro, *O que é lugar de fala?*, Ribeiro problematiza sobre el intento de silenciamiento y relegamiento político, social y cultural de las personas negras a lo largo de la historia brasileña; una situación que también le ha tocado experimentar a ella en su vida, al igual que a las otras pensadoras aquí analizadas. Ribeiro cuestiona cuáles son los sujetos que poseen el derecho a usar la voz, en una sociedad estructurada sobre los principios de blanquitud, masculinidad y heterosexualidad. Frente a este escenario, la filósofa busca dialogar con el feminismo negro tanto de la tradición latinoamericana como de feministas de otras latitudes que han dado valiosas luchas y han examinado con agudeza el racismo y el patriarcado en su cultura. En tal contexto, resulta interesante el prefacio a la edición brasileña del libro clásico de Angela Davis *Women, Race & Class* (1981),¹⁹ donde escribe:

Davis porta las inquietudes necesarias para que el conformismo no nos derrote. Piensa en las diferencias como chispas creativas que pueden permitirnos vincular nuestras luchas y nos coloca el desafío de concebir acciones capaces de desvincular los valores democráticos de los capitalistas. Esta es su gran utopía. En esta construcción, para ella, cabe a las mujeres negras un papel esencial, porque se trata de un grupo que, siendo fundamentalmente el más afectado por las consecuencias de una sociedad capitalista, fue obligado a comprender, más allá de sus opresiones, la opresión de otros grupos (13).²⁰

18 Ya cuenta con traducciones al español de las siguientes obras: *Lugar de enunciación*, por Ediciones Ambulantes (Madrid, 2020), y *¿Quién le teme al feminismo negro?*, por la editorial Los Libros de la Mujer Rota (Santiago de Chile, 2022).

19 Traducido en Brasil por la editorial Boitempo (2016).

20 [Davis traz as inquietações necessárias para que o conformismo não nos derrote. Pensa as diferenças como fagulhas criativas que podem nos permitir interligar nossas lutas e nos coloca o desafio de conceber ações capazes de desatrelar valores democráticos de valores capitalistas. Essa é sua grande utopia. Nessa construção, para ela, cabe às mulheres negras um papel essencial, por se tratar do grupo que, sendo fundamentalmente o mais atingido pelas consequências de uma sociedade capitalista, foi obrigado a compreender, para além de suas opressões, a opressão de outros grupos]. La traducción nos pertenece.

Como podemos observar, Ribeiro está interpretando la obra de Davis en su conexión con el contexto local para mostrar cómo la perspectiva crítica del capitalismo y de la opresión de las mujeres negras en Estados Unidos puede resultar útil para pensar luchas similares en Brasil. Esta forma de leer y de relacionar el feminismo negro del sur global con el surgido en el norte global se muestra sumamente productivo. Es esta operación político-intelectual que también realiza sobre la obra de bell hooks, de quien cita y emplea en su escritura las siguientes traducciones: *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*, *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*, “Intelectuais negras” y *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Trabajos que para Ribeiro son fundamentales para repensar el feminismo negro brasileño y latinoamericano en un intercambio crítico-ideológico que permita fortalecerlo y renovarlo.

Ahora bien, en este libro inicial de Ribeiro, a partir de sus lecturas del feminismo negro en una perspectiva contemporánea, realiza una especie de manifiesto donde aborda el proceso de deslegitimación de la producción intelectual de mujeres negras latinoamericanas y la importancia de revalorizar sus enunciaciones, en una línea que es un lugar común dentro del feminismo negro global, como hemos revisado con hooks, González y Bairros. Además, al igual que las afrofeministas mencionadas, la pensadora paulista también adopta en su obra la perspectiva interseccional, pues considera que es la manera más adecuada para comprender la opresión y el lugar subalternizado de las afrobrasileñas, donde sus cuerpos racializados encapsularían, en el discurso racista dominante, también subjetividades estereotipadas incapaces supuestamente de luchar contra el sistema que las oprime y de producir saberes valiosos.

Djamila Ribeiro observa que el lugar de enunciación de las mujeres afrodescendientes está marcado por un complejo entramado de violencia, marginalización y de segregación por su género, raza y clase, lo que le da un carácter histórico e ideológicamente conflictivo. Se trata de una situación que ni siquiera los hombres negros experimentan al mismo nivel que lo hacen las mujeres negras; factor esencial atendiendo a que son ellos los sujetos que, usualmente, ejemplifican el racismo:

Las mujeres negras fueron situadas en varios discursos que alteraron nuestra propia realidad: un debate sobre el racismo donde el sujeto es el hombre negro; un discurso de género donde el sujeto es la mujer blanca; y un discurso sobre clase donde la «raza» no tiene lugar. Nosotras ocupamos un lugar muy crítico, en teoría. Es por cuenta de esa falta ideológica [...] que las mujeres negras habitan un espacio vacío, un espacio que sobrepone a los márgenes de

la «raza» y del género, el llamado «tercer espacio». Nosotras habitamos un tipo de vacío que es borradura y contradicción (Ribeiro, *O que é 38*).²¹

En consecuencia, la autora plantea que una de las primeras tareas políticas y sociales es recuperar y recomponer el lugar de enunciación de las afrolatinoamericanas, por sobre la de los hombres negros, para liderar una serie de luchas antirracistas y anticapitalistas en la América Latina del siglo XXI que con la mirada femenina pueden contribuir a encontrar formas alternativas de resistencia. Ribeiro considera que comprender los variados mecanismos de violencia y racismo que operan sobre los cuerpos y subjetividades de las mujeres negras en nuestra región, desde sus propias experiencias, constituye uno de los pasos esenciales para transformar el racismo estructural y el patriarcado que se encuentran sosteniendo las lógicas de poder de nuestras sociedades. De todos modos, el lugar de enunciación de las mujeres negras debe pensarse asimismo desde sus tensiones y diferencias propias de su condición sociocultural y no solo como un todo coherente y homogéneo. En esta dimensión heterogénea, la autora plantea que el lugar de enunciación de las mujeres negras representa actualmente, por su historia y carga de opresión, subjetividades en resistencia y oposición a un sistema de dominación y explotación cruzado por la herencia colonial y las divisiones sociales, raciales y sexuales generadas por el capitalismo global.

Por otro lado, Ribeiro señala que es necesario tener en cuenta que el lugar de habla de las afrolatinas se vincula con una posición de su doble subalternidad: ser la otra del otro (sujeto negro), a lo que ya nos hemos referido. La autora advierte, en este sentido, que cuando se habla de racismo en América Latina se piensa y se grafica principalmente con las condiciones de los hombres afrodescendientes; sin embargo, cuando se habla de género es la figura de la mujer blanca en la que se piensa y desde la cual se enarbolan las principales demandas en Brasil y América Latina; realidad que, vale precisar, ha ido cambiando en los últimos años. Para repensar esta cuestión, Ribeiro recurre a la obra de hooks en una orientación similar a la sostenida por Carneiro:

21 [As mulheres negras foram assim postas em vários discursos que deturpam nossa própria realidade: um debate sobre racismo onde o sujeito é homem negro; um discurso de gênero onde o sujeito é a mulher branca; e um discurso sobre classe onde «raça» não tem lugar. Nós ocupamos um lugar muito crítico, em teoria. É por causa dessa falta ideológica [...] que as mulheres negras habitam um espaço vazio, um espaço que se sobrepõe as margens da raça e do gênero, o chamado «terceiro espaço». Nós habitamos um tipo de vácuo de apagamento e contradição]. La traducción nos pertenece.

En “Intelectuales negras”, bell hooks habla de cómo las mujeres negras fueron construidas ligadas al cuerpo y no al pensamiento, en un contexto racista. La pensadora afirma que la combinación de racismo y sexismo implica el vernos como intrusas por personas de mentalidad estrecha. Más allá de esto, la propia conceptualización occidental blanca de lo que sería un intelectual hace con que ese camino sea más difícil para las mujeres negras. Traspasando esa frontera, bell hooks se define como una intelectual, aquella que une pensamiento a la práctica para comprender su realidad concreta. Pensamiento y práctica aquí no son realidades dicotómicas, al contrario, son dialécticas, dialogan entre sí (*O que é* 17-18).²²

Es interesante notar aquí que la figura de la intelectual negra es la que con mayor vigor reivindica Ribeiro, pero una intelectual con una dimensión política y social significativa donde la teoría y la práctica se articulan con el objeto de denunciar y luchar contra el racismo y el sexismo, pero no solo en su nivel estructural y epistémico, sino que los que se dan en la cotidianidad; los que son tratados también como micro racismos o micro sexismos. Ahora bien, la interrelación dialéctica entre teoría y práctica que recupera la autora brasileña también nos recuerda el amplio debate que la figura del compromiso intelectual suscitó en el marxismo global durante el siglo XX, cuya función pública y crítica del poder fueron sus ejes centrales, como ha estudiado Edwar Said (1996). Estas concepciones de Ribeiro, además, tienen puntos de contacto con el concepto de intelectual orgánico, propuesto por Antonio Gramsci a principios de la centuria anterior, que es aquel que se diferencia del intelectual tradicional, en tanto se compromete con la lucha ideológica y política de su clase (35). En el caso de Ribeiro y hooks, se busca promover, a la luz de la perspectiva gramsciana, intelectuales orgánicas negras que participen como activistas y que desarrollen simultáneamente un pensamiento que fortalezca las variadas demandas y organización política del feminismo negro en el plano local y en su proyección nacional y global.

22 [Em Intelectuais negras, bell hooks fala sobre o quanto as mulheres negras foram construídas ligadas ao corpo e não ao pensar, em um contexto racista. A pensadora afirma que a combinação entre racismo e sexismo implica em sermos vistas como intrusas por pessoas de mentalidade estreita. Para além disso, a própria conceituação ocidental branca do que seria uma intelectual faz com que esse caminho se torne mais difícil para mulheres negras. Ultrapassando essa fronteira, bell hooks se define como uma intelectual, aquela que une pensamento à prática, para entender sua realidade concreta. Pensamento e prática aqui não são realidades dicotômicas, ao contrário, são dialéticas, conversam entre si]. La traducción nos pertenece.

Por último, cabe precisar que Djamila Ribeiro en su escrito reconoce la diversidad y la pluralidad que alberga el movimiento negro, por lo tanto, no propone una sola lucha política y perspectiva teórica, sino que se esfuerza por mostrar los elementos comunes donde se puedan producir las articulaciones necesarias de las diferencias para abolir la cultura patriarcal y racista como la latinoamericana. De este modo, la pensadora afrobrasileña logra traspasar las fronteras simbólicas del control biopolítico estatal y societal al proponer un lugar de habla de las mujeres negras que porta su propia subjetividad, sus afectos y un potencial intelectual contrahegemónico. A partir de una perspectiva interseccional, al igual que el de las demás autoras abordadas, denuncia y rechaza los estereotipos de otrificación y negrofobia, de doble subalternidad, de ser el desvío del original masculino y blanco. El lugar de habla de la mujer negra, en el trabajo de Djamila Ribeiro, se convierte, entonces, en una enunciación alternativa capaz de deconstruir y neutralizar el racismo estructural y violencia epistémica que se traducen en prácticas socioculturales que se materializan en acciones criminales como violación, femicidio, violencia de género, entre otras expresiones de racismo y sexismo, sobre los cuales se ha erigido la colonialidad.

Consideraciones finales

Muchas de las problemáticas tratadas por hooks, desde los años 80, se mantienen intactas y han alcanzado, incluso, una mayor relevancia en el marco de los diferentes movimientos feministas que se han incrementado política y socialmente en América Latina. Este movimiento feminista, amplio y diverso, se ha expresado, entre otras cosas, en demandas sociopolíticas que promueven los derechos sexuales reproductivos de las mujeres, la lucha contra la violencia de género, la búsqueda por la equidad salarial y el reconocimiento de trabajos no remunerados, como el doméstico; peticiones que, si bien adoptan distintas expresiones de un país a otro, se han tomado, con fuerza, el espacio público durante los años recientes. En este mismo contexto, se ha generado también una conceptualización y comprensión del patriarcado como un patrón de dominación epistémico, simbólico y material que aqueja principalmente a las mujeres racializadas como lo son las afrolatinas e indígenas. En este sentido, los trabajos de hooks han planteado un desafío social, político, cultural e intelectual con el fin de reflexionar sobre las situaciones de las mujeres negras en la sociedad brasileña y latinoamericana y, asimismo, han intentado proponer alternativas emancipatorias del patriarcado capitalista heredero también del colonialismo y la colonialidad. Es sobre estas transformaciones que

el estudio de bell hooks nos emplaza a repensar el lugar social, cultural, político e intelectual de las mujeres negras, tanto desde el norte global como desde el sur, considerando sus múltiples tensiones y formulaciones.

En el presente trabajo hemos tratado de mostrar específicamente cómo ese intercambio político e intelectual entre el norte y sur del continente ha resultado fructífero para el feminismo negro brasileño, que ha recepcionado en clave interseccional la obra de hooks. En este escenario, nos parece que son ejemplares los trabajos producidos de Bairros, Carneiro y Ribeiro, quienes a partir de sus lecturas de hooks han redefinido algunos de los ejes, problemáticas y desafíos que tiene el feminismo negro en Brasil y la región, en tanto es una cuestión que requiere una mirada global y abierta a teorías que permitan comprender el fenómeno en sus diversas aristas y en sus múltiples enunciaciones y geografías.

De todos modos, la operación crítica y política de las afrobrasileñas abordadas no ha consistido en la aplicación mecánica de las propuestas de hooks y otras intelectuales del norte global, sino que hay un notorio esfuerzo por contextualizarlas y enriquecerlas con los aportes propios de la tradición feminista latinoamericana, como es el caso de Lélia Gonzalez. Es en este aspecto que es fundamental destacar que tanto Bairros, Carneiro y Ribeiro promueven y valoran la función intelectual y política que las mujeres negras están llamadas a ejercer en sociedades donde sus cuerpos racializados y sus subjetividades silenciadas han sido invisibilizadas como agentes de la historia.

Las voces de intelectuales orgánicas del feminismo negro e interseccional brasileño y latinoamericano, como las tratadas aquí, son gravitantes para deconstruir la norma civilizatoria eurocentrada que se mantiene como hegemónica, sobre la cual nuestras élites fundaron las diversas repúblicas independientes y sus instituciones en Latinoamérica; élite que no ha valorado su diversidad étnica y cultural, pues tales sectores no cumplían con los patrones de blanquitud idealizado. Esta herencia colonial todavía aqueja a los distintos países de América Latina con sus particularidades y diferencias, tal como ocurre en Brasil donde el racismo, el sexismo y el clasismo se han intensificado con la ascensión de la ultraderecha al poder y con el respaldo que ha obtenido de sectores de la Iglesia Evangélica, que subestima la igualdad de derechos y ataca constantemente a las identidades sociales y culturales diferentes.

En síntesis, el feminismo negro e interseccional pensado desde Brasil y en diálogo con la recientemente fallecida bell hooks, está poniendo especial atención en redimensionar también la memoria y enunciaciones de las mujeres negras que han sido borradas de la historia y que ahora tienen la oportunidad de construir un

proyecto colectivo que conjugue las luchas del pasado con las presentes. Un proyecto feminista que debe reconocer su pluralidad como una fortaleza, pero sobre todo que sea capaz de enfrentarse política y socialmente con energía al capitalismo patriarcal y racista que las oprime. El feminismo posee un potencial emancipatorio que en el siglo XXI no se puede eludir, si es que se quiere cambiar radical y realmente el sistema de explotación y dominación actual, en tanto como conmina hooks:

Debemos tener valentía para aprender del pasado y trabajar por un futuro en el que los principios feministas puedan regir en todos los ámbitos públicos y privados de nuestras vidas. La política feminista pretende acabar con la dominación para que podamos ser libres para ser quienes somos, para vivir vidas en las que abracemos la justicia, en las que podamos vivir en paz. El feminismo es para todo el mundo (*El feminismo* 149).

Obras citadas

- Akotirene, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Polém, 2019.
- . *Ó Paí, Prezada! Racismo e sexismo institucionais tomando bonde no Conjunto Penal Feminino de Salvador*. Tesis de Magíster. Universidade Federal da Bahia, 2016.
- Almeida, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- Bairros, Luiza. “Nuestros feminismos revisitados”. *Política y Cultura* 14 (2000): 141-149.
- Berth, Joice. *Empoderamento*. São Paulo: Polém, 2019.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus, 1991.
- Carneiro, Sueli. “Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero”. *Racismos contemporâneos*. Orgs. Ashoka Empreendedores sociais y Takano Cidadania. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003.
- . “Mulheres em movimento”. *Estudos Avançados* 49 (2003): 117-132.
- . *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tesis de Doctorado. Universidade de São Paulo, 2005.
- Curiel, Ochy. “Género, raza, sexualidad: debates contemporâneos”. Colombia: Universidad del Rosario (2014). Disponible en: <<https://www.urosario.edu.co/Subsitio/Catedra-de-Estudios-Afrocolombianos/Documentos/13-Ochy-Curiel---Genero-raza-y-sexualidad-Debates-pdf>>
- Davis, Angela. *Mujeres, raza y clase*. Madrid: Akal, 2004-2005.
- Fernandes, Ana Carolina dos Reis. “A voz dissonante de Lélia Gonzalez e o feminismo negro no Brasil”. *Amérique Latine: Histoire e Mémoire* (2021). Disponible en: <<https://journals.openedition.org/alhim/10346>>
- Ferreira, Aparecida de Jesus. *Racismo no Brasil? É coisa da sua cabeça: Histórias de racismo e empoderamento no ambiente familiar, escolar e nas relações sociais*. Paraná: Editora Estúdio Texto, 2017.
- . “Identidades Sociais, Letramento Visual e Letramento Crítico: imagens na mídia acerca de raça/etnia”. *Trabalhos em Lingüística Aplicada* 1 (2012): 193-215.

- . “O que raça/etnia tem a ver com o ensino de inglês como língua estrangeira?”. *Linguagem & Ensino* 1 (2007): 211-233.
- . *Raça/etnia nas escolas brasileiras*. Tesis de Doctorado. University of London, 2004.
- Freyre, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*. São Paulo: Global Editora, 2003.
- Gonzalez, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- . “A categoria político-cultural de Amefricanidade”. *Tempo Brasileiro* 92-93 (1988): 69-82. Disponible en: <<https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-categoria-polc3adtico-cultural-de-amefricanidade-lelia-gonzales1.pdf>>
- Gramsci, Antonio. *La formación de los intelectuales*. México: Editorial Grijalbo, 1967.
- hooks, bell. *Talking back: thinking feminist, thinking black*. Boston, Mass.: South End Press, 1989.
- . *Outlaw culture. Resisting representations*. Nova York: Routledge, 1994.
- . “Intelectuais Negras”. Tradução de Marcos Santarrita. *Revista Estudos feministas* 2 (1995): 464-478.
- . *Art on my mind: visual politics*. New York: The New Press, 1995.
- . *Killing race: ending racism*. New York: Henry Holt and company, 1995.
- . “Mujeres Negras: Dar forma a la teoría feminista”. bell hooks et al. *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficante de sueños, 2004, 33-50.
- . “Vivendo de amor”. *O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe*. Org. Jurema Werneck, Maisa Mendonça, Evelin White. Rio de Janeiro: Pallas/Criola, 2006.
- . *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- . *Não sou eu uma mulher: mulheres negras e feminismo*. Tradução livre. Rio de Janeiro: Plataforma Gueto, 2014.
- . “Alisando o nosso cabelo”. Tradução de Lia Maria dos Santos. *Geledés* (2014). Disponible en: <<https://www.geledes.org.br/alisando-o-nosso-cabelo-por-bell-hooks/>>
- . “Mulheres negras: moldando uma teoria feminista”. *Revista Brasileira de Ciência Política* 16 (2015): 193-210.

- . “Mover-se para além da dor”. *Geledés* (2016). Disponible en: <<https://www.geledes.org.br/mover-se-alem-da-dor-bell-hooks/>>
- . “Políticas feministas: de onde partimos”. Tradução livre (2016). Disponible en: <<https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/politicas-feministas-de-onde-partimos-e28093-bell-hooks.pdf>>
- . *El feminismo es para todo el mundo*. Madrid: Traficante de sueños, 2017.
- . *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução de Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2018.
- . *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- . *E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e o feminismo*. Tradução de Libanio Bhuvi. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2019.
- . *Teoria feminista: da margem ao centro*. Tradução de Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- . *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- . *Olhares Negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- . “O amor como prática de liberdade”. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento (2019). Disponible en: <<https://medium.com/enugbarijo/o-amor-como-a-pr%C3%A1tica-da-liberdade-bell-hooks-bb424f878f8c>>
- . *Enseñar a transgredir: La educación como práctica de la libertad*. Madrid: Capitán Swing, 2021.
- Kilomba, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.
- Mbembe, Achile. *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre racismo contemporáneo*. Barcelona: NED Ediciones, 2016.
- Oliveira, Megg Nayara Gomes de. *O diabo em forma de gente: (r)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação*. Salvador da Bahia: Editora Devires, 2021.

- Pontes, Katiúscia Ribeiro. *Kemet, escolas e arcádeas: a importância da filosofia africana no combate ao racismo epistêmico e a lei 10639/03*. Tesis de Magister. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, 2017.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Ed. Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO, 2000. Ribeiro, Djâmila. Pequeno Manual Antirracista. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- . *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- . *Simone de Beauvoir e Judith Butler: aproximações e distanciamentos e os critérios da ação política*. Tesis de Magister. Universidade Federal de São Paulo, 2015.
- Said, Edward. *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós, 2012.
- Santana, Bianca. *A escrita de si de mulheres negras: memória e resistencia ao racismo*. Tesis de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2020.
- Santana, Bianca, Mariano, Jeferson. “Situação da mulher negra na Região Metropolitana de São Paulo: síntese dos indicadores sociais e análises preliminares”. *Academia Accelerating the world's research* (2017). Disponible en: <http://www.fespsp.org.br/seminarios/anais5/GT12/Situacao_mulher_negra.pdf>
- . “Mulher, cabelo e mídia”. *Revista Comunicare* 1 (2014): 132-143.
- Santos, Carla A. da Silva. “A joven Noeli Aquino e o feminismo negro”. *Juventudes negras do Brasil: trajetórias e lutas*. São Paulo: Observatório de Juventudes Negras, 2012.
- . “Políticas públicas: o sexismo e o racismo institucional no âmbito prisional”. *Anais II Seminário Enlaçando Sexualidades*. Salvador: EDUNEB, 2011.
- Santos, Mirian Cristina dos. *Intelectuais Negras: prosa negro-brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Malé, 2018.
- Segato, Rita. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013.
- Silva, Mayana Hellen Nunes da. “Da crítica da América Latina à América Latina crítica: para uma genealogia do conhecimento a partir de Lélia González”. *Cadernos de Género e Tecnologia* 12 (2019): 143-155. Disponible en: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/cgt/article/view/9490>>
- Spivak, Gayatri. “¿Puede hablar el subalterno?”. *Revista Colombiana de Antropología* 39 (2003): 297-364.

- Viveros, Mara. “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”. *Debate Feminista* (2016). Disponible en: <<http://dx.doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>>
- Werneck, Jurema. *O samba segundo as Ialodês: Mulheres negras e a cultura midiática*. Tesis de Doctorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.
- . “De Ialodês e Feministas: Reflexões sobre a ação política das mulheres negras na América Latina e Caribe”. *Nouvelles Questions Feministes - Revue Internationale Francophone* 2 (2005).

Leer y escribir en una colonia. Releer y reescribir en la poscolonia.

Movimientos en la escritura de Jamaica Kincaid

*

Mary Luz Estupiñán Serrano
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
maryluzestupinan1@gmail.com

Resumen

Leer y escribir, entendidos como dispositivos que median el registro de y el acceso a modos de conocer, hacer, ser y sentir, bien pueden garantizar la reproducción de ciertos relatos y sus lógicas de poder, pero también pueden interrumpirlos o transformarlos. Para que haya interrupción hay que volver sobre lo narrado. Ese volver sobre queda registrado en el re- que acompaña el re-leer. Para que haya transformación y reinención hay que re-escribir. En este ensayo proponemos el leer y el escribir, así como el re-leer y el re-escribir como operaciones de escritura que permiten advertir la política feminista y poscolonial en la trilogía de Jamaica Kincaid: *Autobiografía de mi madre* (1995), *Mi hermano* (1997) y *Mr. Potter* (2002).

Palabras clave: leer, escribir, releer, reescribir, Jamaica Kincaid.

Abstract

Reading and writing understood as dispositives that mediate the registration of and access to ways of knowing, doing, being and feeling good can guarantee the reproduction of certain stories and their logic of power, but they can also interrupt or transform them. For there to be an interruption, one must return to what was narrated. That return on is registered in the re that indicates the re-reading. For there to be transformation and reinvention, you have to rewrite. In this essay we propose reading and writing, as well as re-reading and re-writing as operations that make it possible to notice feminist and postcolonial politics in Jamaica Kincaid's trilogy: *Autobiography of my mother* (1995), *My brother* (1997) and *Mr. Potter* (2002).

Keywords: read, write, reread, rewrite, Jamaica Kincaid.

“quienes han perdido nunca se resignan a su pérdida”

Jamaica Kincaid, 1996

“Este es el lenguaje del opresor
y sin embargo lo necesito para hablarte”

Adrienne Rich, 1968

Leer y escribir formaron parte, por excelencia, del proyecto iluminista que Europa noroccidental llevó más allá de sus confines.¹ Esto requería un elemento bisagra: la lengua. Adquirirla de la Metrópoli fue consustancial al expansionismo imperial. Hoy esa vocación queda registrada en las comunidades que comparten una misma lengua: francofonía, lusofonía, anglofonía, hispanofonía, etc. No significa, sin embargo, que ese proyecto iluminista-imperial haya sido asumido sin reservas. Siempre fue resistido, contestado y, sobre todo, torcido, excedido, re-creado. El analfabetismo era, sin duda, una condición de la que se debía salir si no se quería seguir siendo esclavizado por otros medios. En el prólogo a *Enseñar a transgredir*, Marta Malo no nos deja olvidar lo que eso significó para una bell hooks niña: “Como niña criada en el Sur de la segregación racial, bell hooks tiene grabado a fuego lo que supuso el analfabetismo para tantas personas negras en un mundo que era al mismo tiempo racista y letrado. Manejar el alfabeto, las cuentas, los códigos, era de vital necesidad para no depender de personas racistas que los interpretaran por ti” (Malo 9).²

1 Geneviève Fraisse no nos deja olvidar que, incluso después de la Revolución francesa, leer y escribir no estaba permitido a las mujeres. Esta fue una de las grandes luchas hasta mediados del siglo XIX en algunos países de Europa. En otros, lo fue incluso hasta bien entrado el siglo XX.

2 En *Mr. Potter* leemos una reflexión similar: Mr. Potter “no sabía ni leer ni escribir”, “ignoraba muchas cosas”, “no podía ir al banco”, “no podía conocerse a sí mismo” (Mr. Potter 18). El ignorar cosas (del orden letrado) implica muchas veces depender de otras personas, tal como indica Malo, pero también está asociado a una condición subjetiva, indicada por el “conocerse a sí mismo” en Kincaid. Valga recordar que la alfabetización fue una de las demandas centrales de los movimientos obreros y campesinos, así como de las periferias urbanas organizadas. La alfabetización, condición habilitadora del leer y escribir, podía ser hasta hace unas pocas décadas un modo para intervenir el reparto de lo sensible, en los términos dados por Jacques Rancière. En “Obsesión positiva”, un texto autobiográfico, Octavia Butler insiste en la confianza que su madre tenía en los libros como salida de la condición servil: “Mi madre trabajaba limpiando casas por horas. Tenía la costumbre de traer a casa todos los libros que tiraba la gente para la que trabajaba. Solo le habían dejado estudiar tres años en la escuela. Luego la habían puesto a trabajar. Creía fervientemente en los libros y en la educación” (126). Este relato autobiográfico indica la confianza

Lejos de sustraerse a la letra, hooks la dominó y se preocupó para que otros y otras no solo la dominaran, sino que también la transgredieran. Es aquí donde resuenan los versos de Adrienne Rich, que hacen de epígrafe y que la misma hooks no cesó de invocar: “Este es el lenguaje del opresor / y sin embargo lo necesito para hablarte” (hooks 189). Versos que hablan de la apropiación del lenguaje del opresor para maldecirlo, como lo indicó tempranamente Calibán,³ “pero también lenguajearlo para que diga lo que necesitamos que diga. Para que nos ayude a pensar lo que necesitamos pensar” (Malo 13). Y, sobre todo, para que nos ayude a re-crear el mundo, como diría Úrsula K Le Guin; es decir, a recombinar “lo conocido con lo nuevo” (25).

Esta re-creación del mundo es posible por y mediante el lenguaje y las artes. En este sentido, leer y escribir son tópicos, que, desde el arte y la literatura romántica decimonónica –tanto europea como latinoamericana–,⁴ nos han sabido acompañar con cierta insistencia, pero también metáforas (alegorías dirá Paul de Man) y, ante todo, operaciones escriturales. En términos estéticos nos enfrentamos, entonces, a *representaciones*, *metáforas* y *operaciones*, de las cuales nos interesan sobremanera estas últimas. Más que preguntarnos cómo son representados determinados cuerpos, sujetos, geografías, territorios, o qué analogías podemos establecer en una ficción específica, nos preguntamos: ¿qué movimientos pueden modificar un relato ya establecido?,⁵ ¿cómo alterar un orden dado?, ¿qué formas adoptan o adoptarían esos corrimientos? Sabemos bien que leer y escribir –entendidos como dispositivos que median el registro de y el acceso a modos de conocer, hacer, ser y sentir–, bien pueden garantizar la reproducción de ciertos relatos y sus lógicas de poder, pero también pueden interrumpirlo o modificarlo y para que esto ocurra hay que volver sobre lo narrado. De ahí la importancia que daremos al re-leer y re-escribir; este volver sobre, implicado en el re, será entendido como movimiento doble: como transformación y reinención. Esto es, como política. Pero no una política cualquiera, sino una que implique leer morosamente y sobre-escribir o, mejor, narrar de otra manera, tal como lo han planteado Julieta Kirkwood y Alejandra Castillo.⁶ No

que se sigue depositando en la educación como garante de la alfabetización y en los libros como dispositivos de emancipación.

3 Es cierto que el maldecir de Calibán es consustancial al buendecir de Próspero, sin embargo, otras posibilidades se abren en el lenguajear y en el decir de otra manera.

4 Para mayores detalles ver: Batticuore 2019.

5 No significa ello que prescindamos de la representación y de la metáfora, pero estas no son el foco central de este ensayo.

6 “Un feminismo del retraso de la letra. Un feminismo afirmado en el gesto moroso de leer y sobre-escribir la historia, la política y la teoría desde esquinas inesperadas. Un feminismo que se detiene en lec-

otra es la política de Jamaica Kincaid que advertimos en su trilogía: *Autobiografía de mi madre* (1995), *Mi hermano* (1997) y *Mr. Potter* (2002),⁷ trilogía en la que, primero, se exhibe la dimensión colonial del leer y escribir para, en un segundo movimiento, mostrar su potencia re-creativa.

El marco

En la trilogía de Kincaid, las escenas de lectura y escritura son recurrentes. Estas toman lugar principalmente en la infancia y adolescencia en el marco de una educación colonial que proclamaba la letra, y el orden que la sustentaba como horizonte, y eclipsaba todo lo que la excediese. Esta educación y el consustancial disciplinamiento de los sujetos y sus cuerpos va a ser uno de los aspectos centrales que exhiba su escritura.

Elaine Potter Richardson (1949 -), nombre de pila de Jamaica Kincaid, nació en Antigua y Barbuda cuando esta aún era una colonia británica. La educación escolar era de corte inglés y, como ella misma ha declarado en diversas entrevistas (y así también se deja leer en su misma escritura), creció leyendo la literatura inglesa (Milton, Dickens, Shakespeare), en especial la del siglo XIX. Jane Austen y las hermanas Brontë eran las lecturas disruptivas a disposición. Estas, sin embargo, prefiguraron las formas (novela), las historias (el viaje) y los personajes, al estilo blanco, de muchas escrituras de las colonias, británicas para el caso.⁸ Pero no solo eso, también escenificaron la educación del Imperio y el Imperio mismo o, mejor, el imperialismo, en tanto vocación de expansión territorial. En *Cultura e imperialismo*, Edward Said se avoca, precisamente, a mostrar esa relación, puesto que la novela contribuyó, y no en menor medida, a darle forma al imperialismo, del mismo modo en que este contribuyó a su configuración decimonónica. Para Said, la cultura, dentro de la cual se encuentra la literatura, se entiende en dos sentidos: primero: “todas aquellas prácticas como las artes de la descripción, la comunicación y la representación, que poseen relativa autonomía dentro de las esferas de lo económico, lo social y lo político que muchas veces existen en forma estética, y cuyo

turas lentas y a contrapelo de los mitos y las certezas provistas por el conocimiento neutral, abstracto y masculino” (Castillo, *La república* 13).

7 En lo sucesivo, las referencias a estas obras aparecerán en el cuerpo del texto, de la siguiente manera: título y el número de página.

8 Algo similar cuenta Chimamanda Adichie sobre su educación en la Nigeria occidental en la que sus lecturas estaban embebidas de personajes de tez blanca y de ojos azules. Escritoras que vivieron entre dos mundos se decantaron por la metrópoli, como es el caso de Jean Rhys, autora de *El ancho mar de los Sargazos*, que es también un tributo a Charlotte Brontë.

principal objetivo es el placer” (12). Para el caso de los siglos XIX y XX, que son los de su interés, Said presta especial atención a la forma novela, a la que le atribuye una “inmensa importancia en la formación de actitudes, referencias y experiencias imperiales” (13). A su juicio, la novela, en tanto “artefacto cultural de la sociedad burguesa” europea (127) es impensable sin el imperialismo. Para el crítico, novela e imperialismo no solo van de la mano, sino que se fortalecieron mutuamente. A su modo de ver, la novela decimonónica europea no hizo más que consolidar, refinar y articular el *statu quo*. La segunda noción de cultura con la que trabaja Said es más convencional y conservadora, en el sentido que el verbo conservar le da al término, pues se ubica en la estela de Mathew Arnold, quien la entiende como “el archivo de lo mejor que cada sociedad ha conocido y pensado” (13) y, según Arnold, es la cultura lo que “amortigua los estragos de nuestra moderna existencia urbana, agresiva, mercantil y brutalizadora” (14). Por eso siempre volvemos a Dante o a Shakespeare: para mantener, conservar, el contacto “con lo mejor”, pero, ante todo, para vernos y medirnos, cual espejo de reina malvada. Con el tiempo, nos advierte Said, esta noción de cultura se terminó asociando “con la nación o el Estado” y, en tal sentido, terminó alimentando una identidad específica, no exenta de problemas (como la xenofobia o el fundamentalismo). Pero su postura es otra. A Said no le interesa la cultura como identidad sino como “una especie de teatro en el que se enfrentan distintas causas políticas e ideológicas” (14). El trabajo crítico “consiste en conectarlas no solo con el placer y el provecho sino también con el proceso imperial del cual forman parte manifiesta e inocultablemente” (15). Vistas así, las obras que componen ese archivo no volverán intactas al estante de donde han sido tomadas. No se trata de sustraernos a su lectura, sino de enriquecerla al exhibir esos hilos (no siempre tan) invisibles y sometién-dolas a nuevas (re)lecturas.⁹ Said tampoco nos deja olvidar que, así como “el poder para narrar” (y por supuesto para excluir e impedir otros relatos) es muy importante para la cultura y para el imperialismo”, así también “los grandes relatos de emancipación e ilustración movilizaron a los pueblos en el mundo colonial para alzarse contra la sujeción del imperio y desprenderse de ella” (13). En este sentido, los relatos –las narraciones– son una droga, un *phármakon*: veneno y remedio.¹⁰

9 “[...] hoy debemos leer las grandes obras canónicas y tal vez el archivo completo de la cultura europea y norteamericana premoderna y moderna haciendo el esfuerzo de señalar, extender, y dar énfasis y voz a lo que allí está presente en silencio, o marginalmente, o representado con tintes ideológicos” (Said 121).

10 Esto es válido también para la forma novela, pese a la fundada crítica realizada por Said. En *La teoría de la bolsa de la ficción*, Úrsula K. Le Guin nos recuerda cómo es que se ha intentado domeñar su potencia: “La novela es un tipo de relato fundamentalmente no heroico. Por supuesto el Héroe se ha apoderado de ella con frecuencia, siendo esa su naturaleza imperial y su impulso incontrolable, el de apoderarse de todo y dirigirlo mientras promulga decretos y leyes severas para controlar ese su impulso incontrolable de

Dentro de las obras y autoras que mantienen una complicidad manifiesta e inocultable con el imperialismo están *Mansfield Park*, de Jane Austen, y *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë;¹¹ figuras claves para Kincaid. No se trata de realizar una lectura determinista, sino de ubicarlas dentro de sus tradiciones, lo que vale para cualquier escritor o escritora. Volvamos a Said: “No creo que los escritores estén mecánicamente determinados por la ideología, la clase o la historia económica, pero sí creo que pertenecen en gran medida a la historia de sus sociedades, y son modelados y modelan tal historia y experiencia social en diferentes grados” (26). Una de las tesis de Said es que en estas novelas (como en casi todas las novelas del siglo XIX y XX inglés y francés) se encuentran “alusiones a los hechos imperiales” (115) y a eso le llama “estructura de actitud y referencia”, en tanto que el conjunto de valores morales y sociales dominantes, expresados en las novelas, están en directa relación con las posesiones de ultramar (*Mansfield Park*), hecho que en las obras mencionadas queda incuestionado o, de otra manera, está completamente naturalizado. En el caso de Austen, señala Said, “el derecho a las posesiones coloniales ayuda directamente a establecer el orden social y las prioridades en el hogar” (115), mientras que en *Jane Eyre*, resulta “prudente” establecer una distancia entre el aquí (Inglaterra) y el allá (Antillas), pero cuando el “allá” se entromete en el “aquí”, se convierte en una “presencia amenazante” que hay que confinar para que no empañe la tranquilidad en la que se vive, como es el caso de Bertha Mason, la esposa de Rochester proveniente de las Antillas occidentales.

En *La razón poscolonial*, Gayatri Chakraborty Spivak también se hace cargo del archivo literario inglés y en especial de *Jane Eyre* y *El ancho mar de los Sargazos*, novela a la que volveremos más adelante. Si Said pone el acento en el territorio, en el expansionismo del imperio inglés, a Spivak le interesa la “misión social de Inglaterra” (120), es decir, del imperialismo, y dentro de ella, la repudiada figura del “informante nativo”. En otras palabras, el tema que la ocupa es el de la alteridad. Dicho repudio permite “instaurar al sujeto europeo noroccidental como ‘el mismo’ ya sea desde arriba o desde abajo” (120); y ello vale tanto para los escritores como para las escritoras, aunque a veces sean presentadas por cierta crítica como “no-del-to-

matar. Así, el Héroe decretó a través de sus portavoces, los legisladores, primero, que la forma apropiada de la narración es la de la flecha o lanza, empieza aquí, va directamente allá y ¡TAC! da en el blanco (que cae muerto); segundo, que la preocupación central de la narración, incluida la novela, es el conflicto; y tercero, que la historia no es buena si él, el héroe, no está en ella” (37-38). La domesticación que la razón imperial intentó no clausura su potencia.

11 No solo Austen y las hermanas Brontë performaron la superioridad del Imperio en relación a las colonias. La superioridad cultural de la Inglaterra decimonónica fue también asumida en relación al resto del mundo no euro-occidental.

do-no-informantes nativas”: “Cuando las mujeres que publican pertenecen a la “cultura” dominante, a veces comparten con los autores varones la tendencia a crear otro “embrionario” (con frecuencia femenino), que no es ni siquiera un informante nativo, sino una prueba material que, de nuevo, instaura el sujeto europeo noroccidental como «el mismo»”(Spivak 120). Tal severidad en la crítica es en relación a *Jane Eyre*, “texto celeberrimo del feminismo” inglés (121), pues desde el punto de vista de Spivak “lo que está en juego, para el individualismo feminista de la era del imperialismo, es precisamente la producción de seres humanos, la constitución e ‘interpelación’ del sujeto no solo como individuo sino también en tanto que ‘individualista’” (123). Así, el personaje de Bertha Mason “es producido por la axiomática del imperialismo” (Spivak 128). La criolla jamaicana blanca es retratada por Austen como un “extraño animal salvaje”, mientras que Rochester, su marido, describe no tanto a Bertha sino a las Antillas y “su vida” en las Antillas como “un infierno”. De guisa que, más que el matrimonio y la reproducción sexual, lo que está en juego es “Europa y su Otro todavía-no-humano”, es decir, “la creación de almas” (Spivak 128).

Si bien Jane Austen y las hermanas Brontë fueron claves para mostrar el patriarcado de la Inglaterra victoriana,¹² coadyuvando a erigir un feminismo individualista, como dirá Spivak, no hicieron lo mismo con el proyecto imperial que para la época en que escribían estaba en pleno despliegue en el Caribe. Es más, asumieron el otro lado (las colonias) como necesario para sostener el modo de vida imperial, y al Otro lo mantuvieron más del lado de la naturaleza que de la cultura.

Kincaid, en cambio, no abraza el horizonte colonial como sus mentoras literarias, sino que lo exhibe y lo distancia. Deslee la jerarquía entre colonizador y colonizada. Reescribe el cuerpo negro figurado por el Hombre Blanco y crea un horizonte de belleza en el que los olores y la suciedad adquieren otro lugar y nuevos atributos. Otro tanto es lo que hace con las prácticas patriarcales en las que creció: vuelve sobre esa gramática cultural: padres ausentes; madres obligadas a trabajar para suplir la ausencia o la enfermedad; relaciones familiares inestables, por nombrar algunos, para tomar distancia y anteponerle nuevas formas. En este sentido, parece decir con Gloria Anzaldúa: “Lo que quiero es una rendición de cuentas con las tres culturas —la blanca, la mexicana, la indígena—. Quiero mi libertad para tallar mi propia cara, restañar la hemorragia con cenizas, fabricarme mis propios dioses con mis entrañas” (63). Lo que leemos en Kincaid es una rendición de cuentas con las culturas blanca, caribeña y africana. Esta lucha con la sociedad patriarcal en la

12 La rebeldía de *Jane Eyre* radicaba en “su rechazo anticristiano de aceptar las formas, costumbres y convenciones de la sociedad” victoriana nos dice Coperías (64).

que creció está muy presente en las novelas anteriores *Lucy* (1990) y *Annie John* (1985). De hecho, Kincaid crea una “contra-narrativa a la historia patriarcal”, al decir de Esther Sánchez-Pardo. Es decir, vuelve sobre lo narrado para ensayar variaciones y alteraciones de esos relatos. Aquí el renombrar, afirmar, repetir y variar son las formas que le permiten movimientos emancipatorios, tal como lo veremos hacia el final de este ensayo.

Kincaid, en cambio, no abraza el horizonte colonial como sus mentoras literarias, sino que lo exhibe y lo distancia. Deslee la jerarquía entre colonizador y colonizada. Reescribe el cuerpo negro figurado por el Hombre Blanco y crea un horizonte de belleza en el que los olores y la suciedad adquieren otro lugar y nuevos atributos. Otro tanto es lo que hace con las prácticas patriarcales en las que creció: vuelve sobre esa gramática cultural: padres ausentes; madres obligadas a trabajar para suplir la ausencia o la enfermedad; relaciones familiares inestables, por nombrar algunos, para tomar distancia y anteponerle nuevas formas. En este sentido, parece decir con Gloria Anzaldúa: “Lo que quiero es una rendición de cuentas con las tres culturas –la blanca, la mexicana, la indígena–. Quiero mi libertad para tallar mi propia cara, restañar la hemorragia con cenizas, fabricarme mis propios dioses con mis entrañas” (63). Lo que leemos en Kincaid es una rendición de cuentas con las culturas blanca, caribeña y africana. Esta lucha con la sociedad patriarcal en la que creció está muy presente en las novelas anteriores *Lucy* (1990) y *Annie John* (1985). De hecho, Kincaid crea una “contra-narrativa a la historia patriarcal”, al decir de Esther Sánchez-Pardo. Es decir, vuelve sobre lo narrado para ensayar variaciones y alteraciones de esos relatos. Aquí el renombrar, afirmar, repetir y variar son las formas que le permiten movimientos emancipatorios, tal como lo veremos hacia el final de este ensayo.

Leer

En *Jane Eyre* hay una escena ejemplarizante de esa educación colonial. La institutriz enseña los dominios del Imperio inglés a su pupila. Estos incluyen las Antillas occidentales. En *Autobiografía de mi madre* se muestra su revés: “en la pared [del salón de la escuela], detrás de la mesa y la silla de madera había un mapa: en la parte superior del mapa estaban las palabras ‘El Imperio Británico’. Esas fueron las primeras palabras que aprendí a leer” (*Autobiografía* 15). Reconocer el Imperio, su territorio, su lengua, sus costumbres, sus creencias y sus valores, se contaba como unos de sus primeros aprendizajes letrados. Pero no todo quedaba ahí, esto se traducirá en actitudes y gestos como los que la narradora reconocerá en su maestra:

La maestra era una mujer que había sido educada por misioneras metodistas; pertenecía al pueblo africano, yo lo veía claramente, y había encontrado en ello fuente de humillación y de aversión por sí misma; llevaba la desesperación como si fuera una prenda de vestir, como un manto o un bastón en el que apoyarse constantemente, una herencia que nos transmitía a nosotros (*Autobiografía* 16).

La humillación, el autodesprecio y la desesperación serán mecanismos psíquicos fundamentales para la reproducción del orden colonial y la escuela jugará un papel importante en su introyección. Reconocer y enfrentar esos mecanismos son algunos de los cometidos de cualquier proyecto emancipatorio y es, sin duda, uno de los cometidos de la escritura de Kincaid.

El Imperio no es solo el marco de la sala de clase y de las relaciones entre maestra-alumnxs, incluso entre lxs mismxs alumnxs –a quienes sus padres les enseñaban a desconfiar entre sí–, también lo es del interior de la casa que ensaya, por ejemplo, los modales burgueses en la mesa, así como de las imágenes que acompañan el día a día, como el dibujo del plato de porcelana fina de Ma Eunice, la lavandera, que cuida a la narradora hasta los 7 años y que atesora como reliquia por la imagen que contiene: “un paisaje campestre repleto de hierba y flores, con los más delicados matices de amarillo, rosa, azul y verde; el cielo estaba iluminado por un sol reluciente pero no abrasador; las nubes eran delgadas, desvaídas y dispersas a modo de detalle decorativo, no densos cúmulos amenazadores, no el presagio de un desastre” (*Autobiografía*, 11), que respondía al título de *Paraíso*, que no es sino la “imagen idealizada de la campiña inglesa” (*Autobiografía*, 11) y que esconde tras de sí amenazas y desastres futuros.

La relación de la narradora niña con la letra, primero, y con los libros, después, es administrada en favor de esa imagen paradisiaca y el orden que la sostiene; orden cuya reproducción es garantizada por la educación escolar y por la figura del padre quien se asegura de enviar a la hija a la escuela, pues tiene un propósito claro para ella: que se convierta en una virtuosa maestra. Y para tal fin le proporcionará libros con intención moral: “Él me daba libros de lectura [...] Me dio una biografía de John Wesley, fundador del metodismo, y mientras la leía me pregunté qué tendría que ver conmigo la vida de un hombre tan lleno de tumultuosa espiritualidad y devoción” (*Autobiografía* 34-35). Ese cuestionamiento, ese contraste entre lo que lee y lo que vive será una de las primeras manifestaciones del desajuste que pasa

a habitar una vez que cumple 13 años. Rápidamente, el desajuste se convertirá en rechazo a las formas de convención exigidas. Dichas convenciones son de orden social y literario, sobre todo literario.

En *Lucy*, una de sus primeras novelas, ya se había manifestado ese rechazo a la imposición del canon literario inglés. Dicho canon toma la figura del poeta William Wordsworth, autor del poema “Los narcisos”, que tendrá que aprender de memoria la niña Lucy. Ella sabe que los narcisos no son de Antigua, y aun así debe recitar los versos con los que el poeta los inmortalizó. Asociará las flores a falsedad e impostura. Son, para decirlo con Fanon, máscaras blancas. He ahí, advierte la autora, la etiología de la hipocresía antillana que tanto criticará en su escritura. Una hipocresía que irá poco a poco desmontando para dar paso a su opuesto. Pero no hay que olvidar que narciso es también una metáfora para ese gesto de mirarse al espejo y reconocerse. En la versión del mito de Ovidio, “la locura de Narciso se revela cuando reconoce a su otro como sí mismo” (Spivak 132). El reconocimiento ha solido darse entre iguales. De ahí que *Jane Eyre* no pueda reconocerse en Bertha Mason, ni Antoinette en Christophine en *El ancho mar de los Sargazos*. Ellas no alcanzan si quiera el estatuto de informantes nativas para usar las palabras de Spivak. Un reconocimiento que sí se advierte entre Antoniette (Rhys) y Bertha (Brontë). Kincaid sabe perfectamente cuál es su estatuto como mujer antillana en la Metrópoli, pero también en el Norte global. La poesía de Wordsworth no la refleja, como tampoco la refleja Mariah –la madre de los cuatro hijos que fue a cuidar como au pair en Nueva York. Mariah es quien le hace recordar “el dolor y amargura” (29) que esas flores le provocaban en la Isla. Lucy sabe, sin embargo, que sus “sentimientos hacia los narcisos”, “no eran exactamente por los narcisos” (28). Resulta evidente que son hacia la educación colonial y patriarcal que recibió, pero también hacia la imposibilidad de ser reconocida como Otra.

Escribir

“Un día que no había empezado de ninguna manera especial que yo recuerde, me enseñaron cuáles eran los pasos básicos para escribir una carta. Una carta tiene seis partes: la dirección de quien la envía, la fecha, la dirección del destinatario, el saludo de cortesía, el cuerpo de la carta, el acabamiento de la carta. Todo el mundo sabía que ninguna persona de la posición que yo estaba destinada a ocupar –la posición de una mujer, y pobre– necesitaría nunca escribir una carta” (Autobiografía 18).

Este pasaje de *Autobiografía de mi madre* indica el ingreso de la niña Xuela a la escritura, que es, en primera instancia, la versión oficial o administrativa, vía la carta, pues este fue el mayor uso dado en la modernidad –y hasta la aparición de Internet– a este género escritural.¹³ Como cabe esperar, lo que le enseñan es un modelo que todo aprendiz debe replicar, solo que esta aprendiz es del orden de lo inesperado. Todo el mundo sabía que no escribiría cartas y sin embargo desafía el reparto que le negaba su parte en la república de las letras. El aprendizaje de fórmulas estaba acompañado de la corrección severa de errores que lejos de disuadirla la indujeron a escribir sus propias cartas, cuando tenía apenas siete años: “Empecé a escribir a mi padre” (*Autobiografía* 18); escribí: “Mi querido papá’ con una bonita y elegante caligrafía, una caligrafía que era el resultado de muchas cachetadas y regañinas” (18). Esa caligrafía bonita y elegante¹⁴ es ante todo índice del disciplinamiento del cuerpo y apariencia de la escritura blanca en una colonia; pero también una envoltura que no logra domeñarlo todo porque también hay apropiación del código para otros fines. Como en cualquier intento por aprender a escribir: hay modelo, hay imitación, pero, sobre todo, hay apropiación, condición *sine qua non* para la creación de un nuevo registro o estilo.

La niña escribe al padre, con la letra del padre, en el formato del padre: “Su escritura, como todo lo que tenía que ver con su persona, llevaba la impronta de la burocracia” (*Autobiografía* 78), era idéntica a la de los documentos oficiales. Sin embargo, las cartas que escribe la hija no son, en verdad, dirigidas al padre, sino

13 Para mayores detalles, ver: Petrucci 2018.

14 En *Escribir cartas. Una historia milenaria*, Armando Petrucci nos deja saber que la elegancia caligráfica y la formalidad estructural fueron atributos bien considerados desde los albores epistolares, pues daban cuenta del dominio que el escribiente tenía en el arte de escribir cartas. El óptimo nivel gráfico dice de la destreza manual, mientras la formalidad y el uso de la sintaxis dice del dominio de la lengua.

a esa mujer que evoca en sueños y de la que solo puede ver sus talones y a quien llama madre. Las cartas del padre y las que aprende a escribir en la escuela son más bien fórmulas frías. El destinatario parece ser en primera instancia el Hombre Blanco; pero, tras la apariencia, la escritora nos deja saber que es un simulacro. Ella escribe para dar existencia a lo que apenas conoce como talón (la madre en *Autobiografía*), y como huella o como ruina (los árboles milenarios en *Mi hermano*). ¿Quién es finalmente el destinatario de su escritura? ¿Por qué esa insistencia en la escritura y en la forma carta?

“Las mujeres se asomaron al mundo de la lengua escrita a través de la comunicación epistolar”, nos recuerda Tiziana Plebani para el caso europeo (Cit. en Petrucci 115). La importancia que Kincaid da a la carta en *Autobiografía* parece recordar que esa fue también la puerta de entrada a la escritura para las mujeres antillanas. El escribir cartas —aunque no necesariamente de carácter comunicativo, pues en ella se contrae la obligación de una respuesta—, marca el ingreso de la niña Xuela no a la administración colonial —como podría pretender la instrucción escolar y el padre mismo—, sino a la literatura¹⁵ y su potencial imaginativo. Tampoco hay que olvidar que las cartas fueron formas predilectas de escritura, ya no solo masculina, en el siglo XIX tanto europeo como americano.¹⁶ Para no ir más lejos, estas son un registro importante de las novelas inglesas que la autora lee.¹⁷ De modo que la carta puede también ser leída como cita de y tributo a esas escrituras, al igual que como modo de expresión de una subjetividad negada, como ha sido ampliamente estudiado en el caso de la correspondencia de mujeres que empieza a ser más asidua a partir del siglo XVI.

Ahora bien, la carta de la niña Xuela al padre es la única carta que leemos en la trilogía. Y en estricto rigor no es una carta, es el recuerdo de una carta de la que se nos presentan fragmentos y de la que una narradora adulta nos dice que “no era más que un lastimero grito de socorro de un animalito herido” (*Autobiografía* 18-19). También nos cuenta que Xuela repitió la misma carta una y otra vez sin la intención de enviársela al destinatario y, en su lugar, las guardaba en secreto “bajo una gran piedra que había junto a la verja de la escuela” (*Autobiografía* 19). Contrario a lo que cabría esperar, no escribía para aliviar el dolor que le infringían los demás

15 Esta idea es refrendada aquí por la edad en la que dice empezar a escribirlas: los siete años. Esa es la edad en la que no pocas escritoras (Clarice Lispector, Susan Sontag, Margaret Duras, por ejemplo) han dicho también que comenzaron a escribir. Es la edad en la que se decide ser escritora, parecieran declarar; una declaración que es siempre retrospectiva.

16 Petrucci nos cuenta que el siglo XIX fue el siglo en el que la carta se generalizó, producto del considerable incremento de la alfabetización urbana, una alfabetización predominantemente masculina.

17 La carta también ocupa un lugar central en *El ancho mar de los Sargazos*.

ni para pedir ayuda. Tampoco para comunicarse con el único pariente que le queda: el padre. Si no hay destinatario real, si no se busca expresar emociones, como reza un lugar común de la escritura de mujeres, entonces para qué una carta.

En “la intimidad de la ausencia”, Patrizia Violi nos recuerda que la carta es, por excelencia, la forma de escritura de la distancia y la ausencia. La fascinación de la carta radica precisamente en el juego entre “proximidad y distancia” y entre “presencia y ausencia”: “la carta evoca la presencia del otro y, al mismo tiempo lo coloca en un lugar que es, por definición, inalcanzable” (97). Sin duda, escribe Violi, “en ningún texto mejor que en la carta se exhibe y se pone en práctica la dialéctica entre la realidad concreta del acto de enunciación, su anclarse a la presencia de un sujeto real, y su transformación en figura de discurso que se da solo en el lenguaje y que solo dentro del lenguaje se hace representable” (96). Es decir, la carta ofrece la posibilidad de crear una presencia en el plano de lo imaginario. “Se escribe siempre buscando una presencia: para hacerse presente al otro, para que se acuerde de nosotros, pero, por encima de todo, para que el otro se nos haga presente a nosotros mismos” (97). Valga recordar que la madre de Xuela, en últimas destinatario de la carta, murió en el mismo momento de su nacimiento. La hija no conoce siquiera el rostro de la madre y, sin embargo, puede convocar su presencia a partir del significante madre. Más que la necesidad de recuperar a la madre, lo que mueve la escritura de sus cartas, es el deseo de recrear su existencia, una existencia que no tenga que ocultar más bajo las piedras, sino darle un lugar protagónico en la escritura, a juzgar por el título de la novela: *Autobiografía de mi madre*. Aquí es donde resuenan las palabras de la misma Kincaid que hacen de epígrafe: “quienes han perdido nunca se resignan a su pérdida”.

En *Lucy* las cartas también son aludidas, pero no tenemos siquiera fragmentos de ellas. La hija que ha sido enviada al extranjero a cuidar niños para solventar los problemas económicos no abre ninguna de las cartas que la madre le envía durante varios meses con noticias de Antigua. Ni siquiera la que anuncia la muerte de su padrastro. Es, a la inversa de *Autobiografía*, el momento en el que la distancia entre madre e hija se fragua. He aquí la otra arista de la distancia en la que repara Violi: la carta no solo busca reducirla, sino producirla allí donde no la había. Mientras en *Lucy* la comunicación con la madre se interrumpe, las cartas de la niña Xuela no entran en ninguna lógica de intercambio, no esperan respuesta, no tienen propósito alguno, por eso no se siente humillada cuando la profesora las lee gracias a que un compañero advirtió el lugar donde las escondía y las da a leer a la maestra y esta, a su vez, las da a leer al padre. Sus cartas, repetidas una y otra vez, lo que buscan es, insistimos, crear la presencia de la madre.

*

En tanto operaciones, la relectura y la reescritura permiten un trabajo con el tiempo; esto es, con el pasado. Se vuelve al pasado no para afirmarlo sino para desajustarlo, transformarlo, volverlo a narrar. La pregunta que surge no es necesariamente del orden del método (cómo trabajar con el archivo, o con el canon); sino del relato (cómo traer el archivo al presente). Dicho de otro modo, el trabajo con el pasado tiene que ver con cómo se narra, pero sobre todo, qué se narra, y todo para hacerlo de otra manera. Para el caso que venimos tratando, Said ya nos ha dado una pista. Él propone la “lectura en contrapunto”, lectura que “debe registrar ambos procesos, el del imperialismo y el de la resistencia, lo cual puede realizarse incluyendo lo que había sido excluido” (122). En el trabajo de lectura entonces nos abrimos “tanto a lo que el texto incorporó como a lo que el autor excluyó” (Said 120). Esta propuesta dice relación con cómo trabajar con los materiales y está dentro del dominio de la crítica. En la escritura de Kincaid se advierten bien los dos lados de la moneda: el Imperio y la colonia. Podemos suplementar esta lectura con otra, con aquella que nos recuerda que “el pasado siempre se escribe en presente” (Castillo, Políticas 38). Coincidimos aquí con Esther Sánchez-Pardo cuando afirma que en su proyecto estético Kincaid persigue una “re-escritura de la historia” (175). Y esa re-escritura solo es posible en el presente de quien escribe. Es con “vocación de presente [...] con la que se imagina y escribe el pasado”, insiste Alejandra Castillo (*La república* 11).

Un breve excurso, de la mano de Alejandra Castillo y Julieta Kirkwood, por la relación entre el feminismo y la historia nos es muy útil. A la intervención que hace Kirkwood en la Historia, Castillo le llama “historia” y la asume como operación en la medida en que hace “comparecer en la misma línea de tiempo el ‘dos’ de la diferencia sexual” (*Políticas* 37). Pero no es una operación cualquiera. No se trata meramente de una incorporación o de una adición de las mujeres a la historia cronológica. Tampoco se trata de la mera inversión de los términos; de lo que se trata es de interrumpir los modos en que estos han estado vinculados. Aquí la genealogía ha sido asumida como una forma de alteración de ese flujo. La interrupción también es del relato (imperialista y androcéntrico, para el caso) y de sus formas de narrar (las buenas esposas, buenas madres, buenas maestras, mujeres excepcionales); otro modo de mirar (archivos, documentos, citas), para otro modo de narrar. Reescribir, como operación de signo feminista, implica para Castillo: uno, “volver explícito el orden masculino”; dos, “dar visibilidad a las mujeres”, no para afirmar el lugar asignado por el orden masculino que las expulsa, sino para interrumpirlo

junto al conjunto de valores que garantizan la atribución desigual; tres, un modo de escribir que haga cortocircuito en los relatos heredados.

En suma, “el tiempo del feminismo es una insistencia que busca hacer visibles gestos, experiencias, dolores y cuerpos que se han ido quedando en los márgenes” (*Políticas* 10-11), ora de la historia, y sus rincones, ora de la literatura. Ello nos lleva indefectiblemente a volver sobre los relatos para re-escribirlos, o, dicho de otro modo, re-crearlos. Y es eso precisamente lo que no ha dejado de hacer Kincaid desde su primera ficción. Kincaid vuelve explícito no solo el orden masculino, sino también el colonial y neocolonial. Del mismo modo, señala, una y otra vez, las piedras bajo las cuales se guardaron los recados que dejaron las vidas que narra, los cuerpos que recuerda, y que la historia, así como la escuela y la literatura canónica, jamás hospedaron.

*

Re-leer

Ya hemos indicado que Kincaid, personaje de su trilogía, lee el archivo inglés y muestra su reverso. Si en *Autobiografía* la figura con la que lucha es con la del padre, su escritura y sus formas, en *Mi hermano* es con la de la madre, ella es quien se interpone entre los libros y la futura escritora. La lectura ora furtiva (de adolescente esconde los libros que posee), ora censurada (la madre arma una pira con los libros que encuentra), ora placentera (como cuando va de visita a la isla ya instalada en EE.UU.) opera aquí como representación y, en tanto tal, no se distancia mucho de las escenas clásicas de lectura en la medida en que es un acto individual, que se da en un espacio cerrado, incluso oculto.¹⁸ A ojos de la madre, los libros eran un anzuelo (para los hombres) y una amenaza (podrían arrancarla del seno familiar). En ambos casos, la madre se interpone entre la hija y los libros en aras de evitar un destino de mujer antillana (con muchos hijos de padres distintos), pero que no rompa del todo con la matriz filial, es por eso que quema los libros que la hija atesora secretamente en los rincones de la casa. Tal acto, sin embargo, no hará más que encender en ella el fuego de la literatura. Es la literatura la que le va a permitir no solo habitar ese entre-lugar, sino tomar parte en la república de las letras. En este punto es importante advertir que los personajes de Kincaid responden de modo contrario al esperado: así como la quema de libros no la lleva a abandonar

18 Al respecto, ver: “Lectura” en el que Paul de Man analiza a Proust en *Alegorías de la lectura*.

la lectura, así mismo el castigo por no escribir bien no la disuade de escribir cartas, como tampoco lo hiciera la humillación pretendida por la profesora al leer las cartas destinadas a la madre. Kincaid muestra la otra cara de la moneda, pero sin ocupar el lugar asignado a una mujer negra y pobre. Dicho de otra manera, es la rebeldía lo que le permite tomar parte del orden letrado, apropiándose a su manera.

Pero Kincaid no solo representa la lectura y ello, creo, constituye su gran apuesta: lo que la autora pone en juego es una relectura de su (la) historia: “Y cuando Mr. Potter murió, yo ya sabía leer y para entonces ya me había convertido en escritora, por eso, cuando supe de su muerte, enterarme de su muerte fue lo mismo que leerla, y a través de la lectura supe que Mr. Potter había muerto, y me di cuenta de que una de las fuentes de las que había fluido se había estancado” (*Mr. Potter* 127).

Más que una metáfora, la lectura es un modo de ver. Leer es dar legibilidad a eso que no veíamos, aunque siempre estuviera ahí. Si bien Mr. Potter es mostrado aquí sin artificios, sin metáforas, lo importante está precisamente ahí: en el mostrar, en hacer visibles gestos, experiencias, dolores y cuerpos, aunque ello implique una distancia. Si en una primera mirada la apuesta pareciera ser, en efecto, decantarse por lo opuesto, o lo que puede ser lo mismo: invertir la lógica; a lo que asistimos más bien es a la exhibición de los mecanismos de poder. Y así como se exhiben los mecanismos que garantizan la reproducción de los lugares, los atributos y las posiciones, también se ofrece otra versión de su (la) historia. Ello implica entender ciertos comportamientos y prácticas; de ahí, la insistencia en la descripción de los “hechos”. Lo que sigue es la distancia, una distancia posible mediante la interrupción de la filiación: “a través de la lectura supe que Mr. Potter había muerto”. El flujo se estaca, se corta mediante la reescritura. Así, releer y reescribir van juntos.

Re-escribir

Si –como afirmaba Stuart Hall– fue la burguesía de las islas la que llegó a las universidades de las metrópolis, este no fue el caso de Jamaica Kincaid. Cuán distinta es su historia de la de Franz Fanon, Aimé Césaire, e incluso de la del mismo Hall. A sus 17 años fue enviada por su madre a los Estados Unidos como *au pair*. Es la salida que ve la madre ante el deterioro de la salud de su padrastro, que ya no puede sostener a su familia. Es la hija mayor quien ahora tendrá que asumir este papel. Hay aquí un desplazamiento de horizonte. Si para quien tenía pretensiones intelectuales, como Stuart Hall, no había más opción que salir de Jamaica a la

metrópoli, para Kincaid el destino en Antigua, también colonia inglesa, es otro. En los años sesenta la geopolítica estaba cambiando. Es lo que Spivak bien indica como paso del *colonialismo* –“formación europea que se extiende desde mediados del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX”–, al *neocolonialismo* –“maniobras económicas, políticas y culturalistas dominantes, que han surgido en nuestro siglo [XX] tras la disolución desigual de los imperios territoriales”. La *poscolonialidad*, por su parte, es “la condición global contemporánea en la medida en que se supone que se ha producido o se está produciendo un tránsito de la situación que describe el primer término a la situación que describe el segundo” (Spivak 174). En este sentido, Kincaid es una escritora poscolonial.¹⁹

En este nuevo orden geopolítico, son los menos privilegiados los que salen de las Islas, ya no a Inglaterra, sino a Estados Unidos, como mano de obra poco calificada. Kincaid da cuenta de esto, al tiempo que pertenece a ese segmento social. En *Annie John*, su primera novela, Inglaterra aparece como destino de la joven escritora. Annie irá allí para estudiar enfermería. Pero es *Lucy* la ficción que mejor registra este desplazamiento, el destino del viaje ahora es Nueva York. Es en Estados Unidos donde hace su ingreso lateral a las letras (primero se dedica a la fotografía y a la escritura para diarios) y desde donde re-crea sus relatos: “Me convertí en escritora como resultado de la desesperación” (214), leemos hacia el final de *Mi hermano*.

Annie John y *Lucy* han sido celebradas como novelas de formación de artista (Stecher). Esta ha sido también una etiqueta empleada para su trilogía, al igual que la de “autoficción”, “ficción autobiográfica” o “escrituras del yo” (Stecher, Vilches-Norat, Sánchez-Pardo). En efecto, hay algo de ello en la medida en que, por un lado, podemos advertir la formación de Kincaid como escritora, y, por otro, vida y escritura se trenzan hasta hacerse indistinguibles. Mi interés, no obstante, va por otra senda. Me interesa lo que *hace* la escritura. La grafía (sea auto, sea hetero) es una manera de reescribir una vida; la suya, la de su madre, la de su padre, la de

19 Moira Ferguson ubica a Kincaid en un momento de transición histórica: de la Antigua colonial a la poscolonial y los consustanciales reajustes en las relaciones de poder. Sánchez-Pardo, por su parte, le da una doble inscripción: primero, dentro de lo que denomina “imaginario de-colonial”, es decir, “un proceso en el que el sujeto puede activamente imaginar su propio futuro en función de sus circunstancias e intereses” (175); segundo, dentro del “pensamiento fronterizo” que describiera Walter Mignolo, autor con el que trabaja Sánchez-Pardo. Esto es, dentro de “una política del lugar para la región del Caribe que pone de manifiesto la diferencia colonial, y el papel esencial que se concede al lenguaje en todas estas operaciones”. Los “intelectuales negros del Caribe” son seminales para el “pensamiento fronterizo” (176). Siguiendo esta línea de pensamiento, Kincaid sería, para Sánchez-Pardo, una figura paradigmática del pensamiento fronterizo.

su hermano, la de su familia, la de la Isla. Mediante la reescritura no solo repasa esas vidas, sino que les da existencia y legibilidad.

Al reescribir Kincaid *exhibe y explicita* la matriz colonial y patriarcal en la que creció. Deja pistas de cómo se reprodujo el orden imperial en Antigua y Barbuda y Dominica (de donde dice sale su madre a los 16 años de edad). En *Autobiografía*, por ejemplo, es la figura del padre, un funcionario de la administración colonial, la que le permite mostrar la connivencia de los locales con el poder y la adopción de prácticas de blanqueamiento: “estaba muy bien calculada, esa forma suya de causar sufrimiento; él formaba parte de todo un sistema de vida imperante en la isla que perpetuaba el dolor” (*Autobiografía* 33). No hay más encubrimiento, ahora se nombran las cosas como son sin conmisericordia: “Mi padre era un ladrón, era un carcelero, decía falsedades, se aprovechaba de los más débiles” (*Autobiografía* 44). Pero es en Mr. Potter donde mejor se aprecia la reescritura. Esta no tiene que ver ya con la representación, sino con la crítica que la escritora realiza. En *Mr. Potter* hay una variación del relato narrado en *Autobiografía*. Ya no es el padre el detentor de la letra, sino todo lo contrario. Aquí el analfabetismo viene por línea paterna: De Mr. Potter sabemos que “No sabía leer ni escribir” (18) y “su padre tampoco sabía leer y escribir” (35). Ella, la hija, es quien interrumpirá su legado: “Esa línea que atraviesa a Mr. Potter, y que él me dio a mí, no se la he dado a nadie, no se la he cedido a nadie, le he puesto fin, he hecho que se detenga conmigo, pues yo sé leer y escribir, y ahora digo, por escrito, que esa línea trazada que ocupa el espacio donde debería estar el nombre del padre ha llegado a su fin” (*Mr. Potter* 71).

Mr. Potter, el padre biológico, nunca se ocupó de ella. Fue un padre ausente, ese lugar lo ocupará su padrastro, un hombre mayor, de oficio carpintero, a quien también le da cierta legibilidad. Es ahora la hija la que detenta el poder de la letra y puede decidir cómo darle fin o cómo inmortalizarlo:

Pero aquí estoy, y yo sé leer y escribir mi nombre, y muchas cosas más, tanto que ahora puedo traer a Mr. Potter al mundo de las palabras y puedo contar su historia con mi madre, Annie Victoria Richardson, pero ahora Mr. Potter está muerto, al igual que Annie, que vino de Dominica a Antigua cuando solo tenía 16 años, en contra de los deseos de su padre (*Mr. Potter* 96).

El relato es pura (aunque profunda) superficie, mera descripción. Kincaid no necesita embellecerlo ni ahondar en una historia ampliamente conocida, lo que quiere es mostrar cómo ella logra interrumpir ese legado tanto de la madre como del padre, hasta invertir el protagonismo:

Ahora son la figura central de la vida de Mr. Potter, como él ha sido en la mía, sin que ninguno de los dos lo supiese. Siempre he sabido, incluso antes de que me convirtiera en mí misma, que la figura central de mi vida era mi madre, Annie Victoria Richardson, pero ella no es la figura central de la vida de Mr. Potter, porque en la vida de Mr. Potter ella solo ha sido una de las muchas mujeres que vivían en una casa de una sola habitación con cuatro ventanas y dos puertas, una de las madres de una de las muchas hijas, pero ella era mi madre y mi nombre era Elaine Cynthia Potter, un nombre que ella me puso (*Mr. Potter* 106-107).

La escritura es entonces una forma de rescatar a los suyos del anonimato, del olvido e incluso de la muerte.²⁰ Es un caso similar al de *Mi hermano*, que es la reescritura de la vida de su hermano menor, una reescritura que tiene lugar justo después de la muerte a causa de Sida. Aquí la escritura funciona como lápida y obituario de Devon (*Mi hermano* 136). Aquella señal mortuoria que le permite hallarlo y visitarlo, traerlo a la memoria, romper su silencio. Es la escritora la que indica la señal por la que se les buscará en el cementerio de letras: “Mr. Potter, y el nombre por el que lo conocí será por el que siempre se le conocerá, pues soy la única que puede escribir la historia que fue su vida, la única que puede realmente hacerlo” (*Mr. Potter* 62).

Pero la reescritura no termina aquí. No se trata solo de contar el relato de vidas dolientes y olvidadas; la advertimos también en tres operaciones escriturales frecuentes en la trilogía, a saber: nombrar, afirmar, repetir. Darse un nombre nuevo es lo que hace la escritora misma y lo reitera en sus relatos. Del mismo modo, opta por la afirmación de esa subjetividad marginada, negada, humillada, en lugar de profundizar, como le ensañaron, el autodesprecio. Por último, acude a la repetición ya no para fijar un estereotipo sino para alterarlo.

El nombre. Son muchas las formas y las reflexiones en torno al nombre. La autora misma cambió de nombre. Pasó de ser Elaine Cynthia Potter Richardson, como la bautizaron sus padres, a llamarse Jamaica Kincaid. Gesto que es reiterado en *Autobiografía* y en *Mi hermano*. Cambiarse el nombre es como volver a nacer. Darse una vida distinta a la heredada. Es una forma de tomar distancia, de desidentificarse en este caso de las marcas coloniales advertidas en el nombre propio: Elaine le recordaba a la niña blanca de la que su madre tomó el nombre: “Yo [...] odiaba mi nombre y planeé cambiármelo todos los días de mi vida, hasta que lo hice” (*Mr.*

20 “Porque sé leer y escribir, solo por eso, se sabe de la vida de Mr. Potter, su pequeñez se ha engrandecido, su anonimato se ha perdido, su silencio se ha roto” (*Mr. Potter* 129).

Potter 112). La marca colonial está inscrita en los nombres: Elaine, Potter y Alfred. Este último es el nombre de su hermanastro en *Autobiografía* y que le permite hacer la siguiente digresión:

Se llamaba Alfred; le habían puesto el mismo nombre que a su padre. Su padre, mi padre, se llamaba Alfred por Alfredo el Grande, el rey inglés, un personaje al que mi padre habría despreciado, pues llegó a conocer a aquel Alfredo no mediante el lenguaje del poeta, que habría sido el lenguaje de la compasión, sino mediante el lenguaje del conquistador. Mi padre no era el responsable de su propio nombre, pero sí era responsable del nombre que llevaba su hijo. Su hijo se llamaba Alfred. Quizá mi padre imaginara una dinastía (83).

Si en *Mr. Potter*, última novela de la trilogía, exhibe la matriz del linaje al que no se pertenece, pero al que se aspira, en sus primeras novelas no dejará de vincular ese linaje a la gramática del sufrimiento esclavo. Es en *Lucy*, de hecho, donde aparece la primera reflexión del nombre: “El Potter debe haber venido de un inglés que era propietario de mis ancestros cuando eran esclavos” (122), y en varios otros lugares vinculará la historia familiar con la de la esclavitud. Para la autora, todo se remonta a 1492 y se encadena al nombre de Colón. Ahí se inaugura la orfandad que viven muchos niños en la Isla, tal como lo reitera en *Mr. Potter* (51, 122).

En *Mi hermano* el tema del nombre también aparece en relación a Devon, quien asumió no uno, sino dos: el rastafari que no conocemos, y el artístico: *sugarman*. “El nombre rastafari de mi hermano era el de un profeta hebreo cuyas profecías hacían referencia a la peste y a la perdición” (*Mi hermano* 51). Los nombres aquí están vinculados a la reivindicación de una subcultura y de una historia soterrada. Los dos dan cuenta de un relato clandestino que la hermana mayor conocerá solo después de su muerte, y ello, como ya indicamos, es gracias a la reescritura.

Afirmación. Kincaid invierte la perspectiva del colonialismo; un movimiento ya iniciado por Jean Rhys en *El ancho mar de los Sargazos*. A partir de los “vicios” (alcoholismo y locura) que el siglo XIX victoriano asoció con la “gente negra” y que, según Richard Rochester, el personaje de *Jane Eyre*, se heredaban por línea materna, toda vez, que la madre fuera criolla (no fueron pocas las historias en las que los jóvenes ingleses viajaban a Jamaica o a cualquier colonia a conseguir esposa entre las hijas de los ricos esclavistas). Es el caso de Bertha Mason: “está loca, y procede de una familia de locos: ¡Tres generaciones de idiotas y dementes!, su madre,

la criolla, ¡fue alcohólica además de loca” (99), exclama el marido en la novela de Brontë. Spivak ya nos ha recordado que “Bertha Mason es una figura producida por el imperialismo” (Spivak 70). Una intuición que Rhys ya tenía en su novela, que si bien se publicó en los años sesenta, se había comenzado a escribir unas décadas antes. Rhys toma la figura de Bertha, también llamada Antoniette, para narrar su infancia, su juventud y los primeros años de matrimonio con un joven inglés que llega a la isla para casarse y hacerse cargo de sus propiedades. Ese joven es el mismo Rochester. Su matrimonio es por mero interés, algo que se revela en plena luna de miel. La joven Antoniette deviene en Bertha, alcohólica y loca, debido a los malos tratos y al enclaustramiento al que la somete su marido y su familia putativa, cuya riqueza fue amasada gracias a la esclavitud. Al hacer explícitos estos vínculos, lo que Rhys expone es una de las formas en que el imperialismo subjetiva a los oprimidos. Es también el fracaso de la figura de la “buena-esposa”, agregará Spivak.

Kincaid da un paso más allá de Rhys. Pasa de la inversión de los términos a la afirmación: “Me gustaba todo aquello que me decían que debía aborrecer y me gustaba más que ninguna otra cosa. Me encantaba el olor de la gruesa capa de suciedad que llevaba detrás de las orejas, el olor de mi aliento, pues no me lavaba la boca, el olor que me llegaba de entre las piernas, el olor de las axilas, el olor de mis pies sin lavar” (*Autobiografía* 28).

Ante los ojos de los demás, la joven Xuela se comporta como se esperaba que se comportara una joven negra: “Para mis profesores yo parecía callada y estudiosa; era pudorosa, es decir, ante ellos no parecía sentir el más mínimo interés por mi cuerpo ni por el cuerpo de ninguna otra persona. Esa fastidiosa y aburrida pretensión era solo una de las muchas cosas que se me exigía por el mero hecho de pertenecer al sexo femenino” (*Autobiografía* 36). Es un gesto de hipocresía, nos dice. Le hemos llamado a ello encubrimiento; una hipocresía que va dando lugar a la franqueza descarnada; un encubrimiento que va dando lugar y rostro a aquello que ha sido silenciado. Una obediencia aparente que le permite zafar de los roles a ella asignados. Fue enviada a la escuela para ser maestra. Fue enviada a Estados Unidos para ser *au pair*. Ella supo rechazar todos los roles impuestos a su sexo, no solo el de hija y maestra, también el de madre, hermana, amante. Se convirtió en escritora. En eso consistió su rebeldía.

Repetición. Como se ha podido advertir en las citas convocadas en este ensayo, una singularidad de la escritura de la trilogía es la repetición. En todas hay sintagmas

que se repiten como mantras, o como rezos, a la largo de la escritura: “Mi madre murió en el momento en que yo nací” (*Autobiografía*), “Mi madre era caribeña” (*Autobiografía*), “Mr. Potter no sabía leer ni escribir” (*Mr. Potter*), “Cuando mi hermano nació, yo tenía 13 años” (11). La repetición da cuenta de la monotonía de una vida simple. Sin embargo, hay repetición seguida de variación. Cada vez que un sintagma se repite, va seguido de nueva información, lo que da cuenta también de esas vidas en espiral y es lo que evita volver al mismo punto en la narración, lo que la convertiría más bien en un relato circular, incluso sin salida. “Mr. Potter no sabía leer ni escribir”, por lo tanto, ignoraba muchas cosas. No sabía lo que significaban las palabras “Singapur”, “Shangai” y “Sidney” inscritas en las maletas de uno de sus pasajeros: el doctor Weizenger. Sin embargo, “en el rostro de Mr. Potter estaban escritas las palabras “África” y “Europa” (12). La variación se advierte también de una novela a otra. Uno de los tópicos compartido entre las tres es el vínculo filial: la madre, el padre, el hermano. Otro es la Isla. En cierto punto pareciera ser la misma historia contada tres veces, pero el carácter de las relaciones cambia de ficción a ficción. En un lugar dirá que no escribe por necesidad sino por deseo; en otro que lo que la llevó a la escritura fue la desesperación. Lo que queda claro hasta aquí es que tanto el deseo como la desesperación motivaron la escritura.

La repetición es consustancial al estereotipo, dado que es lo que permite la fijación de ideas reguladoras. Pero, al mismo tiempo, la repetición es un modo de deshacerlo al confrontarlo anteponiéndole otras ideas e imágenes. Para que estas ideas e imágenes se fijen en el lector o lectora, se requiere precisamente de la repetición. La repetición, entonces, es el modo que tiene Kincaid de hacer cortocircuito en los relatos heredados. Por último, si volvemos a la escena primera de la escritura de cartas, la repetición contradice, de algún modo, el buen decir y el buen escribir del orden administrativo.

Re-leer y re-escribir son entonces operaciones medulares en la trilogía de Kincaid. Si la primera permite volver sobre lo narrado para alterar y transformar los relatos heredados; la segunda permite volver para reinventar. A ello apuntan el nombrar, afirmar, repetir. Transformar y reinventar: he ahí la política de la escritura de Kincaid. Una política feminista.

Consideraciones finales

En Kincaid la rebeldía se manifiesta en las primeras ficciones. Es aquí donde mejor se percibe el diálogo con las escritoras inglesas (en especial con Charlotte Brontë). Pero es la transgresión la marca de la trilogía. Su escritura transgrede los límites raciales, sexuales, de clase y de lugar. En este punto vuelve a converger con hooks quien apostó por lo mismo en el ámbito de la educación. Educación y escritura son aquí los espacios de transgresión radical. La transgresión es radical en la medida en que busca dismantelar las matrices que producen las opresiones, pero no es necesariamente refundacional. Si bien, Kincaid desacraliza las relaciones familiares (*Mi hermano*), el matrimonio y la reproducción sexual (*Autobiografía*), además de los parentescos de sangre (*Mr. Potter*), también opta por apropiarse de ese mismo imaginario. Parece declarar: el matrimonio sí, pero no obligatorio. La heterosexualidad, sí, pero no obligatoria. La maternidad, sí, pero no obligatoria.

Por último, Kincaid también pareciera hacer un trayecto inverso al acostumbrado en las narrativas de matriz esclavista, en las que se suele exhibir la trama colectiva en las historias individuales. La autora exhibe más bien la trama individual en las historias colectivas. De ahí el peso que Kincaid le otorga a la auto-biografía, que es un modo de dislocar la autobiografía convencional y de seguir tensionando la relación del dentro y fuera de la ficción, pero, sobre todo, de quebrar la aspiración burguesa de la novela.

Antes de cerrar, quisiera volver sobre una pregunta ya planteada: ¿quién es finalmente el destinatario de sus cartas-libros? Si asumimos su escritura como un recado, parece ser que somos las y los lectores los convocados a levantar esas piedras que han aplastado estas vidas. Estamos invitados a aproximarnos. A hacer presente al otro.

Obras citadas

- Adichie, Chimamanda Ngozi. *El peligro de la historia única*. Madrid, Literatura Random House, 2020.
- Austen, Jane. *Mansfield Park*. Barcelona, Alba, 2013.
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. Trad. Elizabeth Power. Madrid, Cátedra, 2012.
- Butler, Octavia. “Obsesión positiva”, en *Hija de sangre y otros relatos*. Buenos Aires: Consoni, 2021: 123-131.
- Batticuore, Graciela. *Lectoras del siglo XIX. Imaginarios y prácticas en la Argentina*. Buenos Aires, Ampersand, 2019.
- Coperías, María José. “Introducción”. En Charlotte Brontë de *Jane Eyre*. Madrid, Cátedra, 2012: 7-78.
- Ferguson, Moria. *Colonialism and Gender Relations, From Mary Wollstonecraft to Jamaica Kincaid*. New York, Columbia UP, 1993.
- Fraisse, Geneviève. *La musa de la razón*. Madrid, Cátedra, 1992.
- Hall, Stuart. *Sin Garantías*. IEP, Lima, 2010.
- hooks, bell. *Enseñar a transgredir*. Prólogo y traducción de Marta Malo. Madrid, Capitán Swing, 2021.
- Kirkwood, Julieta “Mujer e historia”. *Feminarios*. Viña del Mar, Communes, 2018: 91-150.
- Le Guin, Úrsula K. “¿Por qué los norteamericanos tienen miedo a los dragones?”. *El idioma de la noche*. Barcelona, Gigamesh, 2020: 21-29.
- . *La teoría de la bolsa de la ficción. Introducción. Tres mochilas en Colombia: bolsas para seguir con el problema de Donna Haraway*. Buenos Aires, Rara Avis, 2022.
- Castillo, Alejandra. *La república masculina y la promesa igualitaria*. Santiago, Mimesis, 2021.
- . *Políticas del disenso feminista*. Santiago, Palinodia, 2018.
- . “De la revuelta feminista, la historia y Julieta Kirkwood”. Faride Zerán, ed., *Mayo feminista. la rebelión contra el patriarcado*. Santiago, Lom, 2018: 335-48.
- de Man, Proust. *Alegorías de la lectura*. Barcelona, Lumen, 1990.

- Kincaid, Jamaica. *Annie John*. Trad. Héctor Silva. Madrid, Alfaguara, 1988. [1985]
- . Lucy. Trad. Inés Garland. Buenos Aires, Ediciones La parte maldita, 2022.
- . *Autobiografía de mi madre*. Santiago, Lom – Txalaparta, 2012 [1995]
- . *Mi hermano*. Trad. Alejandro Pérez. Barcelona, Lumen, 2000 [1997].
- . *Mr. Potter*. Trad. Juan Castilla Plaza. Santiago: Lom – Txalaparta, 2012 [2002].
- Lima, María Helena. “Imaginary Homelands in Jamaica Kincaid’s Narratives of Development”. *Callaloo* 25.3 (2002): 857-867.
- Petrucci, Armando. *Escribir cartas. Una historia milenaria*. Buenos Aires, Ampersand, 2018.
- Jacques Rancière. *El reparto de lo sensible*. Santiago, Lom, 2009.
- Rhys, Jean. *El ancho mar de los Sargazos*. Trad. Catalina Martínez Muñoz. Barcelona, DeBolsillo, 2011.
- Said, Edward. *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- Sánchez-Pardo, Esther. “Razón colonial, imaginario de-colonial y feminismos: Nancy Morejón, Jamaica Kincaid y la construcción de la identidad cultural en la poética del caribe”. *Investigaciones feministas* 6 (2015): 172-195.
- Souza, Joana. “La relación madre-hija y sus efectos de devastación”. *U.N.R Journal* (2014): 2033-2040.
- Spivak, Gayatri Chakraborty. *La razón poscolonial*. Madrid, Akal, 2010.
- Stecher Guzmán, Lucía. “Entre ‘los placeres del exilio’ y los descontentos de la migración: Lucy, novela de Jamaica Kincaid”. *Alpha* 30 (2010): 181-193
- . “Diáspora, duelo y memoria en *Mi hermano* de Jamaica Kincaid”. *Revista Chilena de Literatura* 78 (2011): 185-203.
- Vilches-Norat, Vanessa. *De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del yo (a propósito de Jamaica Kincaid, smeralda Santiago y Carmen Boullosa)*. Santiago, Cuarto Propio, 2003.
- Violi, Patrizia. “La intimidad de la ausencia”. *Revista de Occidente* 68 (1987): 87-98.

Religión, cuidados y cambio climático en *La parábola del sembrador* de Octavia Butler: colapso, semilla y oscuridad¹

*

Catalina Forttes Zalaquett
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
catalina.forttes@pucv.cl

Resumen

Este estudio aborda el papel de la religión como fuerza cohesiva y herramienta para el ejercicio del cuidado y “respons-habilidad” (Donna Haraway) dentro del contexto de la crisis climática y el derrumbe social y cultural representado en *La parábola del sembrador* (1993) de Octavia Butler. Se plantea que la novela desarrolla una forma de “teología especulativa” (Nick Eirhear) que se pregunta sobre lo que sería capaz de hacer la religión si en lugar de presentarse como solución, se presentara como una herramienta que permitiera a la conciencia humana vincularse “respons-ablemente” con un mundo que colapsa y enfocarse en la proyección de los ciclos de la vida, por medio de los vínculos entre la oscuridad y la semilla (en lugar de la vida después de la muerte). El presente análisis examina las tradiciones e imaginarios de los cuales se nutre la religión no antropocéntrica que escribe, predica y ritualiza la joven negra que protagoniza la novela; entre ellos, el feminismo negro, la iglesia negra y el afro-futurismo. Interesa también a este estudio explorar, desde una lectura situada y a partir de una traducción al español chileno de la obra de la autora, las razones tras el resurgimiento del interés por la obra de Butler dentro del contexto de la pandemia global del COVID y la amenaza de eventos climáticos extremos transversales a la experiencia humana dentro del Antropoceno.

Palabras clave: cuidado, respons-habilidad, religión, teología negra, feminismo negro, afrofuturismo.

Abstract

This study addresses the role of religion as a cohesive force and tool for the exercise of care and “respons-ability” (Donna Haraway) within the context of the climate crisis and the resulting social and cultural collapse as represented in Octavia Butler’s *The Parable of the Sower* (1993). The argument states that the novel develops

1 Este artículo es resultado parcial del proyecto de investigación Fondecyt Regular N° 1200535 (2020-2023), “Narrar lo indecible: Gótico, *autoficción* y maternidad en la narrativa latinoamericana reciente”, del que soy investigadora responsable.

a form of “speculative theology” (Nick Eirhear) that wonders about what religion would be capable of doing if, instead of presenting itself as a solution, it presented as a tool that allows human consciousness to “respons-ibly” connect with a collapsing world and focus on the projection of life cycles through the connections between darkness and seeds (instead of life after death). The analysis examines the traditions and imaginaries that nourish the non-anthropocentric religion that is written, preached and ritualized by a young, black and female protagonist; among them, black feminism, the black church and Afrofuturism. This study explores, from a situated perspective, and with the help of a local translation of the novel into Chilean Spanish, the resurgence of an interest in Butler’s work within the context of the global COVID pandemic and the threat of extreme climatic events that are common to all human experience within the Anthropocene.

Keywords: care, respos-ability, religion, black theology, black feminism, afrofuturism.

¿Cómo narrar el fin del mundo? En *Capitalist Realism* (2009), Mark Fisher hace alusión a la famosa cita de Fredric Jameson donde plantea que es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo (8). Fisher aplica esta idea en su análisis de la película *Children of Men* (2006) del cineasta mexicano Alfonso Cuarón, en la que la distopía del futuro no es representada como un mundo distinto, sino como la exacerbación del que ya tenemos. La película —una adaptación de la novela *The Children of Men* (1992) de P.D. James— está ambientada en 2021 y su representación de pandemias globales, cuarentenas, guerras civiles, populismos atávicos y crisis migratorias resulta ominosa desde nuestro presente. La posibilidad de ver el momento en que hayamos consumido la última caloría no renovable o que los océanos se traguen las grandes ciudades costeras es terreno fértil para fantasías especulativas. Civilizaciones han muerto antes, ciudades han desaparecido, e historiadores y cronistas han documentado estos procesos. No obstante, no es hasta hoy que el colapso global y el fin de la humanidad son imaginables dentro de un futuro asombrosamente cercano, pues percibimos que está en riesgo la continuidad de la especie humana, al menos, de la forma en que la hemos entendido hasta ahora. Desde luego, la amenaza nuclear de la Guerra Fría también inspiró tales reflexiones y ficciones apocalípticas; sin embargo, el desastre nuclear no contemplaba un quiebre del modelo económico, social, ideológico ni espiritual que ha dominado el Antropoceno, sino una escalada infinita de este que, finalmente, terminaría en el fin de la Historia, prematuramente pronosticada por Francis Fukuyama. Según Paul Reid Bowen, estamos en un momento histórico inédito en que tanto

los teóricos del colapso –quienes enfrentan el fin del Antropoceno como el cierre de otro ciclo histórico– como los discursos apocalípticos –que pronostican el fin del mundo definitivo– concuerdan en que, como mínimo, enfrentamos el fin de un tipo de mundo en el cual se garantizaba “abundante energía, progreso tecnológico, aumento del confort y crecimiento económico” (19).

Este estudio se centra en la visión que ofrece Octavia Butler en *La parábola del sembrador* (1993) sobre el papel de la religión como fuerza cohesiva y herramienta para el ejercicio del cuidado o lo que Donna Haraway en *Seguir con el problema* define como “respons- habilidad” dentro del contexto de la crisis climática y el derrumbe social y cultural del mundo como lo conocimos hacia el final del siglo XX. En la novela se desarrolla una forma de lo que Nick Eirhear ha llamado “teología especulativa” (7), pues se pregunta por lo que la religión sería capaz de hacer si se la presentara no como una solución, sino como un recurso que vinculara la conciencia humana con el colapso y así explorar su respons-habilidad en formas de supervivencia colaborativas. El objetivo de este trabajo es examinar los imaginarios de los cuales se nutre la religión no antropocéntrica que escribe, predica y ritualiza la joven negra que protagoniza la novela de Butler anteriormente señalada. Se argumenta que las formas y las tradiciones del feminismo negro, la iglesia negra y el afrofuturismo, además de los imperativos contextuales de la crisis climática, se cuajan en un credo coherente con el mundo que lo produce. Preocupa también a este análisis entender las razones por las cuales la novela de Butler ha tenido un resurgimiento dentro del contexto de la pandemia mundial del COVID y los eventos climáticos extremos a los que han estado expuestas comunidades, poblaciones e, incluso, naciones enteras. Dentro de este marco, se propone revisar la relevancia del texto de Butler para Latinoamérica considerando que, a pesar de que la novela emerge del contexto cultural y climático californiano, presenta problemas que son transversales a la experiencia humana dentro del Antropoceno.

Octavia Butler es considerada una de las mayores exponentes de la ciencia ficción estadounidense y quizás la primera escritora en ser calificada como afrofuturista.² Sin embargo, es difícil clasificar el texto en el que se concentra este análisis como una novela de ciencia ficción. Prefiero el término ficción especulativa, pues funciona como un paraguas que abarca todo tipo de expresiones literarias en las cuales se construyen mundos posibles, desde la ciencia ficción a las distintas con-

2 Recibió la beca de genio de la fundación MacArthur y el premio PEN West Lifetime Achievement Award por su trayectoria, fue galardonada, además, dos veces con los premios Hugo (el premio literario más importante en ciencia ficción) y los premios Nébulas y probablemente habría seguido cosechando reconocimientos si no hubiese muerto tempranamente a los 53 años, producto de una caída.

figuraciones de lo fantástico. En general, la ciencia ficción se encarga de construir mundos que exacerban tanto las ansiedades como las posibilidades de una época. Abundan así en sus tramas el desarrollo de la cognición humana y de las máquinas a niveles que permiten viajes en el tiempo o interestelares y proyecciones de organización social, energética y reproductiva que comentan nuestras estructuras vigentes. A pesar de que la exploración imaginativa de la ciencia, la conciencia y la tecnología interesan a la ficción especulativa, esta se centra, según D.D. Shade, en la pregunta ¿qué pasaría si? (2), por ejemplo: alteramos la línea del tiempo, nuestros hábitos de consumo no cambian, o viajamos al espacio y en lugar de colonizar nos convertimos en una especie dominada.

Si bien a Octavia Butler nunca le gustaron los encasillamientos, según Shannon Gibney, es necesario situarla en el espacio discursivo de una escritora de ciencia ficción que es además negra y feminista (101). El término afrofuturismo es probablemente el más apropiado para acercarse a la obra de Butler, pues, de acuerdo con Sandra Jackson y Julie Moody-Feeman, además de ser un sub-género de la ciencia ficción, lo abre a los recursos narrativos de lo fantástico y los imaginarios de la experiencia e historia negra: “a literary and cultural aesthetic which encompasses historical fiction, fantasy and myth, magical realism and draws upon non-Western cosmologies to interrogate and critique current conditions of Black and other people of color to examine the past and envision different futures” (3). Los recursos estéticos de *La parábola del sembrador* son los de la ficción especulativa, pero insertar la obra dentro del marco afrofuturismo permite expandir el ¿qué pasaría si? hacia preguntas como: ¿qué pasaría si la visión del futuro se presentara desde la subjetividad de una mujer negra?, ¿de qué maneras determina el pasado de la comunidad negra su proyección hacia el futuro? Y, finalmente, ¿habrá formas de generar nuevas amalgamas de conocimiento, a partir de las tradiciones heredadas, coherentes con el contexto de la crisis climática?

Haraway vincula la ciencia ficción (SF) a la fabulación especulativa, el feminismo especulativo y las figuras de cuerdas (utilizadas para narrar) para referirse a las figuraciones que permiten “seguir con el problema”, es decir, mantener la apertura a explorar los problemas asociados a la crisis climática por medio de ejercicios imaginativos que vinculan las artes con la ciencia y la tecnología. La ficción especulativa de Butler imagina un futuro que escabulle la polaridad de lo que Haraway describe como un momento en que las respuestas tecnológicas a la crisis se enfrentan al “cinismo amargo” de quienes la plantean en términos de *game over* (21-23). Propongo, entonces, que Butler en *La parábola del sembrador* hace suya la pregunta ¿qué pasaría si? al imaginarla en relación a una religión que se expresa mediante el

desarrollo de formas de cuidado y responsabilidad enfocadas en la supervivencia dentro de la ruina.³

Colapso, responsabilidad y adaptaciones encarnadas

Butler advierte sobre los procesos entrópicos de un mundo que, para los habitantes estadounidenses del final del siglo XX, parecía haber alcanzado el cenit civilizatorio. *La parábola del sembrador* se escribe a comienzos de los noventa y recoge problemas a los que cultural y mediáticamente aún no se les daba la importancia que tendrían después, quizás debido a que los noventa estadounidenses son un período que se caracteriza por el rápido crecimiento económico producto de, entre otras cosas, la incorporación del computador personal y luego el internet a la economía. La novela se publica en 1993 y el mundo que proyecta es el de California en el 2024, un futuro no muy lejano y reconocible que profundiza en problemas que ya eran parte de la experiencia de las últimas décadas del siglo. Si bien *La parábola del sembrador* es una novela de fin de mundo, no se presenta en ella un momento de Armagedón o apocalipsis, sino más bien un momento más avanzado de procesos de deterioro de larga data. Los discursos políticos y espirituales estadounidenses del siglo XX, relacionados con el bienestar y el cuidado personal y comunitario, caducan en un planeta que no puede sostener materialmente nociones de progreso o democracia liberal y, lo que es más importante para esta discusión, el predicamento cristiano de ser una nación, un pueblo o una comunidad elegida y merecedora de la gracia de Dios.

El mundo en el que transcurren los primeros capítulos es el de una comunidad en Robledo, California, cercada por un muro que la aísla de un entorno perpetuamente amenazado por el fuego, la miseria y la violencia de un contexto político social en el que el autoritarismo se aprovecha del derrumbe ocasionado por el cambio climático para obtener no solo votos, sino, también justificar antiguas formas de sometimiento. La campaña presidencial de Christopher Donner, en la novela, resuena premonitoriamente a la campaña del 2016 del expresidente estadounidense Donald Trump, pues además de presentar un discurso populista y autoritario, promete devolver al país a las glorias del siglo XX, mediante la eliminación de derechos sociales y protecciones que considera restrictivas para el crecimiento

3 Donna Haraway marca la palabra “responsabilidad” (utilizada a lo largo de *Seguir con el problema*) con un guion para enfatizar que el cuidado de lo humano y lo no humano se ejerce por medio de un sentido de “responsabilidad” que se acompaña de una “habilidad” de dar respuesta.

económico, desprotegiendo aún más a una población que no puede apelar ni a la policía ni a los bomberos cuando son víctimas de violencia o fuego intencional. La precariedad de la vida bajo condiciones de escasez de alimento, agua y vivienda, además de las políticas neoliberales de Donner, otorgan a las grandes corporaciones la facultad de reclutar fuerza laboral a cambio de techo y comida, actualizando en el siglo XXI formas de acumulación de capital que remiten al colonialismo y a la esclavitud del siglo XIX. Consecuentemente, las personas más afectadas por estas políticas son aquellas que producto de la segregación racial fueron luego en el siglo XX marginalizadas de las garantías y derechos que las democracias liberales prometían.

La novela se narra en la voz de la protagonista Lauren Oya Olamina, una joven negra de quince años, quien, por respeto a la autoridad de su padre, el pastor Lawrence Olamina, participa activamente de la iglesia y su esfuerzo de sostener formas de sociabilidad que remiten al mundo del siglo XX. El primer gran hito formativo de Lauren será darse cuenta de que el cerco que permite el desarrollo de un cotidiano en el cual existen escuelas, parroquias y ritos comunitarios inevitablemente será vulnerado, y que, por lo tanto, deben prepararse espiritual y funcionalmente para subsistir sin los cercos, los excepcionalismos y los privilegios del siglo anterior. El 21 de julio del 2024, Lauren escribe en su diario: “Hace por lo menos tres años, el Dios de mi padre dejó de ser mi Dios. Su iglesia dejó de ser mi iglesia. Y sin embargo hoy, porque soy cobarde, dejé que me iniciaran en esa iglesia. Dejé que mi padre me bautizara en los tres nombres del Dios que ya no es el mío” (13). Este es el inicio de un camino que se cristalizará una vez que caiga el muro y su padre deje de ser referente de cuidado. Lauren asumirá responsabilidad, primero con ella misma y luego con quienes vaya integrando a una nueva comunidad, mediante la elaboración de un sistema de creencias enfocado en la subsistencia que llama “Semilla Terrestre” (*Earthseed*). Por medio de la escritura de notas, intercaladas en su diario de vida, que luego bautizará como *Semilla Terrestre: el libro de los vivos*, Lauren irá configurando y explorando una teología que sitúa la fuerza todopoderosa del universo en el hecho fenomenológicamente comprobable del cambio constante. En esta nueva concepción, Dios es el cambio en sí mismo, no una figura paterna y menos protectora.

La crítica Shelley Streeby ha calificado a Octavia Butler como una temprana intelectual del cambio climático debido a la forma en que incorpora a su trabajo creativo preocupaciones que en su época aún estaban circunscritos a la discusión científica. La investigadora encuentra en el archivo de notas y manuscritos donados a la Biblioteca Huntington, y clasificados como los *Octavia E. Butler Papers (OEB Papers)*, sobres rotulados como “El medio ambiente” (*The Environment*), “cien-

cia” (Science) y “Desastre” (Disaster”) que contienen recortes, notas, reflexiones y artículos relacionados con temas y problemas para Butler eran urgentes:⁴ “Butler’s interest in “symbiogenetic imaginations and materialities” makes her a theorist of what Haraway calls a “New, New Synthesis” in “transdisciplinary biology and arts” that moves away from modern science’s rooting in “units and relations, especially competitive relations” to explore Symbiosis and collaborative entanglements” (Haraway *Staying with the Trouble*, 62-63 citado en Streeby 70- 71).

Streeby subraya que Butler se describe a sí misma como una “HistoFuturista” (*HistoFuturist*), es decir, como una: “memory worker and ‘historian who extrapolates from the human past and present as well as the technological past and present” (*OEB Papers 3221*, citado en Streeby 72). Además de estar hiper consciente de que el desastre climático futuro se construye en su presente, según Streeby, Butler hace hincapié en los aspectos políticos y económicos que van dándole forma al colapso climático. Las transformaciones neoliberales de los años ochenta en Estados Unidos y su “utopía derechista” (right wing utopianism) generan “espacios distópicos de desastre, negligencia y miseria cotidiana” (dystopian spaces of disaster, neglect and everyday misery) (74), pues se construyen a partir de lógicas extractivistas que Butler describe como parasitarias y finalmente insanas (71).

Uno de los aspectos más elocuentes y proféticos de la novela de Butler radica en que representa el colapso climático y social como consecuencia de formas de organización humana que han considerado a los cuerpos subalternos y a la tierra como fuentes inagotables de recursos capitalizables. Tanto Isabelle Stengers y Philippe Pignarre en *Brujería capitalista* (51) como Bruno Latour en *¿Dónde estoy?: una guía para habitar el planeta* (75-85) se detienen en las consecuencias materiales sobre el planeta que el sistema económico neoliberal y extractivista oblitera, para hacer visible la fuerza con la que se imponen sobre los habitantes. A propósito de la pandemia, Latour se refiere a un retorno a la dimensión material y espacial de “la Tierra”, pues hasta antes de la pandemia pareciéramos haber habitado el espacio abstracto y especulativo de la Economía y olvidado nuestra condición de ocupantes de un territorio” (88). Latour entiende el ajuste de cuentas con el mundo material y más que humano como un nuevo contrato de cuidados que la pandemia hizo visible, por lo que cita a Isabelle Stengers para referirse a lo que ella llama “obligaciones”: “cuanto más precisa sea tu descripción” (del territorio), “más te obliga. Aterrizar

4 Los archivos se encuentran en la biblioteca Huntington en San Marino California y fueron organizados por la archivista Natalie Russel para luego ponerlos a disposición de investigadores e investigadoras. Más información sobre acceso al archivo en: <<https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/c8hm5br8/admin/#accessrestrict-1.2.2>>

no es volverse local -en el sentido de la métrica usual-, sino” ser “capaz de ponerte en contacto con los seres de los que dependes, por muy lejanos que estén en kilómetros [...] Cuando describes un territorio en el sitio comprendes en tus propias carnes por qué la Economía no podía ser realista y materialista” (91-93). *La parábola del sembrador* es, en esta línea, una exploración “situada y encarnada” de la teorización de Lautour y, agregó, una propuesta para asumir las “obligaciones” de aquello que se hace visible cuando cae el muro y de hacerse responsable de las consecuencias de un proyecto económico y cultural que articuló la experiencia en términos de dominación y extracción de lo humano y lo más que humano.

El colapso climático está íntimamente relacionado con la forma en que la modernidad genera estructuras jerárquicas a partir de aquello que es reconocible como propio y, por lo tanto, humano, y todo aquello que es “otro” a una concepción occidental, masculina, blanca y merecedora de todo lo que califica como “recursos”. El primer otro de esta concepción es la mujer y lo femenino, quien como la noche del proyecto ilustrado e industrial debe ser vaciado de poder y misterio. El cuerpo de Lauren aglutina marcas de otredad que lo ubican al margen de los relatos de héroes y éxito modernas en los que el protagonismo no pertenece a cuerpos cuyas marcas de raza y género los circunscriben a las dimensiones del trabajo y la reproducción. Shannon Gibney establece que, si bien Butler comparte gran parte de las preocupaciones políticas de las escritoras negras de su generación como Alice Walker y Toni Morrison, se distingue de ellas en que no entiende a la raza como clave esencial para la comprensión del individuo y todas las relaciones humanas. En la lectura de Gibney, las divisiones raciales y culturales son síntomas de un “deseo biológico de separación, jerarquía y poder” y una pulsión de dominio, no un “secreto” del “carácter y las relaciones humanas” (103).⁵

Sin embargo, el cuerpo y la experiencia fenomenológica de Lauren presenta una marca aún más “otra” y rebelde ante las lógicas de dominio que caracterizan el proyecto moderno. Lauren es poseedora de lo que llama un “trastorno de hiperempatía” que le “permite participar del dolor y el placer de otra gente” (17), condición que en un mundo saturado de dolor la vuelve excepcionalmente vulnerable. Su madre biológica le hereda el trastorno, pues mientras estaba embarazada fue consumidora de una sustancia que afectó el sistema nervioso tanto de ella como de su hija. La madre muere en el parto y su ausencia funciona en un relato de características

5 Shannon Gibney, en “Science Fiction, feminism and Blackness”, dice que Octavia Butler: “does not view race as the “secret” of human character and relations but rather the human species, our fragmentation, endless will to power, to “dominate” and to control, as the “secret that will ultimately unite or destroy us” (103).

formativas como la convención que moviliza a la protagonista a salir al mundo y buscar su camino. Sin embargo, las adaptaciones que hace una niña sin madre en una novela de formación femenina tradicional no se comparan con los esfuerzos que hace Lauren para ocultar y sobrellevar la “hiperempatía”. La vulnerabilidad gatilla en Lauren el desarrollo consciente de herramientas psíquicas, espirituales y prácticas para la supervivencia y el cuidado de las vulnerabilidades tanto propias como ajenas. La responsabilidad con la que Lauren se vincula a la vida humana y no humana consiste, entonces, en tomar conciencia de la forma en que el sistema nervioso propio se imbrica con todo lo que la rodea, desde el dolor de los perros salvajes que amenazan a las comunidades humanas, hasta los humanos carroñeros que acechan esperando cualquier flaqueza o descuido.

Butler construye, de esta manera, una heroína cuyo cuerpo además de conectarla con los dolores del presente, la une a un legado de violencia y abuso, debido que habita los cuerpos de las sobrevivientes que lograron engendrar y proyectarse hacia el futuro en contextos de esclavitud y segregación. Los cuerpos que históricamente han sido golpeados, exterminados o desplazados, y aun así han sobrevivido, son aquellos con los que debemos conectar y emular al hacernos responsables de otros cuerpos y entidades. El foco en la supervivencia es transversal a la obra de Butler y se evidencia en que la mayoría de sus protagonistas son mujeres negras cuya autonomía y fuerza se ancla en un legado de violencia, dolor y pérdida.

Dana, la protagonista de *Kinred* (1979) -el primer best seller del Butler-, es una mujer negra casada con un hombre blanco que viaja en el tiempo desde la California contemporánea a una plantación en Alabama en el *antebellum* a la guerra civil, donde conoce a sus antepasadas. En la plantación, toma conciencia de la forma en que la esclavitud y la violación forman un linaje compuesto tanto por mujeres negras como hombres blancos y que el legado que le dejaron es el haber logrado sobrevivir. La memoria epigenética de cuerpos enfocados en la supervivencia y por lo tanto capaces de semillar el futuro es -en el universo de Butler- la herencia más importante, por lo tanto, no podemos leer y menos juzgar el pasado (o el futuro) desde la subjetividad liberal, progresista e incluso feminista contemporánea. Eso no significa que en *La parábola del sembrador* Lauren relativice las variables de raza y género; por el contrario, sus complejidades se exacerban en un contexto caracterizado por la escasez y la violencia, superando incluso los límites de los discursos liberales estadounidenses. La obra de Butler advierte que las estructuras que cobran fuerza dentro de las ruinas de la modernidad son aquellas que se encuentran

en su origen, como, por ejemplo, la organización colonial y patriarcal de la raza y el género. En la novela, la raza funciona como uno de los indicadores más evidentes de alianza y división por lo que las parejas birraciales son especialmente vulnerables, sin embargo, el contexto de la crisis climática tensiona incluso estos ordenamientos pues, la esclavitud no es exclusiva de personas de color, sino un destino probable para cualquiera que nazca o devenga pobre. Es importante notar que la lucha de Lauren no será por enfrentar los males estructurales de un mundo que colapsa, sino que su energía se dirige a los desafíos cotidianos que determinan la supervivencia. La vida se puede ver amenazada tanto por un corte en la piel que se infecta, como por un incendio forestal y esto obliga a la construcción de un nuevo marco ético y espiritual que se distancie de las ideas modernas de justicia o liberación en pos de lo que Nick Earhart, en su estudio de la novela, llama una “ética pragmática” de características universales, pero no “puras” (9). Uno de los gestos adaptativos más evidentes de la novela es que Lauren decide vestirse de hombre cuando abandona Robledo; además, cuando se encuentra con Zahra, una mujer joven negra, y Harry, un joven blanco (ambos sobrevivientes de la comunidad de Robledo), decide que viajarán como una pareja negra y su amigo blanco para no llamar la atención sobre sí mismos. La dirección norte de su viaje también es una decisión pragmática, pues si bien no conocen las condiciones de Oregón, o incluso Canadá, huyen del fuego y de los males del mundo que conocen.

Leer *La parábola del sembrador* ahora y en el sur

En el año 2020, *La parábola del sembrador* se ubicó en la lista de los libros más vendidos del diario estadounidense *New York Times* y, en el 2021, fue elegida por los lectores como el texto más importante de ciencia ficción en los últimos 125 años. Estos hitos ocurren en medio de una pandemia, fuegos e inundaciones que en el norte global dejaron de ser las imágenes trágicas de la pobreza en geografías distantes, para convertirse en realidades contingentes a nivel global que, si bien golpean de forma diferente a los países ricos y a los más pobres, han contribuido a generar cierta alarma con respecto a la crisis climática. Toda la obra de Octavia Butler ha encontrado nuevos lectores y lectoras en el siglo XXI, sin embargo, la serie de las parábolas –*La parábola del sembrador* (1993) y *La parábola de los talentos* (1998)– ha ge-

nerado un interés especial, en gran parte, por su cercanía temporal al presente, pero también debido a que permite explorar ansiedades asociadas al colapso que aún nos parecen nuevas, aunque tengan un sonido familiar. En este marco, Butler advierte sobre fantasmas conocidos como el racismo y la esclavitud, el fundamentalismo religioso, el populismo y todas las sombras que ocultó el proyecto moderno, proponiendo, por medio del viaje formativo de una joven negra, un sistema de creencias que, si bien se nutre de referentes espirituales y culturales occidentales, propone una forma encarnada y pragmática de navegar el colapso.

En el 2019 se publica, en ediciones Overol, la primera traducción local al castellano de *La parábola del sembrador*. Destaca el uso del español chileno en la traducción de Virginia Gutiérrez, decisión editorial que, más allá de su eficacia literaria, invita a una lectura de los temas de la novela situada desde la experiencia chilena.⁶ El interés por Octavia Butler en la Latinoamérica hispanohablante y, en especial, en el Cono sur, también se manifiesta en la traducción a cargo de Arrate Hidalgo que hace la editorial argentina Consonni de *Hija de sangre y otros relatos* en el 2022. *Hija de sangre* (*Bloodchild*) fue originalmente publicada en 1995, antes de *La parábola de los talentos*, además de ser la única colección de cuentos de Butler concentra muchos de los temas desarrollados en el extenso corpus de novelas de la escritora. La traducción al español de *La parábola del sembrador* e *Hija de sangre* evidencia la resonancia a nivel local de temas asociados a la raza, el género, las figuraciones del poder, la crisis climática, espiritual y política y, por supuesto, el viaje interestelar como parte del futuro. Sin embargo, se nota ya en el título de la edición de Consonni algunas de las dificultades de traducir el lenguaje de Butler, pues el título en inglés “Bloodchild” adquiere, en el español, una marca de género que no existe en el idioma original. Es más, la neutralidad de género de la palabra en inglés permite a la autora iniciar una cadena de inversiones que describe la vida en un planeta que resistió la invasión humana (probablemente después del colapso de la Tierra) y que además conserva a la especie en reducciones para utilizar los cuerpos de los hombres como incubadoras de las hembras de la especie dominante. El contraste entre el título “hija de sangre” con la trama del cuento que abre la colección, evidencia de esta manera, la profundidad de la asociación de lo femenino con los trabajos reproductivos y de cuidado de las culturas hispanohablantes.

6 Quisiera constatar que, en mi experiencia lectora, el uso reiterado de palabras del español chileno tuvo el efecto de alejar el texto, en lugar de hacerlo más íntimo. El uso de palabras como “pololo” o garabatos propios del español chileno contribuye a la apropiación de la voz narrativa de la obra y al vaciamiento de su especificidad cultural.

La traducción, tanto de *La parábola del sembrador* como de *Hija de sangre*, también da cuenta de la relevancia que se le está dando a géneros hasta ahora considerados de “nicho” por el mundo editorial. Propongo que géneros como la ciencia ficción y el gótico han encontrado un espacio dentro de la imaginación, así como también la circulación editorial en Latinoamérica, debido a que ofrecen marcos estéticos para procesar asuntos que han cobrado urgencia (como la crisis climática) o renovado su vigencia al ofrecer imaginarios que permiten la representación y evaluación del potencial (creativo y destructivo) de la crisis social, política y económica. Consecuentemente, orientaré la discusión en torno a la religión en *La parábola del sembrador* hacia universos referenciales anclados tanto en la tradición occidental como hacia aquellos que se nutren de la experiencia y el acervo local.

El mundo de la novela es el de un planeta recalentado, en el que las estaciones del año han desaparecido y, en su lugar, se ha instalado una sequía permanente que produce y agrava incendios arrasadores. Si bien el fuego pareciera ser casi siempre provocado, ya sea por actividad humana, ladrones o grupos de consumidores de una droga llamada Pyro que produce excitación sexual al mirar el fuego, la ausencia de agua y la presencia del viento que resulta de la erosión, lo vuelven omnipresente. Butler, en una entrevista que da a Terry Gross en 1993 (rescatada y publicada el 14 de diciembre del 2022), dice que muchos le preguntaron si es que la presencia del fuego en California hacía referencia a las protestas y los incendios que gatillaron el asesinato de Rodney King en Los Ángeles, pero, en realidad, la manipulación del fuego es para ella más una forma atávica de ejercer poder, en especial para quienes no lo tienen.

El fuego es para Butler una expresión del “poder de los sin poder” (“power of the powerless”) (*Fresh Air*), por lo que las protestas y los incendios acompañados de saqueos que estallaron en 1992, cuando Butler terminaba el primer borrador de la novela (que llevaba casi cuatro años de investigación), solo confirmaron sus nociones sobre las formas en que nuestra cultura se relaciona con el fuego. En la novela, el fuego es casi siempre intencional (*arson*) y consume en la misma llama tanto la energía nihilista de los Pyros, que han renunciado al futuro, como al ladrón oportunista que quema casas, barrios o predios para generar caos y, de paso, hacer a las personas y a las comunidades vulnerables al saqueo. Una lectura situada en el año de la traducción de Overol –2019– inevitablemente vincula el fuego intencional con la quema de emblemas del poder tanto en espacios públicos como privados

durante lo que se llamó el “estallido social chileno”, momento en que posiblemente el fuego también actuó como expresión del “poder de los sin-poder”.⁷

También podemos leer la presencia ubicua del fuego, en la novela, como un elemento que une pasado y futuro, pues su dominio posibilitó el salto evolutivo de la humanidad. El fuego se ha representado como aliado a la evolución humana y a la civilización, pues liberó por medio de la cocción la caloría que nos moviliza, permitió el control sobre el espacio dedicado a la agricultura y proporcionó cobijo de la amenaza salvaje. Sin embargo, en el presente de la novela, el fuego arrasa con todo lo construido por el ser humano y vuelve su existencia vulnerable. El historiador del fuego Stephen Pyne ha llamado esta dimensión del Antropoceno como “Pyroceno”, ya que argumenta que no hay, necesariamente, más fuego que antes, sino que el problema es que los fuegos que evidenciamos hoy corresponden a lo que llama un “unhinged pyrogeography” (10), debido a su impredecibilidad y a su inaudito poder de devastación. El problema, según Pyne, es que además de que la temperatura del planeta ha subido, el fuego ha sido cercado y eliminado de ecosistemas de los cuales históricamente ha sido parte. El resultado de la eliminación de la quema cíclica y la quema cultural de las agriculturas preindustriales es la acumulación históricamente excepcional de biomasa que, cuando entra en contacto con el fuego, se quema como un polvorín. Los fuegos del colapso climático son, en consecuencia, más destructivos y casi imposibles de contener. Si bien el fuego de la novela es el californiano, este es fácilmente reconocible en otras geografías, incluyendo las latinoamericanas donde el crecimiento de ciudades y faenas extractivistas han eliminado el fuego cíclico y transformado a parques protegidos, bosques y arboledas en amenazas para la vida contemporánea. La falta de agua producto del acopio y apropiación por parte de capitales extractivistas agravan la situación, por lo que el mundo de la escasez hídrica donde el acceso al agua es una frontera entre la vida y la muerte, representado en la novela de Butler, es ominosamente cercano a la experiencia chilena.

El contexto de la novela es el de un momento en que se ha acelerado lo que Rob Nixon ha descrito como “violencia lenta”; es decir, los efectos que prácticas ex-

7 Se ha denominado “estallido social chileno” o “revuelta social chilena” a una serie de manifestaciones sociales que se dieron a lo largo de todo Chile, entre el 18 de octubre y aproximadamente mediados de marzo del 2020, cuando se imponen las cuarentenas por la pandemia de COVID. El detonante de dicho “estallido” fue el alza en el precio del transporte público en Santiago; sin embargo, la fuerza de la expresión popular hizo visible la desigualdad estructural de la sociedad chilena que los gobiernos desde la vuelta a la democracia (1990) no habían logrado superar. La protesta denunció, sin levantar liderazgos específicos o filiaciones partidarias, las enormes diferencias de calidad de vida y el acceso a derechos y oportunidades de la sociedad chilena.

tractivas tienen sobre territorios y comunidades que experimentan las consecuencias, biológicas, económicas, políticas y sociales de vivir vinculados a operaciones extractivas de gran escala que destruyen las formas orgánicas de supervivencia y sustentabilidad. Este tipo de operaciones son, según Nixon, hasta ahora poco visibles a la opinión pública del mundo industrializado y a los consumidores de los recursos extraídos, porque el tipo de violencia que ejercen no escandaliza la sensibilidad occidental al no presentar enfrentamientos cruentos, represiones violentas o genocidios (2). En la novela, los habitantes de California se han convertido en refugiados climáticos, muchos de los cuales, para evitar los rigores de la intemperie, se emplean en grandes corporaciones a cambio de techo y comida. El hecho de que en la California de la novela el trabajo haya dejado de ser garantía de supervivencia y la esclavitud por contrato (*indentured serfdom*) se haya generalizado, hace alusión a un modelo capitalista que retorna a un momento de acumulación primaria, pues vuelve a depender directamente del trabajo de cuerpos privados de humanidad.

La representación de la comunidad cercada de Robledo y el espacio público como amenaza tienen ribetes de profecía cumplida para quienes vivimos las cuarentenas establecidas para controlar el impacto de la pandemia global del COVID. En los primeros meses del año 2020, transitaban por las calles solo los que hacen trabajos llamados “esenciales”, los más pobres que viven de aquello que reúnen en el día y quienes ya vivían en la calle. Es más, el espacio público como territorio peligroso es una ansiedad que no desapareció con las vacunas, sino que se exacerbó dentro de muchas de las ciudades latinoamericanas, en donde la crisis económica que siguió a la peor parte de la pandemia profundizó o aceleró procesos de deterioro o transformación ya en curso. En este contexto, la figura del caminante que protagoniza los capítulos centrales de la novela evoca los imaginarios de una contingencia subcontinental en la cual los migrantes de a pie se han transformado en una de las manifestaciones más evidentes de colapso económico y político.

La huida bíblica de los israelitas de Egipto y la gran migración de exesclavos hacia el norte de Estados Unidos son evidentemente referentes del éxodo de migrantes que en la novela caminan hacia el norte por carreteras en desuso; sin embargo, para quienes leen desde Latinoamérica, la imagen del migrante de a pie no es la de un pasado que se manifiesta en el futuro, sino una figuración del presente. Lauren, Zahra y Harry se unen al flujo de personas que caminan asustados y a la defensiva con mochilas, empujando carros y arrastrando niños por el que —en algún momento del siglo XX— fue uno de los estados más ricos de Estados Unidos. En la novela de Butler les ha tocado el turno a los habitantes de los suburbios californianos abandonar comunidades precariamente aisladas de la devastación y la violencia para convertirse en los cuerpos deshumanizados que se parecen a los que

protagonizan tanto las series de zombis (como *The Walking Dead*, desarrollada por AMC), como también los noticieros que muestran caravanas de refugiados cruzando la selva del Darién en Panamá, los desiertos de Sonora y Arizona o los puentes de Texas o Guatemala. La figura del caminante, en Butler, no camina para pensar o reflexionar como el héroe modernista, sino que, como dice Lauren: “Caminar duele. Nunca había caminado lo suficiente para aprender eso antes, pero ahora lo sé” (16) y lo hace para seguir viviendo sin la certeza de un destino o un futuro.

Además, la novela subraya la permeabilidad de los cercos, las fronteras y las murallas, pues aún militarizadas se configuran como soluciones precarias para problemas que las exceden. El cerco tiene, en la novela, como única función, la de comprar tiempo. En una primera instancia, le permite a Lauren prepararse para el mundo exterior y, en segunda, al final de la novela –cuando la incipiente comunidad formada por Lauren logra asentarse en un terreno aislado y privado–, enraizarse en la Tierra con el fin de aglutinar fuerzas para dar el salto que significa dejar de ser seres terrestres y convertirse en migrantes en el espacio (paso que da Lauren y su comunidad en *La parábola de los talentos*). El cerco tradicionalmente ha marcado la tierra domesticada, agrícola o la propiedad privada al desplazar las dimensiones impredecibles, salvajes y amenazantes de la naturaleza; sin embargo, de la misma forma en que Lauren se da cuenta que no puede detener los cambios que se avecinan, ni entender, predecir o controlar el mundo en el que vive sus años formativos, el cerco entre lo humano y lo no humano, lo terrestre y lo interestelar está destinado a derrumbarse, por lo que lo responsable es aceptar el cambio y entregarse a la incertidumbre: “Semilla Terrestre/ Puesta en suelo nuevo/Primero debe percibir/ Que no sabe nada” (16).

Juntar las historias de los muertos en una nueva religión: saco, semilla y oscuridad

En esta sección leo el proceso de preparación y despliegue de Semilla Terrestre como la figuración de una “historia de Gaia” o una “geohistoria”, según la definición que recoge Donna Haraway de Bruno Latour en *Seguir con el problema*. Propongo que la novela de Butler es una novela “confinada a la Tierra” –en la línea en que Haraway lee a Latour– para dar cuenta de textos que “rehúyen de los dudosos placeres de las tramas trascendentes de la modernidad y la división purificadora de sociedad y naturaleza” (74). *La parábola del sembrador* es una novela de la tierra que, al igual que las parábolas bíblicas, cuenta una historia terrenal de significancia

divina.⁸ El texto de Butler parte de la “Parábola del sembrador” de los evangelios sinópticos, pero en lugar de enfocarse en la eficacia de la palabra de Dios, que como semilla es diseminada en distintos tipos de terreno que incidirán en su germinación, vida o muerte, la novela releva los vínculos, como diría Haraway, “simpoiéticos” entre los tres agentes que alegoriza la parábola. Es decir, tierra, humano y semilla forman parte de “sistemas producidos de manera colectiva que no tienen límites espaciales o temporales autodefinidos” (63). La lección espiritual de la parábola apropiada por Butler sería, siguiendo a Haraway, que “la información y el control se distribuyen entre los componentes” (63), propiciando de esta forma sistemas “evolutivos” que “tienen potencial para cambio sorprendentes” (63). De esta forma, Lauren genera una “teología especulativa” (Eirheart) que se hace responsable al ser capaz de ver y contar historias en que el cambio deviene de la potencialidad agencial de todos los elementos convocados (tierra, humano y semilla).⁹

Como hija de un pastor bautista, Lauren sabe que la religión es una herramienta, una forma de convocar potencialidades y que la forma de Dios está íntimamente imbricada a la comunidad que lo produce. Leo, por lo tanto, la preparación y la educación de Lauren como una toma de conciencia de que su deber es hacer acopio aquellos elementos de las tradiciones y los imaginarios a los que tiene acceso que puedan servir como construcción de una espiritualidad que sea coherente con su contexto. Si bien Lauren se construye como una figura mesiánica, su mensaje no se centra en su persona o su carisma, sino que se construye como archivo y repositorio de palabras que hiladas cuentan una “geohistoria” de y para los “condenados a la Tierra”. El libro que escribe Lauren recoge así, de forma indiscriminada, elementos de diversas tradiciones que puedan servir para desdibujar a un Dios que se honra por medio del hacer: “La creencia/Inicia y guía la acción□ /o no hace nada” (56). Informan así su archivo todos los libros que encontró en la biblioteca de sus padres y las casas del barrio, desde enciclopedias y manuales de supervivencia hasta

8 Utilizo la palabra tierra con minúscula para referirme a las fuerzas transformadoras y creativas de la materialidad encargada de descomponer y hacer germinar la vida. Argumento que la novela de Butler al igual que la parábola bíblica baja la mirada de la “Tierra” (a la que refiere Latour) a la “tierra”, para poner el foco en aquello en la fuerza transformadora de la tierra, una materialidad en cambio constante.

9 La crítica Jane Bennett en *Vibrant Matter* (2010) da cuenta de una potencialidad agencial al eliminar la distinción entre objeto y sujeto, consecuentemente, deshace la diferencia entre lo inerte y lo vivo, pues todo podría estarlo si pensamos lo vivo como aquello que puede actuar; es decir, cualquier materialidad podría, dependiendo de sus vínculos con lo que la rodea, “animarse” y ser capaz de “actuar y producir efectos dramáticos o sutiles” (6).

textos de diversas tradiciones relacionados con el acceso al agua, la albañilería y el cultivo de hortalizas y plantas medicinales. Libros valiosos son, por ejemplo, el que decide prestarle a su amiga Joanne para que aprenda sobre saberes ancestrales asociados a las plantas que crecen en la costa oeste de Estados Unidos. Lauren insta a Joanne a leer de forma omnívora y así prepararse para lo inevitable: “Todo tipo de información de supervivencia de enciclopedias, biografías, cualquier cosa que te ayude a aprender a vivir de la tierra y a defendernos. Puede que hasta algo de ficción sirva” (70).

Propongo que tanto el texto que escribe Lauren como su cuerpo y conciencia son tanto el recipiente como el alquimista que combina y altera las proporciones de elementos ya existentes para generar nuevas formas de nombrar a Dios. Donna Haraway cita a la escritora de ficción especulativa Úrsula K. le Guin para describir la importancia de los sacos, morrales o bolsos (generalmente invisibles en los relatos de héroes) en que viajeros transportan sus herramientas, ya que son fundamentales para “mantener la continuidad de la historia” (183). Los recursos de los personajes deben ser recolectados y transportados en recipientes, sacos o bolsos para poder ser utilizados y esto es algo de lo que se da cuenta Lauren Olamina aún antes de enfrentar los desafíos del mundo al otro lado del cerco. Lauren prepara un costal de supervivencia, en el cual el libro que escribe actúa como un saco adentro de otro saco, en el que comparte espacio con una serie de otros elementos juntados con el propósito de sostener y continuar la vida y, por lo tanto, también el relato:

Finalmente armé una pequeña mochila de supervivencia, una para agarrar y correr [...] empaqué fósforos, un cambio de ropa completo, incluyendo zapatos [...] una peineta, jabón, cepillo de dientes y pasta de dientes, tampones, confort, vendas, alfileres, aguja e hilo, alcohol, aspirinas, un par de cucharas y tenedores, un abrelatas, mi cortaplumas, paquetes de harina de bellota, fruta seca, nueces asadas y semillas comestibles, leche en polvo, un poco de azúcar y sal, mis notas de supervivencia, varias bolsas plásticas [...] muchas semillas para plantar, mi diario de vida, mi cuaderno de Semilla Terrestre, y varios trozos grandes de tela (93-94).

El libro *Semilla Terrestre: el libro de los vivos* aglutina de forma indistinta retazos de sentido del mundo de los muertos (y/o los padres que ya no están) y los enlaza en una serie de meditaciones sobre la relación de lo vivo con lo divino. El gesto carreño de ir incorporando historias y tradiciones se encuentra incluso en el título del texto de Lauren, pues hace alusión al libro funerario *Bardo Thödol* que en Occidente se conoce como el *Libro tibetano de la vida y de la muerte*. Si bien el libro de Lauren

se centra en la vida, la referencia al *Bardo Thödol* da cuenta de las formas en que la vida espejea la muerte y orienta la proyección de la conciencia hacia el espacio liminal entre la vida y la muerte como preparación para la eventual disolución del individuo. Semilla Terrestre no ofrece salvación después de la muerte, sin embargo, ofrece una forma de vivir que incorpora la muerte como una dimensión inevitable del cambio, el único fenómeno sobre el cual se tiene certeza. Otra de las tradiciones que recoge la profeta de Semilla Terrestre son las tradiciones no cristianas y animistas que aúnan en lo femenino el origen y el final. La asociación de la tierra con lo femenino, la fecundidad, el vientre oscuro desde el cual nace la vida y vuelve la muerte es una forma antigua de otredad. Sin embargo, en un mundo en el cual colapsan las formas masculinas de dominio, la vuelta a la materia, a la madre, la indefinición y la oscuridad se presentan como el camino de una nueva religión que antes de proyectarse hacia el universo debe enraizarse en la Tierra. Bruno Latour explora esta idea en “Tierra” un nombre femenino, “Universo” un nombre masculino”, al distinguir entre dos tipos de individuos:

[...] los que han nacido, que necesitan cuidados, que tienen predecesores y sucesores, es decir los terrestres, y los que sueñan que los han traído cigüeñas o han salido de una col; en todo caso han salido ya acabados del Universo y no desean otra cosa más que volver a él. Estos últimos, todavía hace poco, se reservaban el privilegio de llamarse “los humanos”. Pero hoy han acusado un golpe que les ha desorientado: ¡Gaia y lo femenino están relacionados! (52).

En la misma línea, pero bajando aún más la mairada, Donna Haraway se refiere a la conexión de Lauren con la tierra (ahora con minúsculas) al dar cuenta del origen africano y sincrético de su segundo nombre “Oya”, el cual remite a la “Santería del Nuevo Mundo y a los cultos católicos de la Virgen María” (184) que recogen la figura de “Yorùbá Òyá, madre de nueve [...] la Orisha del río Níger, con sus nueve afluentes, sus nueve tentáculos sujetando lo vivo y lo muerto” (184). Haraway inserta, de esta manera, a Lauren Oya Olamina de un Partenón de madres “chthónicas” capaces de unir vida y muerte en un abrazo tentacular.¹⁰ La semilla que en la mano o en la bolsa es pura potencialidad necesita imbricarse con la digestión y la transformación de la tierra que en su oscuridad infunde vida.

Semilla Terrestre es una religión no humana que invoca a un Dios que no nos ama porque no es una entidad, sino un proceso o una combinación de procesos. Tampoco es una conciencia, por lo tanto, es indiferente a lo que ocurre en la Tierra

10 Haraway define chthonios a partir de su significado griego como: “de, en o bajo la tierra y los mares” (92).

o cualquier otro lugar. “Dios es cambio” y algunos de los rostros de este Dios son la evolución biológica, la teoría del caos, la teoría de la relatividad, el principio de incertidumbre y, por supuesto, el tropo de la ciencia ficción distópica: la segunda ley de la termodinámica. El filósofo Eugene Thacker en *En el polvo de este planeta* establece que en la oscuridad convergen las experiencias de lo sublime y el horror porque ambas se relacionan con un mundo que –como el Dios de Semilla Terrestre– está más allá de nosotros y existe “a pesar de nosotros”. Siguiendo a Thacker, el Dios de Lauren nos “invita a pensar el dilema metafísico de una nada que es a su vez algo” (28), pero que está más allá o fuera de la percepción y/o comprensión humana.¹¹ La oscuridad que caracteriza los espacios de origen y final emerge de “el mundo sin nosotros” en contraste con “el mundo para nosotros” filtrado por la subjetividad antropocéntrica. “El mundo sin nosotros” es un universo “espectral y especulativo” que ocupa “una zona nebulosa que es impersonal y al mismo tiempo terrorífica” (15), pues tanto la cultura como la ciencia reconocen su presencia sin poder incorporarla. Sin embargo, para Thacker hay dos formas que logran acercar la conciencia humana a la oscuridad: por un lado, los géneros del terror sobrenatural y la ciencia-ficción y, por otro lado, el misticismo. En el corazón de toda creencia mística hay un secreto que no se puede representar y que, como la noche oscura del alma de San Juan de la Cruz, se refiere a la dimensión inefable de lo divino. El genio de Semilla Terrestre está en que acerca la conciencia a la fuga constante de lo más que humano y lo divino por medio de la recolección y resignificación de las formas tradicionales que nos han servido para vincularnos con lo que no comprendemos. Esta es la razón por la cual Semilla Terrestre desarrolla una ritualidad en la que sus seguidores deberán aprender a orar, a marcar las etapas y a despedir a sus muertos.

Una de las tradiciones que influyen tanto las acciones como la imaginación de Lauren es su conocimiento íntimo de la Biblia y el haber sido testigo de la forma en que el pastor de una comunidad se construye como figura de cuidado. Clarence Tweedy inserta la formación de Semilla Terrestre dentro de la tradición de la teología negra que ha enfrentado la adversidad y el legado de la esclavitud en Estados Unidos por medio de un llamado a la responsabilidad cívica y el activismo (1-2). Tweedy cita al teólogo negro James Cone quien argumenta que la teología está

11 Thacker revisa diversas tradiciones de conocimiento desde el misticismo del siglo XVI y el ocultismo renacentista hasta el pensamiento ateológico de Geroges Bataille, pasando por la filosofía pesimista, para especular sobre futuros más allá de lo humano y reflexionar sobre la oscuridad y la forma en la que la hemos representado en Occidente. La oscuridad en el pensamiento de Thacker da cuenta de aquello que está más allá de nuestros sentidos, así como nuestra capacidad racional, por lo tanto, nos excede temporal y espacialmente.

íntimamente vinculada al contexto de quienes la viven, por lo que en el caso de comunidades negras, el racismo y la exclusión son elementos que definen la comprensión de la Biblia y, en especial, aspectos como la liberación de los oprimidos: Cone en *A Black Theology of Liberation* dice: “I am convinced that the patterns of meaning centered in the idea of black theology are by no means restricted to the American scene, for blackness symbolizes oppression and liberation in any society” (5). Si bien la función sociopolítica de la teología negra ha ofrecido un camino hacia la obtención de poder individual, comunitario y nacional dentro de un contexto racista y clasista, para Lauren es evidente que el contexto ha cambiado de forma tan radical que supera las posibilidades discursivas y de responsabilidad de la tradición a la que adhiere el Reverendo Olamina.¹² Lauren reflexiona que el Dios de su padre no tiene respuestas ante los miles de pobres que matan los huracanes, las enfermedades, los incendios o el hambre. Además, el predicamento de su Dios únicamente funciona tras el cerco que aísla su comunidad de los destituidos. El Dios del padre solo es coherente con la promesa de encontrar un lugar dentro de la clase media de un sistema liberal y democrático que a Lauren le consta no volverá: “¿Cómo va a comportarse con nosotros Dios –el Dios de mi padre– cuando seamos pobres?” (22). La caducidad del Dios de la comunidad de Robledo se hace evidente mediante el desgaste y eventual caída del cerco y el imperativo de sobrevivir en un contexto determinado por la crisis climática en el cual la redención de los males sociales anteriores al colapso tiene que ser reemplazada por la adaptación y la supervivencia.

El rol social del pastor en comunidades como la de Robledo es exacerbado por la lejanía de cualquier otra figura de autoridad que pueda tener un impacto positivo en la vida, en especial, el Estado y sus instituciones. Butler dice, en una entrevista, que cuando imaginó el papel del Estado en la novela, exacerbó aquello que hacía bien y aquello que hacía mal en los noventa (*Fresh Air*). Es por esta razón que el Estado, aún en el colapso, sigue cobrando impuestos eficientemente, así como protegiendo a las grandes corporaciones, en tanto que los desprotegidos (los de entonces y los del presente de la distopía climática) ya están muertos. Lauren predica el sermón el domingo, el día en que su padre no vuelve de su trabajo y se hace responsable de ser la orientadora y, a la vez, semilla de un mensaje que lleve a otros espacios el linaje de hombres y mujeres que sortearon la adversidad de la esclavitud, la segregación y que llegaron al momento del colapso sin soltar a los suyos.

12 El nombre del padre, el Reverendo Lawrence Olamina, hace referencia a una generación de estadounidenses afrodescendientes que en los años sesenta y dentro del marco de la lucha por los derechos civiles adopta nombres de origen africano.

Quisiera como último punto –con relación a la herencia bíblica– recalcar que Lauren como articuladora y predicadora de nuevo credo, subvierte la tradición que la inspira. Resalto que la iglesia bautista negra de finales del siglo XX y sus grandes referentes para el movimiento de derechos civiles estadounidenses como Martin Luther King, no permite a las mujeres ordenarse como pastoras, por lo que para la joven es un credo que prescribe incluso antes de que caiga el cerco de su comunidad. Sin embargo, y a pesar de su caducidad el antecedente de la iglesia negra es quizás el referente más evidente y de mayor profundidad histórica para la articulación de Semilla Terrestre. Los vínculos entre espiritualidad, comunidad y raza se remontan al “gran despertar” religioso estadounidense de finales del siglo XVIII, cuando gran parte de la población esclava se convirtió a las iglesias bautistas y metodistas, pues estas ofrecían espacios de injerencia comunitaria en los que esclavos pudieron incluso desempeñarse como predicadores. Estas iglesias fueron fundamentales para la organización de discursos abolicionistas y fueron también funcionales para la ejecución de redes de colaboración secretas dedicadas a la liberación de esclavos como el “underground railroad”. Además, en las plantaciones de los estados del sur de Estados Unidos se dieron formas eclécticas de manifestaciones religiosas que fundieron creencias y prácticas del cristianismo evangélico con dimensiones espirituales y formas de ritualidad de origen africano, configurando hibridaciones que nutren hasta el día de hoy los imaginarios de lo que comúnmente se entiende por “iglesia negra”. Como fenómeno estadounidense las formas de la iglesia evangélica se irán transformando por medio de lo que se ha llamado el “segundo, tercer y cuarto gran despertar”, por ser momentos en que los movimientos espirituales de la iglesia evangélica se revitalizan al incorporar nuevos miembros y ajustan sus supuestos teológicos al devenir cultural, económico e ideológico estadounidense. Es relevante a la discusión rescatar que la iglesia evangélica norteamericana, en el siglo XX, se va a adaptar a hitos como la gran depresión, las guerras mundiales y las lógicas de la guerra fría debido a que una de sus características más relevantes es su funcionalidad a la consolidación ideológica del capitalismo estadounidense que encuentra en la unión soviética y el comunismo el enemigo para el cristianismo. Sin embargo, a pesar de su coherencia ideológica con el devenir estadounidense del siglo pasado, según Andrew Rollins, la iglesia negra –en especial la bautista– también va a alimentar las luchas por los derechos civiles al promover un discurso de acenso fuertemente anclado en la superación de la adversidad y la responsabilidad de las generaciones siguientes con los esfuerzos de las anteriores (137). Hay, de esta manera, un camino de liberación que se expresa en el ejercicio retórico de la jeremía, en la cual se da cuenta de la urgencia del cambio social y la promesa de gracia divina para todos quienes no se alejan del camino.

La interpretación de la Biblia ha sido múltiple dentro de la tradición norteamericana y ha generado discursos tanto de resistencia como de complicidad con el statu quo, sin embargo, destaco para esta discusión la influencia que el llamado “evangelio de la prosperidad” tiene sobre la representación de la caducidad de la religión en la novela. El evangelio de la prosperidad se levanta en Estados Unidos como una práctica espiritual que propone que los cristianos son merecedores de bienestar espiritual y material, en tanto que estas dimensiones son inseparables. La promoción de esta teología contempla el empoderamiento personal mediante una visión positiva del individuo que, en su semejanza a Dios, tiene la posibilidad de crear o incluso dominar el mundo que lo rodea. Esta forma de cristianismo emerge de una convergencia de secciones pentecostales y carismáticas de la iglesia evangélica y se fusiona con técnicas psicológicas como, por ejemplo, la visualización y el pensamiento positivo. Estas técnicas serán diseminadas y mercantilizadas tanto en las dimensiones religiosas como seculares de la cultura estadounidense y permearán por ejemplo los géneros como la autoayuda y las manifestaciones de los años ochenta en adelante de la mercantilización de la diversidad de espiritualidades aglutinadas bajo el paraguas de la llamada “nueva era”.¹³ La riqueza es (dentro del evangelio de la prosperidad) interpretada como una señal de bendición, pero, a diferencia del calvinismo fundacional estadounidense, puede ser adquirida mediante el libre albedrío. Consecuentemente, la obtención de riqueza depende de la decisión personal de alinearse a una ley espiritual que promueve, según Jonathan Walton en *Watch This! The Ethics and Aesthetics of Black Televangelism*, la autoafirmación y la superación de los determinismos sociales o raciales. Walton se enfoca en el poder convocante de los tele-evangelistas negros para ejemplificar la coherencia del “evangelio de la prosperidad” con la implementación de políticas neoliberales en Estados Unidos, a partir del mandato de Ronald Reagan y su complicidad en la fosilización de condiciones estructurales de discriminación y racismo. Para Walton

13 Grace Davie en *The Sociology of Religion: a critical agenda*, describe “la nueva era” o “las espiritualidades del yo”, a partir del trabajo de Peter Heelas, como una búsqueda espiritual contracultural que emerge en los años sesenta en relación a una crisis de la autoridad y sus instituciones. Sin embargo, en los años ochenta, las diversas formas de espiritualidad que en occidente se clasifican como “nueva era”, al igual que otros aspectos de la cultura van a ser transformados por lo que Davie describe como “soft production capitalism”, el cual pone las llamadas “habilidades blandas” al servicio de la productividad (169) y devenir en lo que Heelas llama “seminar spirituality”. El resultado es la proliferación de prácticas espirituales que incorporan disciplinas de la psicología y la gestión empresarial para generar versiones supuestamente mejoradas de uno mismo. Los años noventa (la década en que se escribe *La parábola del sembrador*) presentan una nueva transformación cuando los movimientos y espiritualidades asociados a la “nueva era” se vuelven más visibles y se reorientan hacia la búsqueda del bienestar y la sanación de condiciones físicas o psicológicas (168-169).

estas formas de religiosidad: “obscure reality, flatten internal contradictions, and ignore constructive alternatives for attaining desired spiritual and sociopolitical ends” (14) e incluso refuerzan “the very social systems that they believe themselves to be dismantling” (17). Sin embargo, dentro del marco de esta discusión el impacto más destructivo de este tipo de creencias radica en el supuesto de que el ser humano es merecedor de los recursos de la Tierra y que la manifestación de la comodidad y el privilegio de los llamados a estas formas de espiritualidad no tienen consecuencias sociales y materiales. Todos los iconos de consumo del pasado –iglesias, gasolineras y luces eléctricas– pueden (a partir de la representación del colapso en la novela) ser leídos como la constante invocación de un rito de muerte moderno que obliteró el hecho de que todo lo que consumimos necesariamente muere. Se podría inferir que invocamos, sin descanso, durante todo el siglo XX el mundo que proyecta Butler. La religión de Lauren es –en contraste con la iglesia bautista y las derivaciones del “evangelio de la prosperidad”– una espiritualidad para la escasez y la pobreza que, si bien recoge al individuo, lo hace para otorgarle la tarea de moldear a un Dios que es simultáneamente materialidad y cambio.

El mensaje de Lauren no ofrece “tramas trascendentales” (Latour) e imbrica la supervivencia con la materialidad de la tierra. Eso dicho, es importante notar que el enraizamiento en la tierra de Semilla Terrestre no es sinónimo de estabilidad, sino que promueve la adaptación a cambios que tienen por objetivo reproducir semillas que luego puedan encontrar nuevas oscuridades. Para Lauren el destino de toda semilla es viajar, ojalá lejos del origen. El día 26 de abril de 2025, Lauren registra que ha encontrado el nombre a su sistema de creencias mientras desmaleza el patio de su casa, aún en la comunidad cercada:

Bueno, hoy encontré el nombre, lo encontré cuando estaba sacando la maleza del huerto de atrás y pensando en cómo las plantas esparcen su propia semilla por el aire, a través de animales, por el agua, lejos de sus plantas progenitoras. No tienen para nada la capacidad de viajar por sus propias facultades, y sin embargo viajan. [...]

Semilla Terrestre

Yo soy Semilla Terrestre. Cualquiera puede serlo. Creo que algún día seremos muchos. Y creo que tendremos que sembrarnos a nosotros mismos muy, muy lejos de este lugar agonizante (90-91).

El primer paso para la supervivencia de Semilla Terrestre es reconocer por medio de una práctica nueva, y a la vez antigua, que los seres humanos son seres

de la Tierra y que abandonar el planeta depende de nuestra capacidad para transformarnos.

Lauren encontrará y se enamorará de Taylor Franklin Bankole en el camino, un hombre mayor que en su vida anterior al colapso practicaba medicina. Bankole, además, le ofrece a Lauren y a la comunidad la posibilidad de asentarse en unas tierras que compró en el siglo XX cuando aún existía la noción de hacer inversiones inmobiliarias en el noreste de California. La comunidad que fundan Lauren y Bankole está compuesta por un puñado de personas de razas, herencias, edades y experiencias diversas (desde la esclavitud doméstica o corporativa a la violación, el hambre y la soledad), sin embargo, todo el grupo comparte la condición de sobreviviente que ha logrado, al menos hasta ese momento, adaptarse a los cambios. El que Lauren, Bankole y la comunidad se asienten en un territorio hacia el final de la novela adapta la imagen bíblica del arca Noé para ubicar en Semilla Terrestre, Lauren y su saco de supervivencia la posibilidad de resistir la adversidad, conservar y proyectar la vida.¹⁴

La contribución de Lauren como profeta de un nuevo credo es cuidar y sembrar semillas que puedan dar el salto hacia un lugar que aún hacia el final de la novela (2027) se encuentra fuera del alcance humano: “El destino de Semilla Terrestre / Es echar raíces entre las estrellas” (99). Leo la metáfora terrestre de un “enraizamiento” entre las estrellas como confirmación de que aún no es imposible imaginar una proyección de la especie humana que no esté determinada por su contexto material terrestre.

Una ritualidad carroñera y una pedagogía para la ruina

Como se ha discutido arriba, Lauren escribe a partir de la Biblia, la iglesia negra y diversas tradiciones recopiladas de forma carroñera una teología que, anclada en la oscuridad de la tierra, nutra una semilla capaz de volar lejos de su origen, ojalá hacia el espacio interestelar. La comunidad que funda en las tierras de Bankole reformula la herencia calvinista que proyectó sobre las costas (de lo que hoy es llamado Massachusetts) la visión de una “ciudad en la colina”, en la que su excepcionalísimo actuaría como un “faro de esperanza” para el mundo. La comunidad se construye sobre las ruinas de esa ciudad y de la cultura occidental y reconoce en lo divino la fuerza para el desarrollo de un potencial adaptativo que proyecte

14 Lauren será madre en *La parábola de los talentos*, la siguiente novela de la serie; allí la narradora será principalmente la hija, la siguiente joven negra de un linaje de sobrevivientes.

la vida en el tiempo e incluso hacia el espacio. Se podría comparar las cualidades que Lauren desea desarrollar en su comunidad con las de los hongos *matsutake* que, como plantea Anna Tsing, son capaces de sobrevivir y prosperar en la ruina y que, para hacer esto, deben metabolizar lo que heredan (36). Así como los hongos brotan de redes profundas de micelio que se nutre de la descomposición de la materia, la comunidad emerge de la recolección y digestión indiscriminada de los libros, tradiciones y herencias de los muertos. La labor de Lauren será otorgarle a su comunidad un espacio para el rito, la oración y así ayudarle a digerir la devastación y direccionar su energía. La novela cierra con un rito funerario en el cual la comunidad honra a sus muertos. Los miembros recurren a “palabras de la Biblia [...] recuerdos, citas, pensamientos, canciones” (365), retazos de sentido que permiten conectar y a la vez soltar. Lauren planta una bellota por cada familiar fallecido y deciden llamar a la comunidad bellota (*Acorn*). El rito crea un espacio fundacional al enterrar, aunque sea simbólicamente, a sus muertos y conecta de esta manera el pasado con el futuro por medio de la tierra y su materialidad transformadora. Semilla Terrestre existe gracias y a pesar de los muertos, y sobre ellos germinará la bellota que en esta nueva comunidad enraizada adquiere carácter sagrado.¹⁵ Lauren diseña un ritual de muerte que escenifica la interdependencia entre lo vivo y lo muerto (todo lo que vive consume los recursos de otra cosa) y la supervivencia es el ciclo de la vida en sí. La prédica de Lauren, al igual que las religiones de los muertos de las que se nutre, incluye una dimensión pedagógica en la que el ritual enseña formas de pensar, sentir y significar la experiencia. La escena funeraria del final de la novela es, por lo tanto, parte de una pedagogía del cuidado y responsabilidad en que el arte y la palabra estilizada de los libros y las tradiciones ayudan a honrar a un Dios que está en todo lo que cambia. Recorro, a modo de cierre, a las palabras de Lawrence Olamina sobre la labor pedagógica y su relación con el cuidado:

–Si puedes pensar en formas de entretenerlos y enseñarles al mismo tiempo, vas a darles tu información. Y todo sin que nadie mire hacia abajo.

–Hacia abajo...?

–Al abismo, hija (77-78).

15 Dentro de la tradición pagana Celta, la bellota es un símbolo de potencia capaz de dar origen al árbol que para los Druidas alberga la fuerza de los dioses.

Obras citadas

- Bennet, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke UP, 2010.
- Bowen, Paul Reid. “Contesting Capitalist Sorcery: ‘Peak Everything’ as Apocalyptic”. *Skepsi* Vol.6 (2014-15) *Apocalypse & Ghosts*: 22-33.
- Butler, Octavia. *La parábola del sembrador*. Trad. Virginia Gutiérrez. Ediciones Overol, 2019.
- The Parable of the Sower*. Grand central Publishing, 2019.
- Bloodchild and Other Stories*. Seven Stories Press, 2005.
- Hija de Sangre y otros relatos*. Trad. Arrate Hidalgo. Consonni, 2020.
- Kindered*. Beacon Press, 2003.
- “Pioneering writer Octavia Butler on writing Black people and women into sci-fi”. *Fresh Air*, December 14, 2022, <<https://www.npr.org/2022/12/14/1142768079/pioneering-writer-octavia-butler-on-writing-black-people-and-women-into-sci-fi>>. Visitada 31diciembre, 2022.
- Octavia E. Butler Papers*. Biblioteca Huntington, San Marino, California.
- Cone, James H. *A Black Theology of Liberation*. Orbis Books, 2003.
- Children of Men*. Alfonso Cuarón. Strike Entertainment, 2006.
- Davie, Grace. *Sociology of Religion: a critical agenda*. SAGE, 2013.
- Eirhear, Nick. ““When Apparent Stability Disintegrates”; Speculative Theology in Octavia Butler’s Parable Series”. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*. 00.0 (2020): 1-21.
- Fisher, Mark. *Capitalist Realism*. Verso, 2009.
- Gibney, Shannon. “Science Fiction, Feminism and Blackness: The Multifaceted Import of Octavia Butler’s Work” en *The Black Imagination: Science Fiction Futurism and the Speculative*. Peter Lang, 2011.
- Haraway, Donna. *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*. Trad. Helen Torres. Consonni, 2019.
- . *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.

- Jackson, Sandra y Julie Moody-Feeman. "The Black Imagination and the Genres: Science Fiction, Futurism and the Speculative" en *The Black Imagination: Science Fiction Futurism and the Speculative*. Peter Lang, 2011.
- Latour, Bruno. *¿Dónde estoy?: una guía para habitar el planeta*. Taurus, 2021.
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press, 2011.
- Pyne, Stephen. *The Pyrocene: How we Created an Age of Fire, and What Happens Next*. University of California University Press.
- Shade, D.D. *What is Speculative Fiction?* Lost Books Archives, 2009.
- Rollins, Andrew. "Afrofuturism and Our Old Ship of Zion: The Black Church in Post-Modernity" en *Afrofuturism 2.0: The Rise of Astro-Blackness*. Lexington Books, 2016.
- Karma-glin-pa. *The Tibetan Book of the Dead: The Great Liberation through Hearing in the Bardo*. Shambhala, 1992.
- Streeby, Shelley. *Imagining the Future of Climate Change. World-Making through Science Fiction and Activism*. University of California, 2018.
- Stengers, Isabelle & Philippe Pignarre. *Brujería Capitalista*. Hekt, 2017.
- Thacker, Eugene. *En el polvo de este planeta [El horror de la filosofía Vol.1]*. Trad. Hugo Castignani. Materia Oscura Editorial, 2015.
- Tweedy, Clarence W. "The Anointed: Countering Dystopia with Faith in Octavia Butler's Parable of the Sower and Parable of Talents". *Americana: The Journal of American Popular Culture* 13 (2014). https://americanpopularculture.com/journal/articles/spring_2014/tweedy.htm
- The Walking Dead*. AMC, 2010-2021
- Tsing, Anna. *The Mushroom at the End of the World*. Princeton University Press, 2015.
- Walton, Jonathan L. *Watch This! The Ethics and Aesthetics of Black Televangelism*. New York University Press, 2009.

Feminismos especulativos “panamefricanos”: alegorías afrofuturistas de regeneración para mundos posibles en Octavia Butler y Lu Ain-Zaila¹

*

Mónica González García
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
monicafabiola1@gmail.com

Resumen

En este ensayo contrasto el potencial creativo y político de dos narradoras afro-futuristas: la estadounidense Octavia Butler y la brasileña Lu Ain-Zaila. Aunque escriben en tiempos y geografías diferentes, sus ficciones confluyen en la capacidad que adquieren sus personajes femeninas afrodescendientes para corregir el mundo que conocemos. Sugiero que sus feminismos especulativos “panamefricanos” (Lélia Gonzalez) crean alegorías afrofuturistas de “regeneración” (Donna Haraway) en la medida que sus propuestas estéticas surgen de los bordes de la interseccionalidad americana y de una modernidad gestada en las entrañas del “Atlántico negro” (Paul Gilroy). ¿Cómo se figura literariamente la transformación empoderadora de sus personajes afrofuturistas? ¿En qué consisten sus capacidades para regenerar el mundo e imaginar otras formas de relacionamiento? Leo los cuentos “The Book of Martha” (1995) de Octavia Butler y “Crianças vermelhas (2018) de Lu Ain-Zaila para analizar las maneras en que imaginan la transformación de Martha y Minkha, sus respectivas protagonistas, y los poderes que reciben para cambiar el mundo.

Palabras clave: Octavia Butler, Lu Ain-Zaila, feminismo especulativo, panamefricanidad, afrofuturismo, regeneración.

Abstract

In this essay, I contrast the imaginative and political narratives of two Afrofuturist female writers: U.S.’s Octavia Butler and Brazil’s Lu Ain-Zaila. Although they both write in different times and geographies, their fictions coincide in the fact that they seek to empower their female main characters so that they can correct the world that we know. I suggest that their Panamefrican (Lélia Gonzalez) speculative feminisms create allegories of Afrofuturist regeneration (Donna Haraway), inso-

1 Este artículo fue realizado como Investigadora Responsable del proyecto Fondecyt Regular No 1190758, “Descolonizando la mirada imperial: tropos de representación de sujetos afrodescendientes en cinematografías críticas trans-americanas”, financiado por el Estado chileno.

far as their aesthetic projects emerge from the borders not only of American intersectionality, but also of a modernity crafted in the belly of the Black Atlantic (Paul Gilroy). How do these literatures figure the empowering transformation of their female afrofuturist characters? What are the skills they acquire to regenerate the world and imagine other forms of relating to each other? I read the short-stories “The Book of Martha” (1995) by Octavia Butler and “Crianças vermelhas (2018) by Lu Ain-Zaila to analyze the transformation of Martha and Minkha, their main characters, and the powers they receive to change the world.

Keywords: Octavia Butler, Lu Ain-Zaila, speculative feminism, Panamefricanity, Afrofuturism, regeneration.

Desde las primeras obras publicadas por la narradora estadounidense Octavia Butler a inicios de la década de 1970, el diálogo entre ficción narrativa, imaginación especulativa y feminismo interseccional² ha generado algunas de las propuestas estéticas más creativas y políticas del último tiempo. A menudo protagonizada por mujeres afrodescendientes o africanas, la literatura que nos ocupa crea personajes que se posicionan críticamente frente al legado del colonialismo –que perdura en instituciones como el patriarcado y el capitalismo, y prácticas como el racismo– y que descubren formas de combatirlo a partir de su propia transformación, casi siempre mediante fuerzas interestelares con las que entran en contacto o comunión. Esta regeneración desvela, asimismo, capacidades para modificar un mundo problemático que las protagonistas, habitantes de sus bordes más dañados, conocen demasiado bien. El número creciente de escritoras afrodescendientes que imaginan otros futuros con el empoderamiento de personajes femeninas inicialmente localizadas en las zonas menos privilegiadas de la humanidad –discriminadas por su género, raza y estrato socioeconómico– sugiere posibilidades políticas de carácter individual, colectivo y planetario que, según creo, desbordan la propia especificidad interseccional de estas artistas y sus creaciones. Ello no solo porque

2 El concepto es acuñado por Kimberlé Crenshaw a fines de la década de 1980, recoge en el ámbito legal lo que Angela Davis y bell hooks venían sugiriendo en sus libros *Women, Race & Class* (1981) y *Ain't I a Woman? Black Women and Feminism* (1981), respectivamente. En una entrevista de 2017, Crenshaw explica: “Intersectionality is a lens through which you can see where power comes and collides, where it interlocks and intersects. It's not simply that there's a race problem here, a gender problem here, and a class or LGBTQ problem there. Many times that framework erases what happens to people who are subject to all of these things”. Otro aporte importante en la configuración de este cruce de variables es el debate propuesto en *This Bridge My Back: Writings by Radical Women of Color* (1981), libro editado por Cherríe Moraga y Gloria E. Anzaldúa. Se usará la obra en su lengua original.

cada pacto de ficción abre canales de empatía que, en diversa medida, propician el acercamiento de lectoras y lectores a otros horizontes especulativos; sino también porque, como una forma de estética negativa,³ estas ficciones feministas y antirracistas interpelan a *las otras* y *los otros* de las protagonistas a reflexionar críticamente sobre su eventual lugar en los mundos posibles del afrofuturismo.

¿Cómo se figura literariamente la transformación empoderadora de las personajes afrofuturistas? ¿En qué consisten sus capacidades para regenerar el mundo e imaginar otras formas de relacionamiento? Me interesa contrastar el potencial creativo y político de dos escritoras que en sus ficciones articulan lo que llamo feminismos especulativos “panamefricanos”: la estadounidense Octavia Butler y la brasileña Lu Ain-Zaila. Aunque escriben en momentos y lugares diferentes, sus estéticas confluyen en dimensiones como la presencia de lo oral, la alteración de la temporalidad lineal y la intervención de una energía exógena que transforma a las protagonistas. Asimismo, ambas figuran lo que llamo “alegorías afrofuturistas de regeneración”, recurso literario que me interesa contrastar para detectar eventuales convergencias entre sus poéticas –surgidas de los bordes de la interseccionalidad continental y de una modernidad gestada en las entrañas del Atlántico negro—⁴ y para reflexionar sobre su potencial para crear otras realidades. En consecuencia, me detengo en los cuentos “The Book of Martha” (1995) de Octavia Butler y “Crianças vermelhas” (2018) de Lu Ain-Zaila para analizar las maneras en que estas escritoras figuran tanto la transformación de Martha y Minkha, sus respectivas protagonistas, como los poderes que adquieren para cambiar el mundo.

3 Aludo aquí a la elaboración de Winfried Fluck sobre este concepto. Refutando el carácter supuestamente apolítico de la teoría de la recepción de Wolfgang Iser, Fluck retoma su idea de estética negativa para subrayar la lectura como lugar crítico, debido a la distancia que produce en relación a las categorías conocidas: “For Iser, such an aesthetic quality [that is, distance] is created only when the imagined objects are deformed, negated, or delegitimated in their validity, because such negation also challenges us to imagine that which is negated. It does this in a double sense, for in order to make the negation meaningful we have to mentally construct not only the object or situation itself which appears in negation but also that which it negates” (184).

4 Aludimos a la formación histórica, intercultural y transnacional, rizomática y fractal, con la cual Paul Gilroy muestra que las experiencias de los pueblos negros son inherentes a la modernidad occidental (ix): “The history of the black Atlantic [...], continually crisscrossed by the movements of black people –not only as commodities but engaged in various struggles towards emancipation, autonomy, and citizenship—provides a means to reexamine the problems of nationality, location, identity, and historical memory” (16).

Más allá de lo estético: el afrofuturismo y las “orillas del conocimiento”

Quisiera partir comentando algunos de los conceptos centrales a la presente reflexión, y quizás sea apropiado comenzar por el movimiento con el que se identifica a las escritoras en estudio: el afrofuturismo. Desde sus manifestaciones embrionarias, el afrofuturismo ha buscado confrontar problemáticas que desbordan con mucho lo estético. En su libro *Afrofutursim. The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture* (2013), la crítica y escritora Ytasha Womack dice que este “is an intersection of imagination, technology, the future, and liberation” (Womack 9), añadiendo que el potencial de reinención que ofrece a sus culturas y cultores permite considerarlo como una herramienta de sanación y también una forma de conocimiento. Un ejemplo paradigmático de dicho desborde es la reinención de uno de los precursores de este movimiento, el músico de jazz Sun Ra, bautizado con el nombre de Herman Sonny Blount (1914-1993) en Birmingham, Alabama, uno de los estados más racistas de Estados Unidos. Blount dice haber tenido un encuentro extraterrestre en la década de 1930 en el que, además de modificar su cuerpo y su forma de pensar, recibió la misión de dedicarse a la música. Alegando ser hijo de Saturno, Blount borró las huellas de su pasado, se rebautizó oficialmente como Sun Ra y comenzó a hacer jazz convencido de que “music and technology could heal and transform the world” (Womack 53). En *Space is the Place. The Lives and Times of Sun Ra* (1997), John F. Szwed comenta que “[f]or almost fifty years he evaded questions [about his past], forgot details, left false trails, and talked in allegories and parables” (25). El propio Sun Ra explica su reinención “cósmica”, al afirmar: “I’m not a human. I never called anybody ‘mother’. [...] “What I’m determined to do is to cause man to create himself by simply rising up out of the reproductive system into the creative system” (26-27).

Por su parte, en *Afrofuturism 2.0. The Rise of Astro-Blackness* (2016), Reynaldo Anderson y Charles E. Jones resaltan las nuevas ramificaciones del afrofuturismo en el siglo XXI con su intervención en debates de metafísica, filosofía especulativa, religión, estudios visuales, performance, artes, filosofía de la ciencia y tecnología; es lo que definen como afrofuturismo 2.0, en distinción a las preocupaciones anteriores:

Whereas Afrofuturism was primarily concerned with twentieth century techno-culture, the digital divide, technology, music and literature in the West; Afrofuturism 2.0 is the early twenty-first century technogenesis of Black identity reflecting counter histories, hacking and or appropriating the influen-

ce of network software, database logic, cultural analytics, deep remixability, neurosciences, enhancement and augmentation, gender fluidity, posthuman possibility, the speculative sphere, with transdisciplinary applications and has grown into an important Diasporic techno-cultural “Pan-African” movement (Samatar 2015) (ix-x).

Sin perjuicio de lo anterior, lo que críticas como Womack destacan del movimiento es el cariz feminista que ha adquirido a partir de la difusión de las obras de Octavia Butler: “Afrofuturism is a free space for women ... a literal and figurative space for black women to be themselves [and] define blackness, womanhood, or any other identifier in whatever form their imagination allows” (101-102). Cultivado por mujeres, el afrofuturismo suele incorporar operaciones arquetípicas que refundan ciertas narrativas de origen universalizadas por la cultura occidental.⁵ En este sentido, lo más trascendental tiene que ver con su carácter pionero, en términos del desarrollo de un feminismo negro inusitadamente empoderado: “Afrofuturism as a movement itself may be the first in which black women creators are credited for the power of their imaginations and are equally represented as the face of the future and the shapers of the future” (Womack 101).

Pero este rasgo, a todas luces revolucionario, no siempre ha sido comprendido por las audiencias tradicionales de ciencia ficción. Womack indica que Butler, “who authored the famous *Parable* series and laid the groundwork for countless sci-fi heroines and writers to follow” (11), pensaba que, en cualquier momento, alguien la confrontaría en una de sus conferencias con la pregunta: “Just what does science fiction have to do with black people?” (11). Ciertamente, el artículo de Mark Dery -que en 1994 acuña el concepto “afrofuturismo”-, “Black to the Future: Interviews with Samuel A. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose”, sugiere una posible respuesta a dicha interrogante. El texto parte con una reflexión sobre la ominosa relación entre los escritores que denomina “African Americans” (Dery 179) y un género como la ciencia ficción, ocupado por tematizar encuentros violentos y apocalípticos con el otro. Algo que sorprende a Dery es el, por entonces, bajo número de escritores afrodescendientes de ciencia ficción en Estados Unidos (identifica como tales a Samuel R. Delany, Octavia Butler, Steve Barnes y Charles Saunders), especialmente si se considera:

5 Refiriéndose a la exposición afrofuturista femenina “My Mythos”, inaugurada en la ciudad estadounidense de Pittsburg en 2011, la curadora Ingrid LaFleur explica que la muestra “examines how we create personal mythologies as a vehicle for transformation in order to achieve a new truth” (en Womack 100).

the fact that African Americans, in a very real sense, are the descendants of alien abductees; they inhabit a sci-fi nightmare in which unseen but no less impassable force fields of intolerance frustrate their movements; official histories undo what has been done; and technology is too often brought to bear on black bodies (branding, forced sterilization, the Tuskegee experiment, and tasers come readily to mind) (180).

Junto con comentar el significativo lugar de la ciencia ficción como un género literario menor, lo que para él espejea la posición subalterna de los afrodescendientes en la historia estadounidense (180), Dery propone que toda aquella ficción especulativa que trata temas afrodescendientes en el contexto de las nuevas tecnologías y/o que se apropia de ellas para mejorar protésicamente el futuro, “might, for want of a better term, be called ‘Afrofuturism’” (180). De hecho, quien ya había aventurado otro término para reflexionar sobre las historias ofrecidas por la literatura especulativa en su intento por pensar nuevas formas de convivencias entre humanos, naturaleza y máquinas, es Donna Haraway, en su icónico “A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s” de 1985. Su discusión sobre las limitaciones del marxismo y algunas formas de feminismo surge de su lectura de escritoras especulativas estadounidenses como Octavia Butler y Vonda McIntyre, en cuya narrativa percibe el potencial transformador del personaje “ciborg” debido a su irreverencia ante cualquier linaje:

A cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction [...] The cyborg is a condensed image of both imagination and material reality, the two joined centers structuring any possibility of historical transformation (7-8).

Es justamente esta condición regenerada y regenerativa del ciborg, en tanto ser carente de género y origen –imposible no pensar en la radical regeneración de Sun Ra–, la cual le habilitaría para superar las aporías y los *telos* que sostienen las narrativas totalizantes, excluyentes y opresoras de la modernidad. Para Haraway, la clave de este potencial radica en la idea de regeneración –en oposición a renacimiento– entendida como posibilidad de curar las propias heridas, de hacer crecer las partes mutiladas y de refundar los mitos de origen: “We have all been injured, profoundly. We require regeneration, not rebirth” (Haraway 39).

Pero, la idea de regeneración que quiero articular en la presente reflexión tributa también a la apertura autopoietica mediante la cual, para Sylvia Wynter, los cuerpos racializados pueden confrontar el peso de lo que Frantz Fanon llamó “socioge-

nia” –dimensión ineludible en la conformación de quienes no calzan con la idea y la imagen de *hombre universal* concebidas por la ontología occidental–.⁶ Con ello, Fanon sugiere que “la alienación del negro no es una cuestión individual. Junto a la filogenia y la ontogenia, está la sociogenia” (45), y las dos primeras resultan insuficientes para entender las maneras en que sujetas y sujetos minorizados o racializados articulan su conciencia y su conocimiento. Wynter explica la sociogenia cuando afirma que, “if the mind is what the brain does, what the brain does is itself culturally determined through mediation of the socialized sense of self, as well as of the ‘social’ situation in which this self is placed” (en Hantel 66). Siguiendo a Wynter, esto significa que para lograr observar críticamente ese *self* socialmente determinado es necesario generar un tipo de meta-conocimiento que fuerce una desalienación (en Hantel 69). Un ejemplo de esta apertura meta-cognitiva se encuentra en la perturbadora –aunque iluminadora– situación narrada por Fanon en el capítulo “La experiencia vivida del negro” de *Piel negra, máscaras blancas* (1952). Allí señala que, durante un viaje en tren por Francia, una niña dice: “Mamá, mira ese negro, ¡tengo miedo!” (113). Fanon comprende que esa sola etiqueta lo convertía en objeto de una historia secular de prejuicios y discriminaciones que la esclavitud y el colonialismo habían inscrito firmemente en el imaginario colectivo moderno. Wynter resalta el potencial de ese instante de lucidez cognitiva –que llama *cognitive edge* y al que aquí nos referiremos como “orillas del conocimiento”– como un lugar esquivo, pero desde el cual sería posible combatir las categorías occidentales que colocan a sujetas y sujetos –como Fanon– al borde o incluso fuera de las clasificaciones de lo humano. En “On Disenchanted Discourse: Minority Literary Criticism and Beyond” (1987), Wynter explica: “it is the very liminality (on the threshold, both in and *outside*) of our category-structure location within the present ‘field of play’ of the *discursive* symbol-matter information system that gives us the cognitive edge with respect to such a far-reaching transformation” (235).

En consecuencia, la regeneración a la que nos referimos en el contexto del afrofuturismo tiene que ver con la posibilidad de auto-transformación, en tanto sujeta o sujeto posicionado en los márgenes o en las afueras de lo que la moder-

6 Inicio este párrafo con un “pero” debido a los diferentes posicionamientos de Haraway y Wynter en relación a la autopoiesis. Aunque no es este el lugar para ahondar en tal diferencia, cabe señalar que en *Staying with the Trouble*, Haraway sugiere el concepto “sympoiesis” por su apertura interespecie: “Sympoiesis is a simple word; it means ‘making with.’ Nothing makes itself; nothing is really autopoietic or self-organizing. [...] Sympoiesis is a Word proper to complex, dynamic, responsive, situated, historical systems. It is a Word for worlding-with, in company. Sympoiesis enfolds autopoiesis and generatively unfurls and extends it” (58). Sin perjuicio de ello, coincido con Hantel (2018) en relevar la autopoiesis pensada por Wynter, pues resulta imprescindible desmantelar la “*intra-human* hierarchy” (Hantel 73) que nos clasifica como humanidad especialmente a la luz de los legados del Atlántico negro. (minúscula).

nidad ha definido como humanidad. Según creo, “the tendency to stick with our interpretations of reality, entrenched and made stable by emotions and body patterns” (Hantel 69), es puesta en tensión por la imaginación especulativa afrofuturista justamente porque buena parte de sus exponentes reconocen y se posicionan en las “orillas del conocimiento” distinguidas por Wynter como el lugar para una potencial emancipación.

Con el fin de resaltar estas orillas —que más arriba prelude como bordes de la interseccionalidad continental y de una modernidad gestada en las entrañas del Atlántico negro—, en tanto zonas de conflicto desde donde surgen las especulaciones literarias de las escritoras en estudio, traigo también a la discusión el concepto “amefricanidade” de la antropóloga brasileña Lélia Gonzalez.⁷ En su ensayo “A categoría político-cultural de Amefricanidade”, publicado en 1988, Gonzalez comenta que su neologismo surge del estudio de lo que tienen en común tanto las diversas manifestaciones continentales de racismo, como las formas de resistencia articuladas por comunidades afrodescendientes en distintas latitudes de las Américas. Intentando superar las prisiones de un lenguaje racista (76), la antropóloga propone referirse al componente africano presente en el continente con la categoría “amefricanidade” y explica que “[s]eu valor metodológico [...] está no fato de permitir a possibilidade de resgatar uma *unidade específica*, historicamente forjada no interior de diferentes sociedades que se formaram numa determinada parte do mundo” (78). Con esta categoría, Gonzalez también busca hacer a un lado las etiquetas identitarias impuestas desde fuera: “a *América*, enquanto sistema etno-geográfico de referencia, é uma criação nossa e de nossos ante-passados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos” (78). A partir de ello, en el siguiente fragmento es posible distinguir la multiplicidad de dimensiones que Gonzalez imputa a su neologismo:

As implicações políticas e culturais da categoria de *Amefricanidade* (“*Amefricanity*”) são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: *A AMÉRICA* e como um todo (Sul,

7 Cabe señalar que el artículo de Lélia Gonzalez “A categoría político-cultural de *amefricanidade*” de 1988, posee puntos en común con el de Aníbal Quijano e Immanuel Wallerstein “La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial” de 1992; ambos comentan el racismo continental y, aunque el objetivo de Quijano y Wallerstein es proponer la centralidad de la colonialidad (o los legados de la colonización del Nuevo mundo) en las formas globales adoptadas por el capitalismo, llama la atención que no mencionen la categoría acuñada por Gonzalez, muy similar a la que ellos proponen.

Central, Norte e Insular). Para além do seu carácter puramente geográfico, a categoria de *Amefricanidade* incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em modelos como: a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos yoruba, banto e ewe-fon. Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica (76).

Junto con aludir a los bordes afrodescendientes de la modernidad continental e incorporar la “amefricanidad” de Lélia Gonzalez al debate, la presente reflexión también busca visibilizar el diálogo transatlántico entre África y sus diásporas, las que Octavia Butler y Lu Ain-Zaila articulan en su literatura –sugerente reverso crítico y resignificador del “pasaje medio”⁸ teorizado por Paul Gilroy. Para estos fines, añado el prefijo “pan” y propongo, entonces, el gentilicio “panameicano” en tanto cartografía étnica,⁹ política y cultural de carácter intercontinental que permita aproximar crítica e imaginativamente, desde el pasado y hacia el futuro, las estéticas afrofuturistas en estudio.

En el contexto de la relevancia que Womack otorga a la liberación en el afrofuturismo cultivado por mujeres, que Haraway da a la regeneración en personajes literarios ciborg y que Wynter observa en las orillas del conocimiento como espacio de transformación potencial, centro el análisis de las secciones siguientes en las alegorías afrofuturistas de regeneración presentes en las narrativas de Octavia Butler y Lu Ain-Zaila, en tanto recursos literarios empoderadores de sus personajes y también articuladores de mundos posibles. Uso el concepto alegoría, en lugar de metáfora –que es el término usado por Haraway en su manifiesto–, porque creo que se trata de una serie de imágenes cargadas de significado cuyo conjunto sugiere un desplazamiento posible del cuerpo minorizado a un cuerpo empoderado. Comento estas alegorías en Martha, la mujer afrodescendiente que dialoga con Dios en “The Book of Martha”; y en Minkha, protagonista del cuento “Crianças

8 Categoría que, para Gilroy, sitúa los intercambios históricos de ida y vuelta entre África y sus diásporas: “Ships immediately focus attention on the middle passage, on the various projects for redemptive return to an African homeland, on the circulation of ideas and activists as well as the movement of key cultural and political artefacts: tracts, books, gramophone records, and choirs” (4).

9 “Étnica” en el sentido sugerido por Lélia Gonzalez en el párrafo citado.

vermelhas”, que forma parte de un grupo de infantes afrodescendientes tocados por la brillante energía del cometa Impundulu.

Alegorías afrofuturistas de regeneración en dos escritoras panamefricanas

En un sentido amplio, la ciencia ficción partió como un género masculino que sintetizaba la idea de humanidad en el hombre occidental, situación ante la cual algunas mujeres escritoras, incómodas con la construcción de mundos y de personajes en estos universos literarios, decidieron intervenir para contar otras historias. Es el caso de Octavia Butler, quien creó mundos posibles poblados de heroínas mujeres y afrodescendientes. Y aunque evitó etiquetar su literatura bajo géneros específicos –“As far as I’m concerned a good story is a good story no matter what genre label gets stuck on it” (Butler en Hampton 134)–, Womack resalta que Butler “set the stage for multidimensional black women in complex worlds both past and present, women who are vulnerable in their victories and valiant in their risky charge to enlighten humanity” (110). Acaso sin proponérselo, Butler inspiró a otras mujeres afrodescendientes a imaginar futuros capaces de regenerar el presente de quienes se proyectan en las vulnerabilidades y hazañas de estas heroínas, incluyendo sus propias creadoras. Es lo que sugiere la escritora brasileña Lu Ain-Zaila en “Afrofuturismo: o espelhamento negro que nos interessa” (2019), donde explica que “ser um afrofuturista muda tudo, pois o passado é muito maior e mais extenso, servindo para explicar e elucidar o presente, possibilitando assim que desenhemos um futuro no qual nos reconhecemos sujeitos de nossas vozes e defensores deste poder” (3).

Como sugerimos arriba al comentar el trabajo de Sylvia Wynter, la posibilidad afrofuturista de elucidar el presente tiene que ver, quizás inevitablemente, con el lugar que estas escritoras ocupan en las jerarquías que la modernidad occidental le impuso a la humanidad y al planeta desde el siglo XV, en adelante. En este contexto, como dice Hantel parafraseando a Wynter, el cuerpo minorizado “becomes an ambivalent landscape of sinew and sentiment, an unceasing process of blockages and openings enduring systemic survival and transformation” (70) –procesos durante los cuales, además, se revelan “the limits of the current episteme and

the existence of an outside” (70). Estas orillas del conocimiento, suerte de punto ciego de la episteme de la modernidad, pueden convertirse, por oposición, en el punto lúcido de la interseccionalidad al ser reconocidas como tales por quienes se localizan en las zonas menos favorecidas de esta. En palabras de Wynter, el tipo de sujeta o sujeto situado en esos márgenes “does not have to inquire into the truth. He is, they are, the Truth” (en Hantel 69).

Quizás consciente de esta lucidez, Butler crea sus protagonistas entre quienes ocupan los escalafones más bajos de la sociedad. Aparentemente débiles, son personajes que cargan el fardo más pesado de las jerarquías modernas y para quienes la alteración artificial del cuerpo –literal o metafórica– habilita un proceso de empoderamiento individual con potenciales efectos colectivos. Es lo que ocurre en “The Book of Martha”, una de las últimas piezas publicadas por la autora y añadida a la edición expandida de *Bloodchild and Other Stories*, aparecida en 2005. Martha es una escritora que vive en un departamento frente al Lago Washington (como la propia Butler) y que tiene un encuentro con Dios, en el cual recibe la misión de ayudar a la humanidad a superar su auto-destructiva adolescencia. Considerándose incapaz de tan enorme tarea y pidiendo más información sobre esta, Dios le explica: “When you’ve finished your work, you’ll go back and live among [humans] again as one of their lowliest. You’re the one who will decide what that will mean, but whatever you decide is to be the bottom level of society, the lowest class or caste or race, that’s what you’ll be” (47). Este esclarecimiento motiva una intensa respuesta de Martha acerca de su lugar en la sociedad:

“I was born on the bottom level of society,” she said. “You must have known that.”

God did not answer.

“Sure you did.” Martha stopped laughing and managed, somehow, not to cry. She stood up, stepped toward God. “How could you not know? I was born poor, black, and female to a fourteen-year-old mother who could barely read. We were homeless half the time while I was growing up. Is that bottom-level enough for you? I was born on the bottom, but I didn’t stay there. I didn’t leave my mother there, either. And I’m not going back there!” (47).

Pero el diálogo sostenido con Dios va produciendo, lentamente, una transformación en Martha. Luego de la rebelde y emotiva respuesta, pregunta más calmada: “Is that why you chose me to do this . . . this work? Because of where I came from?” (47), y Dios replica: “I chose you for all that you are and all that you are not [...] I chose you because you were the one I wanted for this” (47). Todavía escép-

tica, la narradora nos cuenta que Martha “couldn’t decide whether it was an honor to be chosen to do a job so huge, so poorly defined, so impossible” (47). Este intercambio nos lleva a deducir que la lucidez surgida de las orillas del conocimiento acaso hace más pesada todavía la carga de habitar ese espacio comisural.

Por su parte, en “Crianças vermelhas” (2018) de Lu Ain-Zaila, parte de la colección de cuentos *Sankofia*, el lugar de la protagonista en el espectro interseccional se desprende inicialmente de señales espaciales y, más adelante, de alusiones etarias y raciales. Minkha, su protagonista, cuenta la manera en que el paso del cometa Impundulu por la tierra transforma a niñas y niños afrodescendientes y africanos en *crianças vermelhas*, o infantes rojos, otorgándoles un poder para cambiar el mundo. Ain-Zaila localiza a su protagonista en la Baixada Fluminense, territorio al norte de la ciudad de Río de Janeiro que recibió buena parte de la migración rural de los siglos XIX y XX, compuesta principalmente por campesinos y exesclavos.¹⁰ Narrándole la historia a una interlocutora o interlocutor implícito, Minkha relata que un científico africano descubrió el cometa Impundulu mientras meditaba con los Dogón, una tribu con conocimientos ancestrales sobre la relación de la humanidad y el planeta con el cosmos. Durante el diálogo entre el científico y los Dogón, “eles disseram ao cientista uma coisa, que para descobrir algo novo para seu povo em todo o lugar, desde Lagos até a beira dos valões da baixada fluminense, onde negros, negras, adultos e crianças vivem, só precisava meditar pensando no passado para buscar, no presente, os olhos do futuro” (142). Ciertamente, esta alusión al espacio habitado por Minkha establece un circuito de transmisión de saberes entre diversas orillas del conocimiento, desde la tribu africana de los Dogón hasta las orillas de los zanjones de la Baixada Fluminense brasileña, donde con frecuencia hay problemas en la recolección de aguas residuales. Mientras narra su espera del cometa, Minkha aprovecha para quejarse de las dificultades que cotidianamente atraviesan los vecinos de la Baixada: “eu estava na ponte sob o valão com meus colegas olhando para o céu, longe das amendoeiras chatas que entopem os bueiros sem dó na chuva, um saco” (144). Respecto a los Dogón, cabe notar que los miembros de la tribu materializan la circulación “panamef리카나” de conocimientos vía redes sociales:

10 La Baixada Fluminense forma parte de la región metropolitana de Río de Janeiro. Debido a sus redes fluviales, fue zona de tránsito de la explotación minera colonial en su transporte desde los yacimientos de Minas Gerais hasta el puerto de Río de Janeiro. Desde la construcción del ferrocarril en 1854, comenzó a ser utilizada para plantaciones de café y se convirtió en destino de la migración rural por parte de quienes buscaban estar cerca de la que hasta 1960 fue la capital de Brasil.

Foi estranho o que fizeram, mas um dia qualquer resolveram escrever em todo o chão com tinta roseada e azul, as cores de uma vestimenta cerimonial deles muito bonita, o seguinte—#impundulusemfiltro—em português, inglês, francês, espanhol, orlof, árabe, farsi, mandarim, japonês, russo, esperanto e outras, mas ninguém descobriu como o fizeram e tão rápido.

É sério, cada um escreveu no chão uma vez e não tinha tradutor à vista ajudando, ninguém ali. A escrita foi descoberta por acaso através de um vendedor da área, ele filmou, postou e a coisa tomou o mundo (142-143).

Según recalca Alondra Nelson (2002), el afrofuturismo ha buscado socavar la llamada división digital, término asociado con los “gaps in technological access that fall along lines of race, gender, región, and ability” (1), pero más específicamente con “the tech inequities that exist between blacks and whites” (1). El avanzado conocimiento astronómico de los Dogón y su capacidad para viralizar una instrucción que puede acarrear beneficios para toda la humanidad —esto es, propiciar el renacimiento de las *crianças vermelhas* con la brillante energía del cometa—, se relaciona con lo que indica Nelson y con la intención de Ain-Zaila de reposicionar a África en el imaginario global pauteado por la modernidad occidental. Minkha, de hecho, especifica que los Dogón “sabem tudo de Sirius, o sistema estelar há séculos e nunca possuíram ou produziram um único instrumento de observação”, y agrega: “É extraordinário ler sobre isso e como eles deixam os cientistas boquiabertos por conta disso e muito mais” (142). Con ello, Ain-Zaila consigue desfamiliarizar a lectoras y lectores respecto de los estereotipos de África como un continente pobre y atrasado —discursos, por cierto, descontextualizados del papel que el colonialismo europeo ha jugado en ello—. Minkha reescribe la historia de la contribución de África a la humanidad, y lo presenta como un continente productor de saberes de punta y que no hace “uso desde conhecimento para dominar outros povos” (142).

Tal como insinué arriba, el principal nudo argumental de “The Book of Martha” y de “Crianças vermelhas” —a saber, la transformación y empoderamiento de sus protagonistas— es activado por la participación de una energía exógena. Según creo, la intervención de fuerzas extraterrestres tiene que ver con las posibilidades que una perspectiva externa (distante de temporalidades y espacialidades humanas) abre para pensar y pensarse fuera de las jerarquías conocidas. Se trata de un posicionamiento meta-cognitivo, en las orillas del conocimiento, que genera un intersticio especulativo, no cartografiado, que puede constituir un espacio liberador y más lúcido desde donde escribir esa “still-to-be written history of how the human represents to itself the life that it lives” (Wynter en Hantel 62). En “The

Book of Martha”, la fuerza exógena es Dios, quien le hace notar a Martha el peso de los paradigmas que ha internalizado al invitarla a pensar de otro modo: “‘You see what your life has prepared you to see,’ God said” (45). Cuando Martha replica: “I want to see what’s really here!”, Dios le rebate: “‘Do you? What you see is up to you, Martha. Everything is up to you’” (45). Ya desde las primeras líneas del cuento, Dios insinúa lo complejo que resulta acercarse a esa meta-cognición cuando le confiere a Martha una libertad sin límites: “It’s difficult, isn’t it? [...] You’re truly free for the first time. What could be more difficult than that?” (44). Esta escena de “The Book of Martha” hace pensar en los significados de la libertad en el contexto de la esclavitud y en las dificultades de asumir la nueva condición de libertad tras la abolición, con la derrota confederada en la Guerra civil estadounidense (1861-1865). En *Women, Race & Class* (1981), Angela Davis comenta que para muchos de los recién emancipados la libertad significaba justamente encontrarse con Dios: “Millones de personas negras, y especialmente las mujeres, estaban convencidas de que la emancipación era ‘la llegada del Señor’” (105). La letra de la canción “We’ll Soon Be Free”, *spiritual* de Carolina del Sur, puede insinuarnos por qué en el contexto esclavista la libertad se identificaba con Dios: “We’ll soon be free (3) / When Jesus sets me free/ We’ll fight for liberty (3) / When de Lord will call us home [sic]” (en Higginson 692). En *The Souls of Black Folk* (1903), W.E.B. DuBois agrega que otras versiones de libertad que circulaban hacia fines del siglo XIX entre los afrodescendientes se relacionaban con el derecho a voto (11), con un descanso perpetuo (26) o con tener un pedazo de tierra para cultivar.¹¹

En “Crianças vermelhas”, por su parte, las orillas del conocimiento se visibilizan en el contraste entre la ciencia astronómica de la NASA, cuyos telescopios iban a capturar el paso del cometa Impundulu por la tierra, y los saberes de la tribu Dogón, que instaban a ver el cometa sin protección ocular: “a questão era que pediam para as pessoas olharem [...] mas sem um filtro de proteção para os olhos, complicado porque ele era super brilhante, doía os olhos dos adultos e fazia coçar os das crianças, muito estranho e o mundo entrou em polvorosa” (143). El uso de zancos por parte de los Dogón también subraya la otredad de sus conocimientos:

11 Lo cierto es que la abolición hizo patente la falta de saberes de los ex esclavizados para desenvolverse en el mundo moderno: “They are ignorant of the world around them, of modern economic organization, of the function of government, of individual worth and possibilities, –of nearly all those things which slavery in self-defence had to keep them from learning” (DuBois 98). Además, el sistema reveló sus limitaciones y desinterés en apoyar su vida libre. Del diálogo con un hombre mayor acerca de su vida después de la Guerra civil, DuBois concluye: “the most piteous thing amid all this was the black freedman who threw down his hoe because the world called him free. What did such a mockery of freedom mean? Not a cent of money, not an inch of land, not a mouthful of victuals, –not even ownership of the rags on his back. Free!” (100).

“sim eles usam para ter outra visão do mundo, como ter o pé no chão sem ter o pé no chão” (143). El momento de la irrupción de la energía exógena es narrado por Minkha como un momento de revelación:

nós estávamos olhando e então... ele pareceu ficar maior no céu e as pessoas com seus celulares começaram a gritar –*Ele mudou de rota! Está vindo para cá!*– foi uma gritaria e corre-corre, mas para onde? Eu só sei de uma coisa, não consegui ficar assustada, por mais que tentasse me mantive olhando e –*boom*– ele se despedaçou no céu e virou uma grande poeira vermelha brilhante se espalhando como una cortina cor de rubi muito intensa por todo o céu. E eu lá olhando, admirando a variedade de tonalidades. Nunca tinha enxergado tantas cores antes, aquilo era sem igual (144).

Este apocalíptico momento puede entenderse mejor, según creo, con el comentario de otros dos elementos presentes en los cuentos de Octavia Butler y Lu Ain-Zaila por su contribución a la apertura de ese lugar meta-cognitivo desde donde pueden emerger formas posibles de regeneración. Me refiero a la suspensión del *telos* histórico que permitiría la problematización del pasado y la recreación del futuro, dando pie a la emergencia de otras maneras de relacionarse con el tiempo, el espacio y el propio cuerpo; y al papel de la oralidad, proceso de articulación de la palabra que serviría para gatillar saberes individuales latentes y para traspasar conocimientos a nivel colectivo. En “The Book of Martha”, la alteración del ocurre con la suspensión de la espaciotemporalidad de Martha en su cotidianidad de escritora. El diálogo con Dios se sitúa en un vacío gris que Martha describe casi por negación de lo previamente conocido o imaginado: “‘This can’t be heaven,’ she said. ‘There’s nothing here, no one here but you’” (44), le dice a Dios. Intentando explicar ese vacío tan diferente a su tiempo histórico, Martha recuerda que estaba en su departamento trabajando en su quinta novela, cuando se paró a la cocina a buscar algo para comer: “[a]nd then she was here, confused and scared. The comfort of her small, disorderly house was gone, and she was standing before this amazing figure who had convinced her at once that he was God –or someone so powerful that he might as well be God” (45).

En una de las pausas que tiene durante su diálogo con Dios, Martha se encuentra nuevamente en su departamento, pero al mirar por la ventana no ve el Lago Washington. Mientras intenta entender lo que describe como un “Twilight Zone of a place”, ella se pregunta: “Had her house been transported here, or had it been duplicated? Or was it all a complex hallucination?” (56). A Martha le preocupa el tiempo que podría tomarle responder la difícil pregunta de Dios: “What change

would you want to make if you could make only one?” (49), cuya respuesta debía ayudar a la humanidad “to survive its greedy, murderous, wasteful adolescence” (46). Aquí el cuento hace todavía más evidente la suspensión de la temporalidad, porque Dios le advierte a Martha que puede tomar el tiempo que estime necesario: “No time would pass for you. No time has passed” (60). En este contexto, los intercambios orales entre Martha y Dios resultan cruciales para gatillar en ella la desalienación empoderadora sugerida por Wynter, porque es en su transcurso que reconsidera prejuicios y temores, y adquiere una nueva conciencia en torno al poder de la palabra que usa en su escritura. Todavía atemorizada por no estar a la altura del desafío, Dios le recuerda a Martha: ““You write stories for a living’ [...] ‘You create characters and situations, problems and solutions”” (53).

En “Crianças vermelhas”, la suspensión de la temporalidad es figurada en el *shock* corporal experimentado por Minkha y provocado por la energía del cometa: “percebi que estava zozna e minha vista parecia ter um filtro avermelhado ao olhar para as pessoas ao meu redor, e não me lembro de mais nada” (144). El *shock* desencadena su desmayo y el de otras niñas y niños que observaban el astro sin protección ocular: “Dormi por dois dias, aconteceu com várias crianças negras no mundo, iguais a mim que insistiram em olhar sem medo para o céu, para o mistério dos Dogon” (145). La pausa de conciencia ocasionada por el cometa, propicia una transformación corporal en Minkha –y que, según veremos, implica también la modificación de sus saberes y habilidades–: “finalmente quando acordei, meu braço parecia queimar e então vi, a marca do Impundulu, num vermelho vivo lindo que tomou minha pele como tatuagem” (145). Las implicaciones de esta transformación tienen que ver con la oralidad articulada por Ain-Zaila en su cuento, marcada a ratos por el uso de cursivas –“Agora conto o que aconteceu...” (142)– y que supone la transmisión oral de saberes a nivel comunitario. Pero al relato oral de Minkha es necesario sumar el papel de la tecnología: por un lado, los Dogón usan las redes sociales para hacer circular su saber: “eles estavam se comunicando com as pessoas nas redes sociais e a hashtag viralizou. Todo mundo dizia que ia ver o #impundulusemfiltro passar pela Terra” (143); y, por otro, los habitantes de la Baixada Fluminense utilizan sus celulares para registrar el paso del cometa. Todo esto convierte el nacimiento de las *crianças vermelhas*, como Minkha, en un acontecimiento global. Así, la oralidad directa de la narradora y la circulación de un saber ancestral vía internet propone otra forma de construir panamefricanidad y que, en “Crianças vermelhas”, habilita la recuperación de los lazos perdidos en el Atlántico negro. Por ello, Minka deduce que “o cometa nunca foi um cometa, ele era uma isca para nos encontrar, um buscador, estivéssemos na África ou nas diásporas” (146).

El último elemento a partir del cual quisiera contrastar los dos cuentos son las alegorías afrofuturistas de regeneración, cuya relevancia radica, según propongo, en que figuran gramáticas e imágenes de la desalienación meta-cognitiva indicada por Wynter en tanto posibilidad de alcanzar “a far-reaching transformation” (235). Esta transformación abre mundos posibles, no menos inciertos, desconocidos y vulnerables al daño que el mundo que conocemos, pero sí más esperanzadores porque la regeneración operada desde las orillas del conocimiento de Martha y Minkha supone la creación de caminos menos destructivos que los seguidos por el mundo heredado por ellas. En “The Book of Martha”, la alegoría afrofuturista de regeneración implica un proceso de divinización que la lleva de ser una persona “poor, black, and female” (47), a verse espejada en el Dios con quien dialoga cada vez más distendidamente y de quien recibe su poder. “You’ll borrow some of my power”, le dice Dios a Martha, y agrega: “You’ll arrange it so that people treat one another better and treat their environment more sensibly. You’ll give them a better chance to survive than they’ve given themselves” (47). Si inicialmente Dios se parece a la estatua de Moisés de la Basílica de San Pedro de más de tres metros de altura, después Martha lo ve como un hombre blanco de su estatura y luego como un hombre afrodescendiente sin barba, que le dice: “At some point, you’ll probably decide to see me as a woman” (57). La feminización de Dios ocurre hacia el final del cuento, cuando Martha se da cuenta que está cerca de liberarse de la prisión mental en que nació y que solo le permitía concebir “a human God, a white God, a male God” (58). En este momento, ella se pregunta: “[W]hy did it take so long for me to see you as a black woman—since that’s no more true than seeing you as a white or a black man?” (58). Un Dios que se ve exactamente como ella, le responde: “As I’ve told you, you see what your life has prepared you to see” (58).

En “The Book of Martha”, Butler crea dos personajes evolutivos: un Dios que se humaniza hasta igualarse físicamente a Martha y una escritora nacida pobre y negra que se diviniza al reconsiderar los poderes poiéticos que como escritora ya poseía, pero que, fuera de sus prisiones mentales, le permiten regenerarse y disminuir el daño de una auto-destructiva humanidad. El contacto tradicional con lo divino, restringido a actividades solitarias como la oración o la meditación, es subvertido por caminatas y cenas informales en las que Martha y Dios discuten asuntos de interés planetario. Habiendo asumido que puede cometer errores y que estos tendrán consecuencias (48), Martha decide usar su poder divino para darles a los humanos todo lo que anhelan en sus sueños nocturnos, para así disminuir las guerras y la agresión características de sus interacciones diurnas. “Make the dreams happen” (59), le dice Martha a Dios, con lo cual comparte el poder de la imagina-

ción a fin de multiplicar la siembra de mundos deseados que contribuyan a hacer más llevadero el mundo conocido.

Por su parte, la alegoría afrofuturista de regeneración presente en “*Crianças vermelhas*” alude al poder transformador del fuego mediante el sometimiento de los cuerpos a su calor intenso. La energía roja del cometa queda marcada como un tatuaje en la piel de Minkha, quien elige interpretar el nombre del cometa asociándolo no a un vampiro sino a un pájaro de fuego “eléctrico, brillante” (144). Como un ave fénix, Minkha despierta de la suspensión temporal provocada por el cometa con poderes telepáticos, don de lenguas y otros saberes y capacidades desconocidas: “Aquilo foi muito estranho [...] pois quando pensei em entender o que havia acontecido, o aplicativo da internet abriu e mostrou um vídeo dos Dogon festejando, estava ao vivo e acredite se quiser, eu estava entendendo tudo, tudo o que diziam” (145). Minkha confiesa notar algo familiar en la marca roja del Impundulu en su brazo, lo cual, junto con la celebración de los Dogón por el “renascimento das ‘*Crianças vermelhas*’” (145), sugiere que los poderes activados por la energía roja del cometa constituyen una condición dormida pero latente en los infantes africanos y afrodescendientes del mundo. Esta condición, junto con facultarles para cambiar el mundo, les expone a la incertidumbre de una enorme responsabilidad y al peligro de posibles adversarios o enemigos: “agora tínhamos poder para mudar o destino do mundo e quando crianças negras têm esse poder, olhos maus temem” (145). La idea de que el cometa es una suerte de señuelo para un reencuentro panamefricano de niñas y niños que, por su condición etaria, encarnan por antonomasia el futuro, constituye una apuesta esperanzadora e incierta: “eu fui encontrada, mas o que isso significará daqui por diante... nem posso imaginar”. Tal vez la afirmación identitaria final realizada por la narradora anticipa el posible devenir del fuego regenerador que los infantes rojos compartirán con el mundo: “*Sou Minkha, meu nome significa justiça. Sou uma criança vermelha*” (146).

Afrofuturos con rostro de mujer

Como comentarios finales, quizás sea apropiado retomar la pregunta que Octavia Butler temía que le hicieran en alguna conferencia: “¿Qué tiene que ver la ciencia ficción con la gente negra?”, y rearticularla en los siguientes términos: “¿Qué tiene que ver la ciencia ficción con las mujeres afrodescendientes?” Los pactos de ficción a los que la literatura y la cultura occidentales nos ha acostumbrado naturalizaron, en el imaginario global, la identificación con personajes caucásicos masculinos. A ello hay que sumar que este espejamiento es, como explica Fa-

non, una de las deformaciones psicológicas producidas por la colonización.¹² No resulta extraño que imaginar heroínas afrodescendientes perturbe las categorías aprendidas y que, por tanto, pueda ser un ejercicio, como dice Sylvia Wynter, desalienador por forzar una meta-cognición que a muchos puede resultar incómoda. La pregunta, entonces, podría volver a formularse del siguiente modo: ¿qué tiene que ver la ciencia ficción afrofuturista escrita por mujeres afrodescendientes con *las otras* y *los otros* de sus personajes? Retomando la idea de la estética negativa de Fluck, y de la interpelación por omisión que las ficciones afrofuturistas pueden generar en sus otras y otros, quizás habría que pensar en la urgencia de buscar una desalienación de las jerarquías de la modernidad que transite por todo lo ancho del espectro interseccional. Se me viene a la mente el prólogo “Orfeu negro” de Jean-Paul Sartre a la antología poética de Léopold Sédar Senghor *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (1948), donde el francés le advierte al lector blanco que la obra no está dirigida a él. Por el contrario, en ella Europa es formulada como el otro de África: “Hay hombres de pie que nos miran, y como yo, deseo que sintáis la emoción de ser visto. Porque el blanco ha gozado durante tres mil años del privilegio de ver sin que se le vea; él era mirada pura” (4). Aunque en estas páginas no he buscado responder a esta interrogante, creo que queda pendiente el debate en torno a la recepción de obras afrofuturistas como las aquí comentadas por parte de quienes se localizan en los bordes o en los exteriores de la amefricanidad. El daño quizás irreversible del planeta que heredamos y de la humanidad en que nacimos acaso hacen inevitable el seguir configurando mundos posibles en las lecturas, en el diálogo, en la imaginación.

12 Al inicio de su obra, Fanon esboza el complejo del colonizado: “El negro quiere ser blanco. [...] [L]os negros quieren demostrar a los blancos, cueste lo que cueste, la riqueza de sus pensamientos, la potencia igual de su mente” (44).

Obras citadas

- Ain-Zaila, Lu. “Afrofuturismo: o espelhamento negro que nos interessa”. Rio de Janeiro: Luciane Marcelino Ernesto, 2019. Disponible en: <<http://brasil2408.com.br/>>
- . “Crianças vermelhas”. *Sankofia. Breves histórias sobre afrofuturismo*. Rio de Janeiro: Luciene Marcelino Ernesto, 2018: 142-146.
- Anderson, Reynaldo y Charles E. Jones. *Afrofuturism 2.0. The Rise of Astro-Blackness*. Lanham: Lexington Books, 2016.
- Butler, Octavia. “The Book of Martha”. *Obsidian III. Literature in the African Diaspora* 6-7 (Fall/Winter 2005-Spring/Summer 2006): 44-60.
- Crenshaw, Kimberlé. “Kimberlé Crenshaw on Intersectionality, More than Two Decades Later”. *News From Columbia Law* 2017. Disponible en: <<https://www.law.columbia.edu/news/archive/kimberle-crenshaw-intersectionality-more-two-decades-later>>
- Davis, Angela Y. *Women, Race & Class*. New York: Vintage Books, 1983.
- Dery, Mark. “Black to the Future: Interviews with Samuel A. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose”. Mark Dery (ed.). *Flame Wars. The Discourse of Cyberculture*. Durham & London: Duke University Press, 1994: 179-222.
- DuBois, W.E.B. *The Souls of Black Folk*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- Fluck, Winfried. “The Search for Distance: Negation and Negativity in Wolfgang Iser’s Literary Theory”. *New Literary History* 31.1 (2000): 175-210.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London, New York: Verso, 1999.
- Gonzalez, Lélia. “A categoria político-cultural de Amefricanidade”. *Tempo Brasileiro* 92-93 (janeiro/junho 1988): 69-82.
- Hampton, Gregory Jerome. *Changing Bodies in the Fiction of Octavia Butler. Slaves, Aliens, and Vampires*. Lanham: 2010.
- Hantel, Max. “What Is It to Be a Human? Sylvia Wynter on Autopoiesis”. *philoSOPHIA* 8.1 (Winter 2018): 61-79.

- Haraway, Donna J. "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s". *Donna Haraway. The Haraway Reader*. New York & London: Routledge, 2004: 7-45.
- . *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham & London: Duke University Press, 2016.
- Higginson, Thomas Wentworth. *Negro Spirituals*. Boston, 1867. Disponible en: <http://etext.lib.virginia.edu/modeng/modengJ.browse.html>
- Nelson, Alondra. "Future Texts". *Social Text* 20.2 (Summer 2002): 1-15.
- Sartre, Jean-Paul. "Orfeo negro". *Revista de la Universidad de México* 14.8 (abril 1960): 4-15.
- Szwed, John F. Space is the Place. *The Lives and Times of Sun Ra*. New York: Pantheon Books, 1997.
- Womack, Ytasha L. Afrofutursim. *The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.
- Wynter, Sylvia. "On Disenchanted Discourse: 'Minority' Literary Criticism and beyond". *Cultural Critique* 7 (Autumn 1987): 207-244.

El lugar de Carolina Maria de Jesus en la literatura brasileña¹

*

Clicie Nunes A.
Universidad de Concepción
cnunes@udec.cl

Resumen

Este artículo analiza tres relatos de la memoria de la escritora brasileña Carolina Maria de Jesus, *Cuarto de desechos*, *Casa de ladrillos* y *Diario de Bitita*, a partir de la noción de errancia o desplazamiento que se encuentra en los tres textos, así como a partir de la propuesta de literatura periférica como (in)(re)sistencia. Aquí se aborda la creación literaria como un proyecto individual-colectivo, representativo de un yo y de un nosotros, tanto en el proceso de escritura de Carolina, como en la expectativa acerca de lo que debe o no debe ser una escritora.

Palabras clave: Carolina Maria de Jesus, errancia, escritura, memoria, literatura brasileña.

Abstract

This article analyzes three memory stories by Brazilian writer Carolina Maria de Jesus, *Cuarto de desechos*, *Casa de ladrillos* and *Diario de Bitita* from the notion of wandering or displacement found in the three texts, as well as from the proposal of peripheral literature as (in)(re)sistence. It approaches literary creation as an individual-collective project, representative of an I and an us, both in Carolina's writing process and in the expectation of what a writer should or should not be.

Keywords: Carolina Maria de Jesus, wandering, writing, memory, brazilian literature.

1 Este artículo es una versión ampliada de la conferencia inaugural del I Seminario Permanente en Estudios de Género: Feminismos, Masculinidades y Disidencias dictada por mí, en la Universidad de Concepción, el 29 de abril de 2021. La actividad en formato online contó con la relatoría de la Dra. Mónica González, académica de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. La conferencia está disponible en el Facebook del Departamento de Español de la Universidad de Concepción.

Los que comen son los mismos que inventaron el hambre.

Carolina María de Jesus

12 de junio. Dejé el lecho para escribir. Mientras escribo voy pensando que residido en un castillo color de oro que reluce con la luz del sol. Que las ventanas son de plata y las luces brillantes. Que mi vista circula por el jardín y contemplo flores de todas las cualidades. Es necesario inventarme este ambiente de fantasía para olvidar que estoy en la favela (83)

Este fragmento pertenece a *Cuarto de desechos*,² diario de vida de la escritora brasileña Carolina María de Jesus. El libro, escrito durante los años 1950 y publicado en 1960, marcó la literatura brasileña de la época, debido a la singularidad de su tema y de su autora, una mujer negra proveniente del medio rural y con poca escolaridad, lo que significó una violenta irrupción en el canon literario de Brasil. Con la publicación de *Cuarto de desechos*, Carolina gana notoriedad y pasa a figurar entre los y las escritoras más leídas en aquel entonces, es traducida a catorce idiomas con una obra distribuida en cuarenta países. No obstante, antes de la aparición de *Cuarto de desechos*, Carolina trabajó inicialmente como sirvienta en São Paulo y, posteriormente, pasó a recolectar papeles y latas en los basurales para sobrevivir. Con la publicación del libro, logró salir de la favela do Canindé y se instaló con sus tres hijos en diferentes barrios de São Paulo para luego optar por vivir en las afueras de la ciudad; pero, sus siguientes libros —*Casa de alvenaria* (1961), *Provérbios* (1963), *Pedaços da fome* (1963) y *Diário de Bitita* (1986), entre otros—, no alcanzaron el éxito de *Cuarto de desechos* por lo que la escritora falleció sin el reconocimiento a su obra en 1977. Después de conocer los manuscritos de aquel diario y consciente del poder de aquella narrativa, Audalio Dantas³ obtiene un contrato para su publicación en entregas periódicas, en primera instancia, con la revista *O Cruzeiro*; y, más tarde, con la Librería Francisco Alves, otro contrato para la publicación de la primera edición en formato libro. Esta primera edición vendió, solamente en la ciudad de São

2 Para ese artículo, en relación a las traducciones de *Quarto de despejo* y *Casa de alvenaria*, utilicé la edición argentina *Carolina María de Jesus. Cuarto de desechos y otras obras* publicado en 2021. Las citas de otros textos de Carolina todavía no traducidos al español, son traducciones mías.

3 Audalio Dantas, periodista del diario *Folha de São Paula*, encuentra a Carolina en la favela Canindé y tiene acceso a sus manuscritos. Dantas fue el editor de *Cuarto de desechos* y mantuvo con la autora una relación a veces conflictiva.

Paulo, 10.000 ejemplares en los tres primeros días de su lanzamiento y, a los seis meses, más de 90.000 ejemplares en todo el país (Levine y Meihy 25).

Otros textos revelan un gran interés por el contexto político y social de la época ocurrido tanto en Brasil como en el mundo; asimismo problematizan y expresan el proceso de escritura de la autora, basado en la experiencia de vida construida por una ética personal. Una de las figuras fundamentales para esa construcción fue su abuelo, el “Sócrates africano”: “Carolina entró en contacto con un vasto acervo de tradición oral a través de su abuelo. Podemos suponer que esto despertó en ella el deseo de ser también una contadora de historias”(Tennina, Serafina y Chaves Bruera 11).⁴ De ese modo, es posible inferir que esta relación y este aprendizaje pudo proveer a la autora de lo necesario para enfrentarse a todo tipo de violencia de clase, raza y género, sin desistir de su objetivo literario e intelectual, o sea, un lugar en el centro de la literatura brasileña.

La obra de Carolina Maria de Jesus ocupa un espacio amplio y diverso en el acervo de la literatura brasileña. Además del material publicado, las investigaciones recientes acerca de su producción cultural y literaria revelan una gran cantidad de material inédito, (principalmente manuscritos), como: novelas, obras de teatro, diarios íntimos, poemas y letras de música.⁵ Además, el archivo inédito de Carolina Maria de Jesus contiene otros textos, por ejemplo, el intercambio de cartas entre la escritora y sus agentes literarios y musicales, donde se revela a una autora preocupada por su producción literaria y cultural.⁶ Uno de los hallazgos

4 La importancia del abuelo de Carolina está registrada en un texto publicado, por primera vez, en *Revista Escrita*, número 11, 1976 y recuperado en *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*, 1994, 190-1994: “Estoy feliz por saber que mi abuelo murió como hombre honesto. Su nombre es Benedito José da Silva y tengo orgullo en decir que él fue el Sócrates analfabeto. Era impresionante la sabiduría de aquel hombre. Yo tenía la impresión de que mi ilustre abuelo era como una faja, unido a la familia como si fuera un ramillete de flores. No había disenso. Predominaba la unión. Mientras mi abuelo vivió, su casa parecía una asamblea donde los dominadores discutían las fallas de nuestro pueblo. En aquella época nuestra población era en su mayoría analfabeta. Y la minoría era alfabetizada. Era un pueblo sin luz mental”. [La traducción es mía].

5 Junto a la escritora Conceição Evaristo y a Vera Eunice, hija de Carolina, un importante grupo de investigadoras supervisan la publicación de las obras completas de Carolina Maria de Jesus, por la editorial brasileña Companhia das Letras, proyecto denominado los “Cadernos de Carolina”. De ese modo, la autora ingresa al panorama de la literatura brasileña, en una suerte de “nuevo canon”, y como referencia valorativa de su propia metáfora del cuarto de desechos, como una autora reconocida, resignificando la idea de literatura y el lugar de los y las escritoras en Brasil.

6 Esta rica producción artística e intelectual se encuentra esparcida en diferentes archivos, por ejemplo, la Biblioteca Nacional en Rio de Janeiro, el Museo Afro Brasil de São Paulo y el Archivo Público de Sacramento lo que hace la organización todavía difícil. Son tres grupos de once rollos de microfilmes que

más importantes es el registro de los viajes que Carolina realizó por Argentina, Uruguay y Chile, texto todavía desconocido en Brasil; sin embargo, es un material fundamental para dar a conocer el alcance internacional que obtuvo la publicación de *Cuarto de Desechos* y sus traducciones. Este cuaderno ha sido editado junto a la traducción en español de *Casa de ladrillos* (1963) por la editorial Abraxás, donde están registradas sus impresiones sobre la cultura y la sociedad de aquellos países. Según Marcelle Leal, la Carolina turista se dedica a describir los paisajes y las ciudades que visita, al mismo tiempo que “resignifica la presencia de la mujer negra en el exterior” (20).⁷

De ese modo, a partir del desplazamiento físico de Carolina por los caminos, calles y barrios de las ciudades y países que recorre, es posible considerar su errancia como una noción que se verifica en tres relatos de la memoria —*Cuarto de desechos*, *Casa de ladrillos* y *Diario de Bitita*—, como un ir y volver a través de la sensibilidad literaria que caracteriza su escritura, o sea, un potencial diálogo de un texto con otro en donde prevalece siempre el deseo y la necesidad de escribir. Esa conexión se concreta afuera de la cronología de las publicaciones, ya que el proceso de la escritura de *Cuarto de desechos* es la materia misma de *Casa de ladrillos*, libro que fue escrito “sobre la marcha”, cuando todavía estaba en curso el éxito de su primera publicación. Mientras *Casa de ladrillos* registra el día a día de Carolina como autora reconocida por el público, el relato *Diario de Bitita*, que ha sido publicado de manera póstuma, finaliza con su llegada a la favela Canindé, donde escribe *Cuarto de desechos*.

hoy están en la División de Manuscritos de la Biblioteca Nacional, en Río de Janeiro, en la Biblioteca del Congreso, en Washington D.C. y en el Acervo de Escritores Mineros, del Centro de Estudios Literarios y Culturales de la UFMG. Con excepción de un cuaderno, los originales de ese material microfilmado están en el Archivo Público de Sacramento. En el Archivo de Coordinadora del Instituto Moreira Salles, en Río de Janeiro, se encuentran dos cuadernos originales: uno contiene un prólogo y una selección de poemas; el otro, poemas y textos en prosa ficcionales y autobiográficos. Esos cuadernos, según información del Instituto de la Imagen y del Sonido, fueron donados a la institución en 2002 y uno de ellos habría servido como base para el libro póstumo *Diário de Bitita*, publicado en 1982, en Francia y en 1986, en Brasil, cuyo texto original recibió de la autora el título *Um Brasil para os brasileiros* (*Un Brasil para los brasileños*).

7 Según la investigadora, “en una sesión de autógrafos en la Librería Orbe, Carolina recibe la invitación del director de la Escuela Internacional de Verano de Concepción para participar de un evento académico al año siguiente, específicamente, enero de 1962. Carolina María de Jesús acepta y vuelve a Chile en el mencionado período para dictar la conferencia “La América necesita otra independencia”, en la Universidad de Concepción [...]. En su discurso, aborda temas como la importancia de la educación y de la colectividad de los trabajadores, la migración, la cultura, el desarme, la reforma agraria, la maternidad [...]. Frente al público, presenta la potencia negra de un pensadora y transformadora del mundo” (27). [La traducción es mía].

En lo que concierne al proceso de escritura de Carolina y el lugar que ocupan las mujeres escritoras en de Brasil en aquel momento, o sea, el reconocimiento de la actividad literaria como resultado del dominio de la lengua culta y del lenguaje, el que se puede ver en escritoras como Clarice Lispector, Ligia Fagundes Telles o Nélide Piñon, es importante resaltar la osadía de Carolina Maria de Jesus al perseguir sus propósitos ya que, como observa Regina Dalcastagné:

Pensem no quanto é grande o desejo de escrever, para que essas pessoas se submetam a isso –‘fazer o que não lhes cabe’, aquilo para o que ‘não foram talhadas’. Imaginem o constante desconforto de se querer escritor o escritora, em um meio que lhe diz o tempo inteiro que ‘isso é muita pretensão’. Daí as suas obras serem marcadas, desde que surgem, por uma espécie de tensão, que se evidencia, especialmente, pela necessidade de se contrapor a representações já fixadas na tradição literaria e, ao mesmo tempo, de reafirmar a legitimidade de sua propria construção. E isso aparece já no interior da narrativa: ‘É preciso conhecer a fome para descreve-la’, dizia Carolina Maria de Jesus (9).⁸

Mucho se dice, entonces, bajo esos criterios, acerca de la idea de la formación en Carolina de una escritura del instinto, de la pasión, de un lenguaje errático y fragmentado. De hecho, su comprensión del mundo está formada por un tejido de lecturas diversas y aleatorias, de acuerdo a lo que iba encontrando literalmente por el camino, que se compara con la precariedad material de su entorno inmediato y que contrasta con el fenómeno editorial que *Cuarto de desechos* alcanzó en Brasil y en el mundo. No obstante, ha sido fundamental la construcción del conocimiento que Carolina ejerció acerca de sus prioridades como lectora, ya que aquella comprensión del mundo, formó una escritura y una historia propia. Como señala Grada Kilomba, escribir la propia historia y no ser descrita: “emerge como un ato político. O poema [Por que escrevo?/ Porque eu tenho de/ Porque minha voz,/em todos seus dialetos,/ tem sido calada por muito tempo. Jacob Sam-La Rose] ilustra

8 “Piensen cuán grande es el deseo de escribir, para que esas personas se sometan a esto –‘hacer lo que no les corresponde’, aquello para lo que no fueron hechas’. Piensen la constante incomodidad de querer ser escritor o escritora, en un medio que les dice todo el tiempo que ‘eso es mucha pretensión’. De ahí que sus obras estén marcadas, desde que surgen, por una especie de tensión que se evidencia, especialmente, por la necesidad de contraponer a representaciones ya fijadas en la tradición literaria y, al mismo tiempo, reafirmar la legitimidad de su propia construcción. Y eso surge ya en el interior de la narrativa: ‘Es necesario conocer el hambre para describirlo’, decía Carolina Maria de Jesus.” (9). [La traducción es mía].

o ato da escrita como um ato de tornar-se ... nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou” (28).⁹

Cuarto de desechos posee un carácter emergente y revela un Brasil todavía desconocido para muchos brasileños en aquel momento, hecho que ha sido considerado un factor importante debido al número de ejemplares vendidos, así como el éxito en el mercado editorial internacional. No obstante, Carolina estuvo cada vez más alejada del circuito literario por el que transitaban otras y otros escritores. La insistencia en su construcción como una artista y una escritora, manteniendo su proyecto intelectual que evidenció los racismos y los prejuicios respecto a lo que sería la literatura y el arte, confirmó a *Cuarto de desechos* como una excepción y normalizó el estudio y la crítica de su obra como una escritura des-centrada, atípica o marginal:

Carolina nunca se resignó a ocupar el lugar que le indicaban. Siempre defendió su independencia, asumiendo posiciones que, ciertamente, no estaban libres de contradicción, lo que le costaría la pérdida de apoyos y ser relegada a un segundo plano. En ese lugar permaneció hasta la últimas dos décadas, cuando volvió a destacarse, debido, principalmente, al reconocimiento de gran antecesora que le dieron escritores vinculados al movimiento negro o a la llamada literatura periférica, uno de los fenómenos culturales más importantes ocurridos en Brasil en los últimos tiempos. Autores como Conceicao Evaristo, Elisa Lucinda, Sergio Vaz o Allan da Rosa retoman a Carolina porque reconocen en ella no solo a una importante voz testimonial, sino a una extraordinaria escritora de literatura y a una artista integral (Torres, Tennina y Chaves Bruera 10).

El diario de vida revela el sufrimiento físico y emocional provocado por el hambre constante, el trabajo duro y vilipendiado y el sufrimiento moral de pertenecer a la clase social olvidada. Para evadir esa vivencia de extrema pobreza, y la consecuente obligatoriedad de someterse a la realización de un tipo de trabajo vil, Carolina crea otro espacio y tiempo, otro mundo posible: “28 de mayo. ... La vida es como un libro. Solamente después de haberlo leído sabemos lo que encierra. Y nosotros cuando estamos en el fin de la vida sabemos cómo transcurrió. La mía, hasta aquí ha sido negra. Negra es mi piel. Negro es el lugar donde vivo” (161).

9 “Surge como un acto político. El poema [¿Por qué escribo? / Porque yo tengo que/ Porque mi voz, / en todos sus dialectos, / ha sido calada por mucho tiempo. Jacob Sam-La Rose] ilustra el acto de la escritura como un acto de volverse ... en ese sentido, yo me transformo en la oposición absoluta de lo que el proyecto colonial predeterminó” (28). [La traducción es mía].

La autora ocupa, en su comunidad, un lugar excepcional en relación con los demás moradores, en su mayoría analfabetos. Además, transforma la favela en un espacio de posibilidades discursivas y de relatos colectivos e individuales entre sus habitantes y la ciudad. Esta diversidad poblacional que comparte el mismo espacio está, en *Cuarto de desechos*, descrito por Carolina, quien es contemporánea de los grandes movimientos migratorios, provocados por la sequía que obligaba a los habitantes del sertón a desplazarse desde el nordeste brasileño hacia el sur del país, lo que resultó en la transformación de los paisajes sociales y étnicos de las grandes ciudades, como es el caso de São Paulo. Este fenómeno transformó la gran ciudad en un espacio todavía más definido por la separación de clases sociales, condenando a los pobres a vivir cada vez más lejos. Carolina describe esa realidad social de la siguiente manera:

29 de mayo: El frío nos fustiga. Varias personas de la favela no tienen abrigo. Siento una gran compasión cuando veo a los chicos caminar por el barro. He visto que llegaron nuevas personas a la favela. Están harapientas y tienen el aspecto desnutrido. Fue la mirada más triste que nunca vi. Ha de existir alguien que leyendo lo que yo escribo dirá... ¡esto es mentira! Pero las miserias son reales (47).

Defensora de los niños, apaciguadora de las pugnas y violencias entre hombres y mujeres, su texto no solo denuncia la condición infrahumana en que viven los moradores de la favela, sino que critica el sistema de valores morales, políticos y económicos que la afectan a ella y a su entorno; como consecuencia, *Cuarto de desechos* ya no representa, el modelo tradicional de los textos autobiográficos, es decir, una construcción del sujeto en la definición de la identidad individual, sino derrumba la idealización de la mujer, representada en la escritura autobiográfica modélica, a mediados del siglo XX en Brasil, es decir, la función de verse a sí misma como objeto a ser representado: una forma femenina materna y telúrica, envuelta en significados que la des-centran de su papel social e histórico, en intensos diálogos con imágenes míticas femeninas. Por el contrario, el proyecto mayor de la autora, es decir, el ejercicio de la escritura como forma de auto-afirmación, puede ser entendido como la necesidad de emplazar su narrativa como texto literario que se inscribe dentro de la lucha cultural y política de la literatura afrobrasileña. Al fin, en aquel texto literario convergen y se entran los elementos necesarios para entender la realidad en la que se intersectan los conceptos de raza, género, clase social y lenguaje; no obstante, su lucha es para salir lo más pronto posible de la situación de extrema pobreza, a través de su oficio de escritora.

Parte fundamental de esa realidad de Carolina y una presencia que se impone en la narrativa, el hambre es frecuentemente considerada como un personaje clave de *Cuarto de desechos*, paradójicamente, como una especie de alimento simbólico en su narrativa que aparece en el texto con frecuencia, indeseable al mismo tiempo intensa y colorida: “¡Que efecto sorprendente tiene la comida en nuestro organismo! Yo que antes de comer veía el cielo, los árboles, las aves todo amarillo, después de que comí, todo se normalizó ante mis ojos” (63). De ese modo, el motivo del hambre está colocado en la obra de Carolina Maria de Jesus como un elemento central, ya sea por su presencia impositiva y constante como en *Cuarto de desechos*, ya sea por su superación, como en *Casa de ladrillos* o por su manifestación como hecho inevitable en la vida de la autora, tal como se describe en *Diario de Bitita*.

En el diario de vida de la autora, las ideas siguen un movimiento propio: fragmentos de diversa extensión, días no registrados, ritmo incierto y dependiente de su energía. A pesar de que Carolina escribió muchas páginas antes del día uno de su diario, las anotaciones en *Cuarto de desechos* empiezan el día 15 de julio de 1955 y terminan el día 1 de enero de 1960. Aunque Dantas interfirió como editor en la organización del diario, algunos de estos vacíos son posibles de ser interpretados como la falta de todo de lo que habla la escritora. La falta de comida, la ausencia más sentida, hace callar a la narradora, así como el desagrado que le provoca su actividad de recoger papeles y latas en las calles y en los basurales; para soportarlo, se refugia en el trabajo de escribir: “Por que a senhora começou a escrever? Quando eu não tinha nada o que comer, em vez de xingar eu escrevia. Tem pessoas que, quando estão nervosas, xingam ou pensam na morte como solução. Eu escrevia meu diário” (170).¹⁰

Sin embargo, el proceso de la escritura –informal y diversificada– y la temática tratada por Carolina –la pobreza y su criminalización– serán la herramienta que determinará su futuro como escritora que posee el lugar de habla, o sea, un territorio cultural y social periférico y que le dio una identidad: la favela. Según esa lógica, autoría y territorialidad convergen, proporcionando una arena donde disputa la continuidad del proyecto literario de Carolina y su lugar en la historia de la literatura brasileña. No se trata de cualquier espacio ni es cualquier lugar, es una territorialidad, comprendida entonces como identidad –afrodescendientes, migrantes, desplazados sociales, entre otros–, escenario de (des)reconocimiento y espacio de (des)identificación que se transforma en literatura:

10 “P: ¿Por qué usted comenzó a escribir? R: Cuando yo no tenía nada que comer, en lugar de maldecir, yo escribía. Otros, cuando están nerviosos, maldicen o piensan en la muerte como solución. Yo, escribía mi diario”. [La traducción es mía].

5 de noviembre ... Pasé por la tienda, le vendí una botella a don Eduardo por tres cruzeiros para pagar el colectivo. Cuando llegué a la parada del colectivo me encontré con Toniño, el de doña Adelaide. Él trabaja en la librería Saraiva. Le dije: –Así es, Toniño, los editores de Brasil no imprimen lo que escribo porque soy pobre y no tengo dinero para pagarles. Por eso yo voy a enviar mi libro a Estados Unidos. Él me dio varias direcciones de editoriales que debía buscar (160).

El espacio de la favela como un territorio racializado y criminalizado en constante expansión se presenta en *Cuarto de desechos* a través del hambre, de la violencia hacia las mujeres y niños y del abandono de las poblaciones por las políticas sociales; no obstante, como observa Lucía Tennina:

Surgen escrituras de la periferia que se legitiman desde la noción de literatura y del espacio periférico que se pretende territorio conquistado y redefinido. Escrituras que se reafirman como literatura, a su vez, desde el objeto libro, que se piensa como un espacio ocupado y venerado. La literatura de la periferia se propone conquistar espacios de la cultura de trayectoria letrada en un momento en el que esta se encuentra debilitada, no con el fin de revivirla, sino con el explícito propósito de desacralizarla (párr. 14).

En ese sentido, Carolina describe la ciudad de São Paulo, desde su proceso de transformación, cuando la distribución centro-margen sigue el ordenamiento de la modernidad. Según Raquel Rolnik, la ciudad posee una escritura y sus transformaciones escriben otro texto, como un “inmenso alfabeto en el que se montan y desmontan palabras y frases” (18). De ese modo, la ciudad elabora su propia historia, crea una jerarquía propia, resignificando los espacios. Carolina no reconoce la favela Canindé como un espacio natural en el que insertan sus símbolos y sentidos, pero sí lo entiende como lugar de representación alejado de los centros de poder; en *Cuarto de desechos*, la narrativa de la pobreza expresa el color de la piel como territorio de exclusión. La asociación que Carolina establece entre el color de su piel y las condiciones materiales a la que está sometida es la narrativa que el condicionamiento histórico construye. Además, compara la ciudad donde vive, São Paulo, con la casa idealizada como emblema social: la sala de visitas es el gobierno, la ciudad es el jardín y la favela el potrero donde tiran la basura: “19 de mayo. Cuando estoy en la ciudad tengo la impresión de que estoy en la sala de visitas con sus lámparas

de cristal, sus alfombras de terciopelo, almohadones de satén. Cuando estoy en la favela tengo la impresión de que soy un objeto obsoleto, digno de estar en un cuarto de desechos” (59).

Así como el ritmo imperfecto de sus anotaciones, el texto de Carolina de Jesús es la representación de las historias de vida narradas, mientras que su diario de vida es el lugar de destino de diversos grupos humanos: los “Centros Espíritas”, los templos de la umbanda,¹¹ los que practican la asistencia social, la clase de los políticos que buscan votos, los que –como ella– trabajan día a día para garantizar el alimento de la familia, los “vagabundos” que no trabajan o los que gastan el dinero indiscriminadamente –mientras ella no tiene que comer–, los negros, los turcos, los portugueses, los gitanos, la clase media alta y los intelectuales. Estas otras voces son, simultáneamente, el material con que trabaja la autora:

15 de julio Hoy es el cumpleaños de mi hija Vera Eunice. No puedo hacer una fiesta porque eso es lo mismo que querer agarrar el sol con las manos. Hoy no va a haber almuerzo. Solo cena... Compré medio kilo de callo. Pero no me gusta negociar con portugueses. Ellos no tienen educación. Son obscenos, pornográficos y estúpidos. Cuando buscan a una prieta¹² es pensando en explotarla. Piensan que son más inteligentes que los demás. El portugués le dijo a Fernanda que le daría un pedazo de hígado si lo aceptaba. Ella no quiso. Hay prietas a las que no les gustan los blancos. Ella se fue sin comprar. Él dejó de vender por atrevido (119).

El éxito editorial de su primer diario provocó un cambio profundo en la vida de Carolina; *Cuarto de desechos* fue el responsable por las transformaciones en la vida de Carolina y su familia y es la materia fundamental del segundo diario. No obstante, en *Casa de ladrillos*, la autora siente el peso de la solidaridad rota por la condición

11 La umbanda es una religión que surgió en Brasil a comienzos del siglo XX. Es una mezcla de las religiones indígenas, africanas y cristianas; es un ajuste del mestizaje y del sincretismo brasileño.

12 Prieta, según las traductoras: “la traducción de preto y preta por el español prieto y prieta y no por negro y negra, opción que se empleó solamente cuando en el original aparecía de esa manera. Aunque prieto y prieta en español son de uso mucho menos extendido que preto y preta en portugués, no deja de ser común en comunidades afrohispanoamericanas” (23).

que dejó atrás y del sentimiento de responsabilidad por el acto solitario practicado a través de la escritura de romper el circuito de la pobreza al que están condenados los negros y negras: “30 de noviembre ...Fuimos a almorzar. Qué comida rica. Qué carne deliciosa. Sentada en el fino restaurante, pensaba en los infelices que juntan los restos de la feria para comer. Tengo la impresión de que los infelices son mis hijos. Yo salí de la favela. Tengo la impresión de que salí del mar y dejé a mis hermanos ahogándose” (302).

De ese modo, el pilar fundamental de *Cuarto de desechos* –el hambre– vuelve a aparecer en el libro que consagra su término. Entonces, es necesario ir más allá de esta representación supuestamente insuperable, una suerte de tributo continuo a la imposibilidad de no salir jamás del estado de cautiverio, en eterna privación. El problema es que en la realidad el hambre y la falta de todo están instaladas en la vida de la autora y la brusca alteración de su modo vida, o sea, el reconocimiento inmediato y la sobreexposición la condujeron a una actuación sufrida, a un proceso de desafiliación, a la ruptura de pertinencia de sus vínculos sociales.

La historia del “ser a parte”, que está configurada dentro del sistema social, no solo como una desigual, sino como una desemejante, privada de bienes y del trato humano, aparece aquí y allí en los relatos de Carolina, por ejemplo, al ser señalada como una “negra fea”, mientras firmaba su libro, o como una “negra hedionda”, cuando recogía basura en las calles. De ese modo, el estar apartado no corresponde solamente a una condición de clase, sino a una lógica racista hiriente y perversa que actúa para mantener alejados a negros y negras del ejercicio de la ciudadanía y del reconocimiento de las relaciones interpersonales. La desigualdad social, política, racial y económica en la sociedad brasileña produjo la exclusión de un gran número de personas. Carolina es, de cierto modo, el emblema de este problema. Ella pasó por diferentes procesos de descalificación personal y social, como registra en el *Diario de Bitita*:

Mamãel, Mamãe..., fala-me do mundo. O que quer dizer mundo? Ela me deu dois tapas, saí correndo e chorando. Minha tia Claudimira disse: -Voce precisa dar um jeito nesta negrinha. Ela vai te deixar louca. Minha mãe me espancava todos os dias. Quando eu não apanhava sentia falta ... Quando a mamãe me batia eu ia para casa do meu avô (24).¹³

13 ¡Mamá!, Mamá..., cuéntame acerca del mundo. ¿Qué quiere decir mundo? Ella me golpeó dos veces, me fui corriendo y llorando. Mi tía Claudimira dijo: -Tu necesita enderezar esta negrita. Ella te dejará loca. Mi madre me golpeaba todos los días. Cuando no, yo echaba de menos los golpes... Cuando mi madre me golpeaba yo corría hacia la casa de mi abuelo (24). [La traducción es mía].

La escritura de los diarios de vida presenta una relación bifronte: como memoria, posee una dimensión tanto íntima como colectiva que incorpora la herencia de un pasado que conduce al racismo cotidiano y atemporal. No obstante, el gran relato de la vida de Carolina es, desde el punto de vista de la autobiografía, un lugar singular en el presente, cuando se posiciona en el texto como autora: “19 de julio [...] Voy a escribir un libro referente a la favela. Voy a citar todo lo que aquí pasa. Y todo lo que ustedes me hacen. Yo quiero escribir el libro y ustedes con estas escenas desagradables me proveen los argumentos” (*Cuarto de desechos* 25).

En *Casa de ladrillos*, considerado por Aaulio Dantas como la historia de un ascenso social, todavía escrito bajo el formato del diario de vida por insistencia del mismo editor, con el propósito de replicar el éxito de *Cuarto de desechos*, Carolina oscila entre críticas al nuevo medio socio-cultural y económico, que van desde el desperdicio de la comida hasta el trato comercial a su libro, y la turbación frente al reconocimiento inmediato adquirido como escritora:

23 de noviembre. No estoy tranquila con la idea de escribir mi diario de vida actual. Escribir contra los ricos. Ellos son poderosos y pueden destruirme. Están los que piden dinero y suplican que no les mencione. Hay una señora que quiere dinero para comprar una casa. Yo no tengo. Ella se puso de malas pulgas conmigo. Quiere 500.000 cruzeiros. Esos días no estoy escribiendo. Estoy pensando, pensando, pensando. Cuando escribí contra los favelados fui apedreada... Todos los días llegan cartas de editores internacionales que quieren traducir el libro. Hasta yo estoy sorprendida con la repercusión del libro (298).

No obstante, Carolina encuentra la forma de sortear los problemas, aunque “inadaptada”, ya que está decidida a cumplir su proyecto. La literatura será, así, un medio para estar y hablar en el mundo y desafía la hegemonía blanca y colonialista; pero, escritora y escritura han experimentado la errancia, y aun cuando rechaza la fama, siente nostalgia del anonimato, del tiempo en que era solamente una mujer que escribía entre analfabetos, para luego volver a apreciar su condición de escritora.

Al considerar los “problemas de adaptación” de Carolina a su nueva realidad –la súbita alteración de los estándares de vida y la popularidad–, se vio obligada a aceptar algunos cambios importantes y a cumplir con roles que no tenía pensado ejecutar y que significaban una interferencia en su vida privada y en su voluntad de escribir. Consagrada como una escritora famosa, reconocida en las calles, fue constantemente llamada a pronunciarse acerca de diferentes temas y posiciones políticas.

Desde su soledad en la favela hacia la exposición en la vida pública, ha tenido que, además, “traspasar una serie de prejuicios y condicionamientos, que la alejarían de una dicción literaria, creadora de belleza para ajustarla al discurso del testimonio o del documento” (Dalcastagné 21). Entre los problemas de adaptación y ajuste hay que considerar aspectos como el racismo y la discriminación de clase y de género existentes en la construcción de la nación brasileña, raras veces entendidos como tal y que han interferido en la producción que sigue a *Cuarto de desechos*.

Entretanto, en un principio, en *Casa de ladrillos*, la autora no se siente cómoda al ingresar en el universo de la burguesía económica, política e intelectual, por lo que pensó en volver a la favela, deflagrando un problema de clase ya detectado en *Cuarto de desechos*: la sala de visitas de la ciudad no es su lugar. En ese momento, en el comienzo de su segundo diario, Carolina describe la distancia social y el prejuicio, cuando se encuentra frecuentemente con personas que le recuerdan la pobreza y la vida en la favela; son las mujeres de la clase alta con las que debe lidiar ahora, en su condición de escritora, en los muchos almuerzos y comidas a las que concurre a cada “tarde de firma de autógrafos” o cuando firma contratos en la casa editorial, mujeres que se ganan el apodo de “papagayos nocturnos”, quienes solamente cuando la ven perciben la pobreza que descompone al país:

6 de marzo ... Están los tipos tramposos disfrazados de honestos. Son los cínicos. Tienen dos caras. Tipos que quieren ser refinados sin tener condiciones de vida definidas. Sueñan con lo imposible, aludiendo a cada instante: “si tuviera dinero...”. Pienso que ellos deberían decir esto: “Si tuviera valor para trabajar...”. Me inquietan las molestias diarias. Hay días en que no escribo por falta de tiempo. [...] Lo que sí puedo decir es que mi vida está muy desorganizada. Estoy luchando para acomodarme en la casa de ladrillos. Mis impresiones en la casa de ladrillos varían. Hay días en que estoy en el cielo, hay días en que estoy en el infierno, hay días que pienso ser la Cenicienta (370).

En el periodo de la publicación de la obra de Carolina, es decir, los años 1960, el pensamiento feminista en Brasil, así como en el mundo, no contemplaba de forma satisfactoria algunos aspectos que actualmente son fundamentales para los feminismos, por ejemplo, la situación de la mujer negra y las luchas contra la “feminización de la pobreza”, considerada como la traición más profunda. Según bell hooks:

Como muchas mujeres negras y de color vieron que las mujeres blancas de clases privilegiadas se habían beneficiado económicamente más que otros grupos de los logros de las feministas reformistas, por añadir el género a la discriminación positiva de raza, se reafirmaron sus miedos a que el feminis-

mo en realidad apuntara a incrementar el poder de la raza blanca. La traición más profunda ha sido la ausencia de una lucha feminista masiva frente al ataque del gobierno a las madres solteras y frente al desmantelamiento del sistema de bienestar social. Las mujeres privilegiadas, muchas de las cuales se autodenominan feministas, simplemente se han retirado de la lucha contra la «feminización de la pobreza» (64).

La ausencia de un discurso explícitamente feminista, en sus textos, no impide concluir que su posicionamiento abarca esas preocupaciones, ya que en su escritura construye una crítica a los estereotipos que la sociedad brasileña creó para la mujer en tanto madre negra, que incluye también la madre de leche, rol de muchas mujeres esclavizadas, la mulata, que generó la imagen de la mujer supersexualizada, y la empleada doméstica, o sea, la sirvienta que continúa la labor esclavista hasta hoy. La figura estereotipada de la mujer negra refuerza la inmovilidad social que el racismo impone. Según Lélia Gonzalez:

Desde a época colonial aos dias de hoje, percebe-se uma evidente separação quanto ao espaço físico ocupado por dominadores e dominados. O lugar natural do grupo branco dominante são moradias saudáveis, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes formas de policiamento que vão desde os feitores, capitães do mato, capangas, etc até a policia formalmente constituída. [...] Já o lugar do negro é o oposto, evidentemente: da senzala as favelas, cortiços, invasões, alagados (109).¹⁴

Carolina puede ser considerada como la primera autora brasileña en internalizar la experiencia histórica de la pobreza hasta el ámbito de la obra literaria, no solo porque introduce la temática de la sobrevivencia urbana marginal, en el día a día de la ciudad industrial, sino por cómo se forma su estética, entrecortada de referencias cultas en una gramática desplazada a las afueras del canon.¹⁵ Su escritura,

14 Desde la época colonial hasta nuestros días se aprecia una separación evidente en cuanto al espacio físico ocupado por dominadores y dominados. El lugar natural del grupo blanco dominante son las viviendas saludables, ubicadas en los rincones más bellos de la ciudad o del campo y debidamente protegidas por diferentes formas de vigilancia que van desde capataces, capitanes de monte, esbirros, etc. hasta la policía formalmente constituída. [...] El lugar del negro es el opuesto, evidentemente: de los barrios de esclavos a las favelas, conventillos, invasiones, zonas inundadas (109). [La traducción es mía].

15 Regina Dalcastagnè, cita al rapper Emicida (2001), en su publicación, en Twitter: “Una frase bonita escrita con la grafía equivocada continúa bonita”, al comentar la entrada en escena de autores impenables, como el peluquero o la empleada doméstica, como personas que tienen muchas historias que contar: “ahora pegue su retrato en la tapa de un libro, ponga sus nombres en una bella tapa, piense

más allá de llevar al sujeto des-centrado, subalternizado o marginalizado hasta el conocimiento público, lo asocia a la problemática histórica en un lenguaje específico, llamado “estética da la basura”, asociada a una “poética contaminada” por su propia experiencia de vida que transita entre los espacios, territorios y subjetividades diversas.

En *Diario de Bitita*, el relato de la vida de Carolina al llegar a la favela, describe la experiencia de la pobreza, la discriminación y el racismo; hay momentos en los que el texto alcanza una escala mayor, cuando, por ejemplo, describe la violencia policial (del Estado) que ha encarcelado a buena parte de su familia, incluidas ella y su madre:

Ficamos presas dois dias sem comer. No terceiro dia o sargento nos obrigou a carpir na frente da cadeia. O povo passava na rua sem nos ver ... O sargento mandou um soldado preto nos espancar. Ele nos espancava com um cacete de borracha. Minha mãe queria proteger-me, colocou o braço na minha frente recebendo as pancadas. O braço quebrou ... cinco dias presas e sem comer (180).¹⁶

En el relato desgarrador, las dos mujeres sufren violencia física, emocional y moral, dolorido recuerdo de los maltratos frecuentes a los que eran sometidos los y las esclavizadas en las plantaciones coloniales en Brasil. Entonces, surge la necesidad de trasladarse, cuando empieza el repetido acto de deambular, del obligado desplazamiento:

nós saíamos andando nas rocas pedindo esmolas. Minha mãe com o braço quebrado e eu com as pernas enfaixadas. Ganhávamos arroz, feijão, toucinho, sabão, queijo, sobras de comidas. Minha mãe dizia: -Voce precisa deixar esta cidade. -Está bem, concordei. Pensava na generosidade dos paulistas. Os pais

en ellos como escritores. La imagen no combina simplemente porque ese no es el retrato que estamos acostumbrados a ver, no es ese el retrato que ellos están acostumbrados a ver, no es ese el retrato que muchos defensores de la Lengua y de la Literatura (todo con L mayúscula, claro) quieren ver. Al fin, ellos nos dicen, esas personas tienen poca educación formal, poco dominio de la lengua portuguesa, poca experiencia de lectura, poco tiempo para dedicarse a la escritura (8). [La traducción es mía].

16 Estuvimos encarceladas dos días sin comer [...], en el tercer día el sargento nos obligó a escardar la fachada de la cárcel. La gente pasaba sin vernos [...] El sargento ordenó que un soldado nos golpease. Él nos golpeó con una luma de goma. Mi madre quería protegerme, puso su brazo en mi frente, recibiendo los golpes. Su brazo se rompió, ella desfalleció, yo la sostuve, el soldado continuó golpeándome. Cinco días presas y sin comer (180). [La traducción es mía].

de familia proibíam suas filhas de falar comigo. Eu ia contaminá-las com os maus exemplos (181).¹⁷

Después de su prisión y la de su madre, las dos, enfermas, no tienen otra opción que pedir limosna para comer. Es entonces cuando Carolina parte sola hacia São Paulo. Desde la aparición de *Cuarto de desechos*, el nomadismo¹⁸ estará presente también en los otros diarios. En primera instancia, es una caminante, junto a su madre, cuando se trasladan desde Sacramento hacia el campo para trabajar en una cosecha, para luego ser expulsadas por el hacendado, sin recibir sueldo. A partir de ahí, pasan a trabajar en diferentes granjas, cosechando a cambio de algún lugar para dormir. Ella intercala el trabajo esporádico en el campo con el trabajo en las “casas de familia”, donde planchaba, lavaba y cocinaba; en su recorrido por las haciendas y por las plantaciones, percibe que la esclavitud solo se había suavizado un poco.

Los colonos –como eran llamados los trabajadores del campo– parecían pordioseros; además, circulaba un rumor de que el negro en Brasil, por haber sido esclavizado, trabajaba gratuitamente a cambio de aguardiente y comida. Así, la obra de Carolina es una historia más de resistencia, es el contra discurso de la inmovilidad a que los hombres y las mujeres afrodescendientes están sometidos y de la continuidad del entramado histórico que construyen las políticas sociales en Brasil.

En este sentido, la obra de Carolina Maria de Jesus es representativa de la vida de muchas mujeres y hombres y sus diarios son el lugar específico en que se expresa, en territorio subjetivo, la constitución de un yo que se desdobra en sujeto y objeto; ambiguamente es el ámbito en el que muestra que la memoria posee su dimensión colectiva. De manera que, a pesar de la fuerza que el retrato del tejido social impone, también expresa la necesidad de la autora de afirmarse y de ser reconocida como sujeto autónomo, como una memoria que no siempre es colectiva. Tal actitud y forma de pensar, llevó la autora a optar por la literatura, ante todo:

2 de junio. Don Manuel apareció diciendo que quiere casarse conmigo. Pero yo no quiero porque ya estoy en la madurez. Y después, a un hombre no le ha

17 Salíamos caminando por las rocas y pidiendo limosnas. Mi madre con el brazo roto y yo con las piernas vendadas. Conseguíamos arroz, porotos, tocino, jabón, queso, sobras de comidas. Mi madre decía: –Necesitas dejar esta ciudad. –Sí, concordé. Pensaba en la generosidad de los paulistas. Los padres de familia prohibían a sus hijas hablar conmigo. Yo las contaminaría con malos ejemplos (181). [La traducción es mía].

18 Nomadismo que también suele ser recuerdo de la esclavitud: es una práctica entre las personas esclavizadas que lograron huir de la plantación, como el quilombola o el cimarrón y que se refugiaban en el palenque o quilombo, comunidades compuestas por los marginalizados por el colonialismo.

de gustar una mujer que no puede estar sin leer. Y que se levanta para escribir. Y que se acuesta con lápiz y papel debajo de la almohada. Por eso es que yo prefiero vivir solo para mi ideal (73).

Espacio de singularidades, la escritura de Carolina es también espacio de ambigüedad, una especie de refugio. Carolina Maria de Jesus fue una escritora que asumió posiciones y que luchó por su autonomía en todos los ámbitos. Actualmente, llama la atención el interés acerca de su obra, luego de estar durante tantas décadas en el ostracismo. Su vida y obra interesa a los estudios de género, raza y clase social, así como a las discusiones sobre el valor de la literatura y del testimonio. Carolina trasciende el muro del racismo y del prejuicio, deja al descubierto un escenario de miseria y abandono, reniega de una herencia histórica que la mantendría encerrada en un círculo en el que la contribución de negros y negras no ocurrirían en el campo de la historia, la literatura o la ciencia; más bien, su actuación en la sociedad brasileña se daría en otros espacios, donde los afectos y el autorreconocimiento se constituyen “por padrões de clivagem racial inseridas no imaginario e em práticas sociais cotidianas. Desse modo, a vida ‘normal’, os afetos e as ‘verdades’, são, inexoravelmente, perpassados pelo racismo, que não depende de uma ação consciente para existir” (50).¹⁹

En sus diarios, Carolina Maria de Jesus se libera del estereotipo y su mayor dificultad: la transgresión y la audacia de la autoinscripción en territorios ajenos, cuya entrada es, de todos modos, dolorosa. La representación que Carolina hace de la ciudad como sala de visitas y de la favela como el cuarto de desechos, es su forma de relacionarse con el mundo, a través de la crítica que logra reconfigurar una concepción del tiempo como espacio y de la identidad como geografía. Para salir de ese círculo que racializa y criminaliza a hombres y mujeres negras y pobres, hay que pensar en los espacios que confirmaron las identidades y que sirvieron de soporte para la racialización, como las “senzalas”, un espacio de confinamiento pero que también sirvió de reconocimiento y de celebración de las comunidades.

En ese sentido, Carolina Maria de Jesus no está sola. Comparte con María Firmina dos Reis, Beatriz Nascimento, Ruth Guimarães, Lélia Gonzales, Sueli Carneiro, Conceição Evaristo, Djamila Ribeiro y Ana Maria Gonçalves, entre otras mujeres, las contradicciones que el pensamiento negro feminista en Brasil debe enfrentar, como el hecho de que las mujeres negras son mayoría entre las mujeres

19 “Por padrões de clivagem racial inseridas en el imaginario y en prácticas sociales cotidianas. De ese modo, la vida ‘normal’, los afectos y las ‘verdades’, son inexorablemente, traspasados por el racismo, que no depende de una acción consciente para existir” (50). [La traducción es mía].

brasileñas y que un feminismo nativo tendrá que ser, necesariamente, la agenda de las mujeres negras; una idea que se sustenta en la proposición de un nuevo pacto racial y un nuevo contrato sexual, que desaloje las jerarquías de género y de raza instituidas a favor de la equidad y de la igualdad entre hombres y mujeres, negros y blancos, en el mercado del trabajo, la educación y la movilidad social.

Obras citadas

- Almeida, Silvio. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- Dalcastangê, Regina. *Literatura brasileira contemporânea. Um território contestado*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.
- Da Silva Barcellos, Sergio (org). *Vida por escrito. Guia do acervo de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento: Bertolucci, 2015.
- De Jesus, Carolina Maria. *Quarto de despejo*. Edição Popular, s/d.
- . *Casa de alvenaria*. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo Ltda, 1961.
- . *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.
- hooks, bell. *El feminismo es para todo el mundo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2017.
- Kilomba, Grada. *Memórias da plantação. Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- Leal, Marcelle Ferreira. “Deslocamentos: Carolina Maria de Jesus em viagem pela América Latina”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 24, n. 45, p. 17-30, jan. /abr., 2022. Doi: <<https://doi.org/10.1590/2596-304x2022445mf>>
- Levine, Robert y Meihy, José Carlos Sebe Bom. *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.
- Rios, Flavia y Lima, Márcia (org). *Por um feminismo afro-latino-americano. Ensaios, intervenções e diálogos*. Lélia Gonzales. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- Rolnik, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- Tennina, Lucía. *Literatura marginal de la ciudad de São Paulo: características y antecedentes*. Argus-a vol 4 n°5 enero 2015. <<https://www.argus-a.com/publicacion/745-literatura-marginal-de-la-ciudad-de-so-paulo-caracteristicas-y-antecedentes.html>>
- Torres, Mario Rodriguez, Tennina, Lucía y Chaves Bruera, Penélope Serafina. *Carolina Maria de Jesus. Quarto de desechos y otras obras*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Mandacaru, 2021.

Sirena Selena vestida de pena:
narración histórica, afroespiritualidad y políticas queer

*

Renata Pontes
Temple University
renata.pontes@temple.edu

Resumen

En mi lectura de la aclamada novela *Sirena Selena vestida de pena* (2000) de la escritora afropuertorriqueña Mayra Santos-Febres, considero su construcción ficcional en estrecha relación con la constitución de un archivo histórico que habla de realidades y subjetividades de mujeres queer de color desde una perspectiva transcaribeña. Después de revisar el retorno analítico de la novela a momentos de formación de la modernidad de Puerto Rico y el Caribe, exploro la incisión de una memoria colectiva y una narración afectiva en la construcción de historias otras contadas por sujetos comunitarios que comparten existencias con seres humanos y no humanos. Al circular modos afroespirituales de hacer de un divino común, Sirena y todas sus compañeras vivas y muertas, ponen en marcha trayectorias migrantes y transforman sentidos de la realidad presente mediante el borramiento de jerarquías de raza, clase, y sexuales desde la conjunción de una futuridad afroespiritual y queer.

Palabras clave: histórico, modernidad, afroespiritual, queer, Mayra Santos-Febres.

Abstract

In my reading of the acclaimed novel *Sirena Selena vestida de pena* (2000) by Afro-Puerto Rican writer Mayra Santos-Febres, I consider its fictional construction in close relation to the constitution of a historical archive that speaks of queer women's of color realities and subjectivities from a trans-Caribbean perspective. After reviewing the novel's analytical return to formative moments of Puerto Rican and Caribbean modernity, I explore the incision of a collective memory and an affective narration in the construction of histories—otherwise told by communal subjects who share existences with human and non-human beings. By circulating Afro-spiritual ways of doing of a common divine, Sirena and all her living and dead companions, set in motion migratory trajectories and transform senses of the present reality through the erasure of race, class, and sexual hierarchies by means of the conjunction of Afro-spiritual and queer futurities.

Keywords: historical, modernity, afro-spiritual, queer, Mayra Santos-Febres.

Introducción

La escritora e intelectual afropuertorriqueña, Mayra Santos-Febres, define su trabajo creativo como la composición de novelas históricas, es decir, la recuperación de historias que pasaron pero que no son contadas, empleando la ficción para traerlas a la vida. Como una narración que registra, de forma no obvia, una intensa labor de documentación histórica, su renombrada novela, *Sirena Selena vestida de pena* (2000), compila archivos vivos –trabajo de campo y testimonios de la comunidad queer en la isla de Puerto Rico– para dar lugar a una narración literaria que no pretende ser ni objetiva ni imparcial.¹ Al llevar a cabo la apuesta de escribir literariamente sobre lo que no es, propiamente, literatura, Santos-Febres aspira a mirar hacia atrás para examinar momentos específicos de la formación del Caribe moderno y analizar la emergencia de poblaciones afrodescendientes en América Latina. En *Sirena Selena*, el legado de las comunidades afrolatinoamericanas se reconstituye a partir de vivencias en común de una memoria colectiva alimentada por prácticas afroespirituales.

Al explicar por qué su trabajo concede especial importancia a cuestiones de género, sexualidad e identidad, Santos-Febres resalta el valor del cuerpo, especialmente de mujeres negras, frente a sucesivos procesos de mercantilización. El llamado a tomar el cuerpo como sagrado y hacerlo comunicar lo que siempre estuvo destinado a significar –el flujo de energías a través de canales particulares– implica, para la escritora, la intervención en la realidad para la creación de puentes entre el cuerpo, convertido en texto, y su contexto. Como augura Santos-Febres, por medio de este gesto, quizás sea posible rescatarlo y conceder al cuerpo la libertad que le pertenece, pero que tantas veces no le es concedida.²

En este artículo, me aproximo a la posición autorial de Santos-Febres sobre la narración histórica y su mirada hacia la modernidad puertorriqueña y caribeña para pensar la interrupción de una temporalidad lineal y de un discurso triunfalista sobre la modernización. Por medio de la recuperación de experiencias diversas de una memoria colectiva constituida desde un pasado dinámico, la novela cuestiona el precio de un desarrollo que se da a expensas de mujeres queer de color. Al ex-

1 En “La escritora puertorriqueña Mayra Santos-Febres con Jordi Batalle en ‘El invitado’ de la Radio Francia Internacional,” entrevista publicada el 27 de junio de 2017, Santos-Febres cuenta como entró en contacto con la comunidad queer en Puerto Rico durante la crisis del sida y cómo empezó a narrar las presentaciones de shows en el bar Danubio Azul, núcleo central de las narraciones de *Sirena Selena*. De acuerdo con el relato de la autora, la protagonista de su novela está inspirada en Baluska, un aeromozo transexual.

2 Entrevista, “Dresher Center for the Humanities”, University of Maryland.

poner contradicciones constitutivas del proyecto modernizador, se recuperan, en *Sirena Selena*, otras temporalidades y concepciones alternativas ligadas a la afroespiritualidad³ que facilitan la deconstrucción del individualismo y la proposición de una lógica relacional del servicio para la comunidad. La narración examina lazos conflictivos entre afecto y mercantilización desde políticas performativas que muestran como la sexualidad “siempre excede cualquier performance dado, presentación o narrativa” (Butler 315). En este texto, la “inmunidad queer” a la “domesticación” invita a mantener “una relación crítica a patrones de normatividad” (Warner xxvi; Jagose 106) para proyectar una futuridad utópica, capaz de hacer olvidar y superar los aprietos del presente.

Sirena/Sirenito

Imaginen a una empobrecida puertorriqueña que descubre el potencial de su voz y de sus gestos performativos de atingir y cautivar audiencias de distintas clases sociales. Sirena Selena, de apenas quince años, apuesta alto en el sueño de triunfar en el *show business* al reinterpretar boleros hechos famosos por divas caribeñas como Lucy Favery y Sylvia Rexach. En las primeras escenas de su narración, “sentadito de chamaco con la Martha”, que es “toda una señora, su guía, su mamá”, está preparándose para entrar en los grandes circuitos del entretenimiento —“*Vampiresa en tu novela, la gran tirana...*”— y ensaya líneas de la célebre canción, “La gran tirana”,⁴

3 Con afroespiritualidad me refiero a diversas formas de espiritualidad sincrética que promueven formas alternativas de concebir mundo en circulación a través y más allá del Caribe. La novela no hace referencia a ningún sistema religioso específico pero alude a elementos que pueden ser fácilmente asociados a la Santería (culto a María Piedra Imán) y el vodú (actos de posesión espiritual). En mi lectura, yo enfatizo la relación entre creencia y cultura en un sentido amplio siguiendo estudios que han detectado cómo las religiones sincréticas han sido un repositorio de afirmación cultural diseminando prácticas de curación que están siempre presentes en el desarrollo de la región y que dejan su marca en toda forma de manifestación social en las varias islas caribeñas (Olmos, Paravisini-Gebert 2). Yo también sigo la concepción de Eugenio Matibag que ha asociado el “Ifá” sistema de divinidad de la santería con “practices by which a community can preserve, order, and transmit narratives capable of providing coherence and structure to experience” (166) y a ideas de Kamau Brathwaite quien ha llamado la atención para el hecho de que, en el Caribe, “whenever ‘religion’ is mentioned [...] a whole cultural complex is also present” (78).

4 “La gran tirana” (1967) es una canción del afropuertorriqueño Tito Curet Alonso, conocido por composiciones que mezclan temáticas románticas con sociales que cuentan sobre la historia y situación de afro puertorriqueños/as pobres y sus dificultades y, por otro lado, celebran lo que él llama de “la belleza del Caribe negro”. La voz femenina de la letra y el marcante performance de la Lupe contribuyen a una continua popularización del bolero y su transición de los salones de baile a los barrios. Es significativa la recuperación de esta canción interpretada por una inmigrante que ha llevado a cabo el sueño de conver-

cantada por la bolerosa⁵ cubana de impronta feminista, la Lupe, en el avión camino a la República Dominicana (10).⁶ En plan de negocios con Martha, su mentora y empresaria, Sirenetito, el tímido joven que por primera vez sale del país, planifica ambicioso, mientras, nerviosísimo, musita rezos a Santa Clara y a la Virgen de la Caridad del Cobre, “la segunda será Nueva York, lo presiente. Allí, a probar la suerte como quien es” (10). La yuxtaposición de identidades que ocurre en el viaje se practica en toda la novela y la conversión de Selenita en una glamorosa diva se da bajo la sombra de una vida anterior (y siempre al acecho) en las calles, marcada por la prostitución, la violencia sexual y el vicio.

A punto de entrar en un particular mundo del archipiélago, el que será abierto por contratos con hoteles de lujo de zonas turísticas, Sirena, ahora en la expectativa de firmar shows con administradores e inversionistas de esta particular industria, es la misma persona (fragilizada) que recogía, no hace tanto tiempo, latas en la puerta del Danubio Azul, “barcito de travestis descarrilados del cual era propietaria la divine” y donde las “dragas”,⁷ boquiabiertas, lo escucharon cantar bolero por primera vez (11). Viviendo vidas diferentes y bajo una identidad de género fluida, el doble Sirena/Sirenetito comparte “una voz como la de los ángeles en los cielos”, que es cantada “como si fuera a morir cuando terminara de cantarlo”, “como un perro agonizante”, “de raza, pero leproso” (11). Aquel nenito, un “portento de bugarroncito con voz de ángel dominical”,⁸ cuando “vestido de bolerosa” se “convertiría en quien era de verdad”(12). De acuerdo con la voz narrativa, él/ella iba a ser todo aquello deseaba:

Y ahora, gracias a las leyes federales, Sirena Selenita estaba a punto de convertirse en la diva del Caribe. Despertaría ansias en todo un público nuevo, con la ilusión de su canto. Se convertiría en la estrella de un *show* para hoteles de

tirse en una estrella de Santiago de Cuba a la ciudad de Nueva York. La letra habla de diferentes versiones que circulan en la comunidad sobre una historia (fracasada) de amor.

5 Aquí y en otros pasajes, sigo el neologismo empleado en la novela para dotar a personas y performances de una calidad derivada del bolero.

6 Todas las referencias de la novela corresponden a la edición del 2011.

7 De acuerdo con el Diccionario de Americanismos de la Asociación de Academias de la Lengua Española se usa el término en la cultura popular puertorriqueña para personas “glotonas”. En la novela, aparece como una terminología común para referirse a travestis, drag Queens, transexuales, transgéneros, queer.

8 Se emplea varias veces en la novela la descripción de Sirena como un “portento” de “bugarroncito”, posiblemente, para enfatizar la condición incipiente del descubrimiento de una homosexualidad por parte del joven adolescente.

cuatro estrellas. Tendría un vestidor y luces y vestuarios confeccionados con las mejores telas que se prestaran para el simulacro. Allí podría hacer, al fin, entera gala de su voz. Ay su voz, que no le fallara ahora su voz, virgen santa, que no le fuera a cambiar, que se quedara así, dulce y cristalina (12).

Cargada de afecto, si bien la voz de Sirena impacta a todos los clientes del bar y a todos los que dirigen los carros que pasean en la calle, su efecto alcanza de manera particular a las otras dragas, para quienes el murmullo de pena, “la angustia desangrada”, “se le mete en las carnes”, comprometiendo sus capacidades de negociar servicios sexuales (11). Al escuchar el canto, ellas “no podían sino recordar cosas que les hacía llorar, y les despegaban las pestañas postizas de los párpados. Tuvieron que girar tacones y alisarse las pelucas para oír mejor” (11).

Migraciones internas, modernizaciones incompletas

Apoyada en el simulacro para revelar su verdadero ser, Sirena siempre lleva consigo su voz, una herencia de su (siempre) ausente mamá de sangre y que es descrita como caída del cielo y bendita por Dios. De acuerdo con la narración de su abuela, la desintegración de su familia está ligada a diversos procesos de migración interna: “¿Qué es eso de Campo Alegre, Abuela? La barriada que queda por la Plaza del Mercado. ¿Pero eso no se llama la Parada 19? Así se llamará ahora, pero cuando nosotros llegamos, se llamaba Campo Alegre. Allí iban a parar todos los jíbaros que llegábamos del campo [...]” (39). Arrastrada por una ola de modernización desde finales de la década de 1940 hasta principios de la de 1960, la urbanización de Puerto Rico presenta dos características fundamentales: una excepcionalmente rápida ejecución que convierte una sociedad rural en una principalmente urbana en cuestión de quince años; una retórica de desarrollo promovida y auspiciada por el gobierno local y por autoridades neocoloniales que coexiste con la narrativa de una cultura puertorriqueña basada en espacios, prácticas y sujetos rurales (Esterrich 9).

Como los antiguos boleros cantados desde los escenarios de los ostentosos hoteles de Santo Domingo o del anhelo ciudadano de Nueva York, el canto de Sirena introduce una temporalidad lenta, nostálgica, en los apremiantes tiempos del *show business*. La novela entremezcla tiempos y espacios diversos e instala la pregunta sobre cómo ser “moderno de otro modo”, o como las características materiales y organizacionales del capitalismo mundial participan en la realidad del archipiélago, determinando tanto su historicidad como la concepción de una modernidad. Como argumenta el antropólogo haitiano Michel-Rolph Trouillot, mientras la moderni-

zación tiene que ver con la economía política que crea lugares (un lugar llamado Francia, Tercer Mundo, etc.), la modernidad tiene que ver con las relaciones entre lugar y espacio y con la relación entre lugar y tiempo (“Moderno de otro modo” 84). Como “un área del mundo en donde la modernidad primero desplegó sus poderes y simultáneamente reveló las contradicciones que le dieron a luz” (Wolf 1959) –argumento que hace eco en el trabajo de Sidney W. Mintz quien ha insistido en que la zona caribeña ha sido moderna desde su temprana incorporación en los diferentes imperios del Atlántico Norte– el Caribe ofrece un ejemplo emblemático de cómo el régimen histórico-temporal de la modernidad crea múltiples espacios para el Otro.

Contemporáneamente, inmersa en redes globales de la producción del deseo estimulada por la unificación mundial de los bienes de consumo (Trouillot “The Anthropology of the State”), el área caribeña participa de manera incisiva en la expansión de una geografía de la imaginación de la cual la modernidad es parte. Aquí (Puerto Rico, República Dominicana) y no allá (Europa, Estados Unidos) relaciones de consumo en que personas son tratadas como cosas encuentran formas excepcionales de legitimidad y se enmarcan con las condiciones de una modernización “propia”. Impulsada por políticas neocoloniales y estatales, la industria del turismo se alimenta de un mercado de lo sexual que afecta, de forma singular, relaciones homosociales y las condiciones de vida de menores de edad en situación de riesgo, como se registra en la novela.

En términos temporales, de acuerdo con Reinhart Koselleck (1985), la modernidad implica un cambio fundamental en los regímenes de historicidad y, sobre todo, instaura la percepción de un pasado radicalmente diferente del presente, así como la percepción de un futuro que se hace alcanzable y a la vez indefinidamente pospuesto. Cuando, desde una perspectiva historicista, una simple línea que une pasado, presente y futuro se dibuja, se insiste en su carácter distintivo y se ubican diferentes actores a lo largo de esa línea, lo que establece diferencias cruciales entre los que están más “avanzados” y/o más “atrasados” (Trouillot “Moderno de otro modo” 85). Este lugar relacional, tomado como absoluto, revela como la modernidad se alimenta de una “ideología del progreso” (Dussel, Trouillot 86).

Si como concepto y proyecto América Latina, incluyendo el Caribe, es el resultado de ideas conflictivas sobre lo que le es externo e interno y estas significaciones siguen evocando tensiones entre lo que es o no propio de la región, la modernidad e incluso la modernización solo pueden darse como coyuntura de tiempos, espacios y perspectivas que complican separaciones estrictas entre espacios, temporalidades y puntos de vista. Es por ello que es necesario hablar de modernización (otra vez)

ya que esta, en su curso incompleto, sigue enredada a formaciones socioeconómicas vividas desde el presente-pasado así como a imaginarios del futuro.

Las contradicciones internas de una modernidad “propia”, sustentada en una inestable dicotomía entre lo rural y lo urbano y en dialéctica con los movimientos de la llamada economía global, son más agudas en el caso de Puerto Rico. Tan próxima y tan distante de la realidad de los Estados Unidos, un incontenible optimismo sobre la modernización de la isla se expone, tanto en *Sirena Selena* como en documentos históricos, donde se revela la condescendiente mirada del patronaje neocolonial. En palabras de la abuela, San Juan se convierte rápidamente, de un arrabal, en un “bizcocho de bodas con todos sus edificios coloniales restaurados” (40).

La pompa y circunstancia de la capital son dignas de propaganda en “el continente” y el nivel de desarrollo del incipiente Estado Libre Asociado es presumido y anunciado en el artículo de portada, “Surprising Puerto Rico” [Sorprendente Puerto Rico], de la revista bisemanal americana, *Look*, en una publicación del 17 de enero de 1961: “The long-time ‘poorhouse of the Caribbean’ is today a booming island in the sun. After 400 years as an under-the-heel colony, lovely, green Puerto Rico is attracting American factories and tourists and leaping into the modern world” (*Look* 22, Esterrich 7). El caso “Puerto Rico”, bajo el tutelaje neocolonial que, de acuerdo con la propaganda oficial del gobierno de la isla, los medios y algunos discursos académicos, asegura la viabilidad de una modernización, instaura una fisura constitutiva en el proyecto modernizador: su realización depende de la supresión de principios fundamentalmente modernos, libertad y autonomía.

Al tocar estas contradicciones, *Sirena Selena* también revela la ineficacia de inconsistentes narrativas que buscan exaltar al jíbaro como la figura emblemática de un nacionalismo blanco y masculino en Puerto Rico.⁹ Fuertemente publicitado como la representación de un ideal étnico puertorriqueño –personificado, incluso, en la

9 En su ensayo seminal “El país de cuatro pisos: notas para una definición de la cultura puertorriqueña”, José Luis González explica que, a principios del siglo XX, los intentos en Puerto Rico de establecer una identidad identificable respondían a los intereses de una élite blanca. Los representantes (masculinos) de este grupo se definían como nacionalistas celebrando y glorificando la cultura del “jíbaro”, el campesino blanco, como representante de la identidad puertorriqueña y borrando, de este modo, cualquier existencia afroantillana de la narrativa nacionalista. González expone la manipulación de las agendas de clase y raza por parte de los grupos privilegiados, quienes buscaban elaborar un sentido de identidad nacional sin diferencias. En términos de género, la glorificación de la cultura del “jíbarismo” fue muy perjudicial para los nuevos roles que las mujeres empezaban a forjarse con la mayor independencia que ofrecía el trabajo remunerado (González 11-42). En un reciente estudio sobre masculinidades y migración de Puerto Rico a los Estados Unidos, Eileen Findlay analiza construcciones del jíbaro desde el discurso del Partido Popular Democrático (PPD), especialmente durante el gobierno de Luis Muñoz Marín.

figura del influyente gobernador populista Luis Muñoz Marín— en la novela, “los jíbaros” son todos aquellos y aquellas que migran del campo cuando se venden las fincas donde se trabajaba de sol a sol, los hombres en la talla, las mujeres, lavando y planchando (38-39). En la novela, no se nota una recuperación nostálgica (y elitista) de una aristocracia que reclama un añejo Puerto Rico,¹⁰ pero tampoco se retrata la ciudad como el lugar donde los ideales de una vida mejor se realizan. Las migraciones internas de la isla, tal como son retratadas en *Sirena Selena*, son protagonizadas por una clase trabajadora que se convierte en urbana y que sustenta, pero nunca participa plenamente, de su abrupta modernización.

Al enfatizar la convivencia de sentidos opuestos de una modernidad incompleta, la narración combina significantes del pasado al presente: “Campo Alegre” y “Parada 19,” “trajes de domingo” y “paseos en trolley” (39-40). Sobre todo, se cuenta cómo Sirena y la abuela observan desde adentro los resultados de un desarrollo excluyente que se ilustra, en diversos pasajes, en letras de clásicos boleros: “*Y lejos pero muy lejos vuela mi pensamiento y triste como un lamento son los suspiros del corazón...*” (38). Cantado en coro por las dos, el estribillo ambienta la conversación mientras limpian la lujosa casa de cuatro cuartos y dos baños, con piscina y aire acondicionado en todos los espacios, que tanto se contrasta con la “cajita de fósforo” donde viven. La existencia de Selena encarna tránsitos de un extremo —la pobreza que la lleva a habitar las calles más de una vez— a otro, las puertas del Hotel Conquistador, espacio de “lujo puro” (23). En común a estos mundos está la presencia de una particular clientela: hombres en carros extranjeros en las calles, “turistas europeos en busca de aventuras y entretenimiento” hospedándose en el famoso *resort* (23).

El hambre de tener

Al enfatizar que las redes de prostitución homoeróticas atienden, en el Caribe, a las demandas del “turista imperial” —el sujeto invisible de leyes coloniales (Alexander 7)— la narración de *Sirena Selena* expone las heridas abiertas por una industria que ejerce, doctrinal y subjetivamente, una forma propiamente moderna de recolonización: la expropiación de recursos sancionada por estados locales en alianza con corporaciones multinacionales mediante acuerdos en los que la economía interna-

10 Frances Aparicio asocia un discurso homogeneizador de unidad, armonía y convivencia producido por los hacendados —como sector social desplazado por la llegada de la modernización— a una narrativa excluyente y hegemónica llevada a cabo por escritores como Antonio Pedrera, Tomás Blanco y René Marqués. Arcadio Díaz Quiñones ha observado cómo íconos patriarcales de la “gran familia puertorriqueña” han emergido históricamente durante tiempo de crisis y se han posicionado contra la presencia colonial de los Estados Unidos (Aparicio 6).

cional es priorizada frente a la estabilidad del país. Ocupando un papel central en esta y otras narrativas caribeñas,¹¹ la industria del turismo difunde promesas de un archipiélago “bajo el sol” que la narrativa y el canto de Sirena, en su activación de una memoria del dolor, ponen en jaque.

Ya establecida en el circuito turístico, Sirena revela que, mientras canta, pone en escena un insistente performance de hambre, “un tumor de hambre”, de lo que *no se tiene*, “Selena se roba la luz como una ladrona. Sirena le roba los ojos a quienes la adoran. Ella quiere todo lo que todos tienen. Merece la cima. Merece una vida mejor que la que tiene” (261). Con la ayuda de todos los santos que la bendicen y de todas sus compañeras dragas que le acompañan vivas o muertas –como el espíritu protector, ángel de la guarda, de su primera mamá queer Valentina Frenesí– Sirena embriaga a su público que paga para verla sufriendo cuando ella “pierde el aplomo de lo que un día fue un simulacro perfecto” (261). Mientras repite, como un mantra, el deseo de una vida mejor, “el lujo envuelto” de Sirena se revela como fantasía para quien, “da miedo morir frente a tanto testigo, en verdad da miedo vivir tan cerca de lo que es dolor...” (261).

En *Sirena Selena*, la inquieta hambre de tener opera como una narrativa de falta que sigue desdoblándose más allá del cuerpo de la protagonista. Su voz colectiva, aun cuando alcanza “la cima” y triunfa en espacios sociales que parecen todos diseñados en su contra, sigue narrando desde la proximidad con el sufrimiento que emerge de experiencias de espacios físicos (la calle, los carros importados, los hoteles, los bares de “mala muerte”) y la vivencia de lugares subjetivos (el trauma, el asedio y violación sexual). Ambas circunstancias, que empujan el cuerpo y la mente a una condición de vulnerabilidad y precariedad extremas, también crean lazos que perduran en redes de familia extensa y prácticas de afroespiritualidad.

Jerome Branche ha conectado la idea de “compañeros/as de infortunio” con el concepto de “malungaje” que abarca una consciencia y discursividad afrodiaspóricas presentes en narraciones que ocurren dentro de lapsos temporales y espacios

11 La feminista M. Jacqui Alexander examina exhaustivamente el papel de la industria del turismo en el Caribe y, más específicamente, la institucionalización de una viabilidad económica por parte del estado basada en el “sexo por placer”. En el análisis del caso de Bahamas, en el que el turismo representa una estrategia central de modernización que concentra aproximadamente dos tercios del producto interno bruto del país, se notan fuertes vínculos económicos y psíquicos entre la figura del turista imperial y una presumida población servil. Alexander indica cómo la lógica servicial del turismo que emplea una mayoría de labor mal pagado de mujeres compromete la proclama por autodeterminación, y pregunta provocativamente, usando el slogan de marketing que propaga los atractivos de la isla, “for whom, one might ask, is it ‘better in the Bahamas?’” (54). Alexander muestra cómo, una y otra vez, la ubicua industria del turismo defrauda promesas de civilización, modernidad y progreso.

geográficos amplios, pero que están conectadas tanto por una miseria compartida por la comunidad como por reencuentros de remembranza y alegría en reuniones de malungos (30). Branche menciona una “sensibilidad translocal y diaspórica” como una importante faceta de escritores y poetas afrolatinos desde –por lo menos– el período post negrista, en 1940, hacia delante, en lugares tan diversos como Colombia, Uruguay, Cuba, Ecuador, Panamá y Brasil también presente en escrituras transhistóricas y transatlánticas que regresan, por ejemplo, a Juan Latino, en la España del siglo XVII (28).

Múltiples identidades, historias colectivas

Al enfatizar movimiento, la narración de *Sirena Selenia* superpone tránsitos geográficos a cambios de género y sentidos de identidades fluidas, por venir.¹² La diversidad de tiempos y espacios es correlativa a la multiplicidad de voces de las “compañeras de infortunio” de la diva que se da de forma abundante y casi desorientadora en el relato. Lizzy Star, la Kiki, Bobby Herr, Pantojas, la Barbara Herr, la Renny Williams, Milton Rey, Matilde, Maruca... encarnan historias (reales y ficticias) de singulares (y plurales) compañeras de trabajo y de escenario contadas desde distintas partes del Caribe (Puerto Rico, Honduras, República Dominicana), América Latina (Venezuela) y más allá (Nueva York, Miami, Rusia). Al borrar fronteras nacionales, distinciones temporales y establecer complementariedad entre las diversas trayectorias de las dragas, la novela llama la atención para la existencia de redes de comunidad y solidaridad compuestas por mujeres transgénero, transexuales, drag Queens, queer, y como estas participan en el proceso de reescritura de una realidad caribeña.

Dividida en 50 capítulos, la narración de Selenia combina cenas de los bares recónditos del San Juan nocturno y gay a las reminiscencias de Sirenito y el relato de Leocadio, un muchachito que, como él, es pobre, de familia proveniente del campo y que termina en la calle. Hay, además, un hilo conductor fundamental entre la historia de los dos: ambos han vivido, desde muy temprana edad, bajo la sombra del deseo de hombres que “identificaban algo” en ellos y les “seguían los pasos por todas partes” relamiéndose las carnes al verlos (56). Ambos toman agencia de sus destinos para subvertir su posición de “víctimas”.

12 El concepto de identidad variante, “por venir”, propuesto aquí, se refiere a la noción de Stuart Hall de que la identidad no es algo fijo ni coherente y está siempre en proceso de construcción: “las identidades se tratan de la cuestión de utilizar los recursos de la historia, lengua y cultura en el proceso de devenir y no ser” (4).

En *Sirena Selena*, los recuerdos, contados desde el pasado y el presente, hablan mucho más que de las particularidades de los individuos y de sus batallas por sobrevivir material y subjetivamente. Materializado en los personajes, el relato de Puerto Rico y, extensivamente, del Caribe, se desdobra en muchas memorias que irrumpen, desde *sujetos otros*, la descripción de un progreso en la historia como imagen de un tiempo “homogéneo y vacío” y produce un análisis de esta representación como base de la crítica del progreso en absoluto (Benjamin, Robles 47-48). Desde su forma y contenido narrativos, la novela interrumpe la promesa de un hipotético (y ya fallido) avance lineal hacia el futuro.

Los constantes intercambios en *Sirena Selena* instalan un sentido de efimeridad en seres y relaciones capaz de desafiar oposiciones binarias y sentidos hegemónicos, movimientos que, en su función de deconstrucción del estado heteronormativo, han sido leídos como uno de los aspectos más relevantes de la novela:

[...] Santos-Febres represents bodies that, while still identifiable by certain markers of identity, challenge the reduction of the body to a simplified correlative identification with categories of identity. Santos-Febres represents how transnational subjectivity undoes the concept of identity as a discrete, closed categorization. It is through the transnational that the body is queered; it finds itself in a space that is not regulated by the heteronormative demands of the nation state, particularly the allegorical relationship between heterosexual coupling and the propagation of the nation (Perkins 70).

Sin embargo, más que confrontar sentidos dominantes desde de una clara contraposición entre lo queer y lo normativo, la novela sigue enfatizando relaciones conflictivas y convivencias antitéticas, lo cual va de la mano con la intención de Santos-Febres de confundir, no definir “mundos marginales” que siempre parecen, en su obra y su vida, de contornos permeables:

Yo no creo en marginalidades fijas, quizás porque pertenezco a varias. . . A veces estoy en el centro (por cuestiones de educación, de clase quizás) y a veces soy la abyecta (por razones de piel, por pertenecer a un país colonizado por EE.UU.). Precisamente por esa movilidad me doy permiso para transitar por varios mundos, por varios márgenes, a veces hasta por el centro (Magdaleno 3-4).¹³

13 Aquí y en otras ocasiones, Santos-Febres extiende a sí misma sentidos plurales y no esencialistas de identidad: “I am Puerto Rican and for Puerto Ricans our identity is a very strange case because our country is considered a Free Associated State, but, the truth is, we are neither a state, nor free, nor associated. We all have United States passports [...]. I can say that I come from this bordering country which is part

Oscilaciones entre margen y centro en *Sirena Selen*a median tanto deseos y lazos afectivos como la perspectiva sobre procesos socioeconómicos. Peligrando en los bordes, sus personajes muestran que no hay nada esencial o permanente en cuerpos físicos, identidades subjetivas o proyectos sociopolíticos.

Empresa emancipadora

Consumada en la memoria y en el performance cantante, la pena, envuelta en el glamour del espectáculo, pone bajo el *spotlight* la posición de testigo, de quien vive tan cerca del dolor, “¿Será que solo a través de gente como Sirena Selen es que puede el público sentir sin tapujos lo que es la pena?” (261). Selen pone en escena esta búsqueda de recordar una historia, un presente (y potencialmente un futuro) doloroso, reconstituidos desde la vida de los que simultáneamente están en el margen y en el centro. Para subvertir la posición de víctima y tomar las riendas de su propia historia, la afroespiritualidad, como un bien común y compartido por la comunidad, será el instrumento central de políticas performativas que aseguran, aunque sea desde el espacio suspendido de la narrativa, el valor y la autonomía de un cuerpo libre que direcciona el flujo de sus energías al cuestionamiento de exclusiones y desigualdades.

Al protegerse de la seducción de su anfitrión y rehusarse a vivir bajo su tutelaje económico y afectivo, Sirena se lanza en el juego de su, y de tantas otras vidas, por una independencia. En *Sirena Selen*a la empresa emancipadora contra subordinaciones interseccionales de índole económica, racial, sexual y hasta geográfica, está teñida por su precio: la constante lucha de los cuerpos para atender a las demandas de un mercado controlado por el deseo heteronormativo como medio (quizás el único medio) de sobrevivencia. En la novela, no hay espacio *seguro* blindado contra *lo inseguro*, y tampoco se da una lucha de los *unos* contra *otros*. En contraste con estos dualismos, se esparcen residuos neocoloniales y postcoloniales que circulan dentro del espectro de relaciones patriarcales alimentadas por una cultura popular que concibe y moldea formas de consumo de cuerpos específicos. Sobre estas convivencias contradictorias, Santos-Febres anuncia que tensiones y antagonismos seguirán presentes en su obra literaria, “hasta que el imaginario del Caribe, de Latinoamérica y del mundo pueda efectivamente dar cabida a todos” (“Un cuerpo” 15).

of the U.S. but at the same time is not; that is part of Latin America but at the same time is not; and that is clearly part of the Caribbean” (Nulley Valdés, Santos-Febres parr.3).

La apertura de *Sirena Selena* crea una atmósfera “propriadamente” caribeña con los referentes “cáscara de coco”, “contento de jirimilla azul”, para dar entrada a la “azucarada selena”, “sucursal sirenita” de playas alumbradas que es interpelada a confesar “los deseos desatados por las noches urbanas”, ya que ella “es el recuerdo de remotos orgasmos reducidos a ensayos de *recording*” (7). Al abrir paso a historias de “todos los sectores maricones de este Caribe de perdición donde la gente fornicaba como si fuera acabar el mundo al día siguiente” (20),¹⁴ la novela ha sido ampliamente leída desde la importante transgresión que se produce con la afirmación de géneros y sexualidades variantes y antinormativas, en el contexto de un estado heteropatriarcal dependiente.¹⁵

La existencia de la frágil (extremadamente delgada y delicada) quinceañera en el cuerpo de un joven drag es el resultado de muchas transiciones: de una sociedad agraria a una urbana, del tutelaje de la abuela a las calles, de los pequeños apartamentos de su familia queer al *show business*, del cuerpo adolescente andrógino a la altamente producida *femme fatale*. No obstante, si bien estos pasajes parecen representar un sentido progresivo de las diversas incorporaciones llevadas a cabo por la protagonista, su voz, “lo único verdadero en ella”, contradice este movimiento hacia delante ya que cambia drásticamente y se torna, de expresión de felicidad, en un arma densa usada para perforar a su audiencia. Dotada de insolente magnetismo, Sirena, “vestida y adorada” por los seguidores de su rastro, depende de su voz para vivir y subsistir. ¿Pero cuál es el secreto de aquella voz de la cual “millones de personas han dicho millones de cosas” (13), una voz “extasiada y gloriosa de espíritu de luz” (66), “una voz que no es de este mundo” (173) y que persiste frente a tantos descarrilamientos externos e internos?

La voz: el bien más precioso

Como hilo afectivo que perdura, conecta y transforma, la voz de Sirena aglutina principios éticos, metafísicos y ontológicos presentes en un legado afroespiritual que persevera y se transfigura en movimientos transatlánticos que se dan hacia/desde el Caribe y más allá. Fundamentadas en una ética relacional, acciones de adoración que mueven las llamadas “Diasporan Religions” [religiones diaspóricas]

14 Sobre pasajes como este, Santos-Febres afirma la intención de exponer temas considerados exóticos para revelarlos desde un conocimiento distinto. En Mayra Santos-Febres, *Sirena Selena vestida de pena*. Ed. Debra A. Castillo. Stockcero, 2008.

15 Ver Arroyo 2003, Barradas 2003, Cuadra 2003, Muñoz 2005, Morell 2006, Gabiola 2007, Madgaleno 2009, Rodríguez 2009, Alós 2013.

(Murphy) son conducidas para reverenciar el espíritu mientras que, recíprocamente, este presta servicios a la comunidad (Murphy 6-7). Amplia y fuertemente influyentes en el archipiélago, tanto el vudú como la santería son fenómenos de grupo: los loas y Orishas viven a través y para la comunidad (Olmos, Paravisini-Gebert *Sacred Possessions* 3).

Metafísicamente, entre el amplio rango de grupos religiosos profundamente influenciados por nociones del individuo en aproximación a lo divino proveniente de las religiones del occidente de África, se preserva la complementariedad entre divinidad, posesión espiritual y curación (Matory 5) y la transcorporalidad como práctica distintiva de representación de cuerpos humanos y no humanos en que el ego, alma o anima existe en una orientación externa vis-à-vis al cuerpo físico (Strongman 2). Ontológicamente, la filosofía afroespiritual abandona nociones de “un alma unitaria” concebida en la clausura hermética de una materia física y rompe las fronteras entre el cuerpo y la psique al cuestionar la concepción del ser (entendido como “la mente”) como único e indivisible. Relacionales y dirigidos a la curación, los preceptos afroespirituales no solo asumen la divinidad y multiplicidad del ser, sino que también aseguran existencias en común localizadas en la mente y en el cuerpo. Las tradiciones afrocaribeñas, al promover actos de la memoria individual como colectiva, desafían sentidos individualistas de la vivencia e interrumpen versiones únicas de la historia.

Trouillot asegura que el discurso histórico es siempre un discurso de poder, ya que la creación de hechos y la reconstitución de fuentes nunca son neutrales o equitativos (*Silencing* 29). La memoria, como recuperación de historias individuales, instauro un sentido dinámico en la noción de pasado que deja de ser una realidad estática, como presume la linealidad historicista:

[...] the past does not exist independently from the present. Indeed, the past is only the past because there is a present, just as I can point to something over *there* only because I am *here*. The past –or more accurately, *pastness*– is a position. Thus, in no way can we identify the past *as past* (15).

En *Sirena Selena*, la noción de pasado como posición relacional al presente, recupera experiencias que cargan las huellas de significantes de lo que se vivió y de lo que se vive en el momento en que se cuenta. Al llevar a cabo modos de “emplotment”, es decir, la superposición de una serie de acontecimientos históricos dentro de una trama narrativa (de la Campa 16), la escritura de la novela recuerda cosas que están y no están documentadas, cosas dichas y no dichas: registra testigos que hablan de circunstancias colectivas de violencia física y emocional y

actos fallidos de atestiguar. Los procesos conscientes de construcción del lenguaje muestran los límites de determinaciones que separan texto y contexto, discursividad y experiencia, y ponen de manifiesto el alcance y significación del proceso de composición. Al metamorfosear residuos del pasado —lugares, paisajes, nombres, objetos, cadáveres, recuerdos— en una materialidad narrativa, se impulsa, desde la historia de *Sirena*, una voluntad de construcción comunitaria y de descolonización epistemológica.

Para Santos-Febres la imposibilidad de una reconstitución histórica objetiva también se refiere a la complementariedad entre historia y ficción. En diálogo con el llamado de Édouard Glissant de soñar proféticamente un pasado como alternativa para personas, comunidades y culturas que han sido privadas de uno (56), *Sirena Selena* mira hacia atrás y reconstruye otra narrativa de América Latina moderna: aquella que está centrada en la perspectiva de comunidades de sufrimiento/resiliencia, un concepto que emerge de situaciones, necesidades y aspiraciones compartidas y que está ligado tanto a conformaciones objetivas y subjetivas de una conciencia como a cuestionamientos contrahegemónicos (hooks 16). A los constantes intentos de cosificación y consumo de los sujetos, se responde, en la novela, con el reclamo de una afroespiritualidad que emerge y se sumerge en el servicio para la comunidad.

Como ejemplo vivo de “critical confabulation” [confabulaciones críticas] *Sirena Selena* expone un modo de creación que combina investigación histórica y de archivo con teoría crítica y narrativa ficcional. En correspondencia con el argumento de Saidiya Hartman, la relación con materiales primarios —entrevistas, trabajo de campo, documentos periodísticos, informes neocoloniales— recuperados en la novela muestran la convergencia de terror y placer que acompañan la participación de mujeres en los mundos y economías del llamado atlántico negro.¹⁶ Ensamblajes entre lo individual y lo colectivo, la comunidad y la isla, la isla y el archipiélago, el Caribe y lo global y diversas formas de encarnación de lo mundano y lo divino desembocan en la escritura de *Sirena Selena*.

16 J. Lorand Matory acuña la expresión en su influyente trabajo sobre las religiones del atlántico negro y afirma, sobre la repercusión del Candomblé, “considered both a lifeway and tradition, it is the product and one of the greatest producers of a transoceanic culture and political economy known as the ‘black Atlantic’” (1).

Epistemes transhistóricas

Al examinar experiencias de colonización, Fernando Ortiz, en su clásico *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), anticipa que el factor más trascendente de la formación de la cultura caribeña es, justamente, lo que no le es propio o fijo: las continuas, radicales y constantes transmigraciones geográficas, económicas y sociales. Los propósitos de vidas en continuo desarraigo de la tierra habitada, siempre en desajuste con la sociedad sustentadora, instala una perenne transitoriedad y hace que “hombres, economías, culturas y anhelos” todo se sienta foráneo, provisional, cambiadizo, “aves de paso” en la región (95). La conectividad y apertura del Caribe, desde el pensamiento de Édouard Glissant, adquiere la forma de una consciencia de “un todo” en el que “lo propio” está siempre en relación con la “totalidad del mundo”. Haciendo uso productivo de la noción de imaginario (Glissant) para pensar la construcción simbólica a través de la cual comunidades (racial, nacional, sexual) se definen a sí mismas, la narración de *Sirena Selena* conecta sentimientos, percepciones y experiencias de paisajes con saberes alternativos en los que cada pequeño aspecto del entorno, incluido su vida espiritual, se convierte en arena de debate político.

En su intensa labor relacional, la novela también parece referirse a nociones del Caribe como un conjunto de convivencias que se rehúsan a aceptar la (plana) continuidad geopolítica de espacios territoriales del estado y el aislamiento de las islas. En contigüidad con el pensamiento de archipiélago,¹⁷ los lugares pasan a ser concebidos no como un fenómeno natural sino como formaciones históricas y espaciales correlacionadas y reconfiguradas por procesos coloniales y poscoloniales (Thompson 109). En *Sirena Selena*, las mujeres queer se apoderan de su lugar de testigos y resignifican experiencias de marginación al llevar sus posiciones físicas y epistemológicas “de los márgenes al centro” (hooks). De las experiencias de cuerpos inmersos en ciertos lugares y relaciones emerge una nueva episteme, un imaginario y una forma de pensar que construye la promesa de vidas comunitarias sustentadas en existencias en común de lo humano y no humano.

17 El término ‘pensamiento archipelágico’ fue introducido por Édouard Glissant en una de sus últimas obras, *Traité du tout-monde* (1997). Anteriormente se conocía como *antillanité*, y luego como “poética de la Relación”. Aunque nace en el Caribe, se pueden encontrar formas de pensamiento similares en todos los archipiélagos del Pacífico. Estas ideas tienen en común la búsqueda de una “herramienta metodológica que ponga en primer plano cómo un modelo dinámico de geografía puede dilucidar la historia y la producción cultural de las islas, proporcionando el marco para explorar conexiones complejas y cambiantes entre mar y tierra, diáspora e indigeneidad, y rutas y raíces” (Deloughrey 2; Thompson 109).

La oración

Al ocupar varios intersticios, Selena solo narra en primera persona en un momento específico de la novela, el capítulo tres. Al atender, de cierto modo, al llamado del capítulo de apertura de “confesar”, la protagonista quinceañera no revela, sin embargo, secretos de “los deseos desatados de las noches urbanas”, ni rememora “el recuerdo de remotos orgasmos”. Sus palabras articulan narrativamente su historia personal y sus deseos más profundos, lo que antes solo se entrevé en forma de llanto silencioso, de felicidad exacerbada o de sensuales gestualidades del performance:

[...] quiero que tú hagas que mi casa sea próspera y feliz, y que la buena estrella me guíe y alumbre mi camino. Préstame tu magia bienhechora, quiero que me prestes tu talismán, *quiero tener poder y dominio para vencer a mis enemigos*, quiero que tú me guíes, Piedra Imán, *por el camino opuesto, opuestísimo a cuando hacía las calles* (15). *Poder cantar como si no hubiese pasado nada*, como cuando era chiquito y tenía casa y familia (15, cursivas agregadas).

Además de oro para su tesoro, plata para su casa y que el imán sea su resguardo y su guía como foco de luz que fue para la Santísima Virgen María, Sirena desea bienes tan básicos como una casa, una familia, una vida feliz. Para alcanzar lo que ruega, la cantante también precisa de un cierto poder para vencer a sus enemigos que, si concedido por María Píera, se concentrará en su voz: “Te pido que la voz me salga preñada de agujitas, densa, que la voz se meta por los pechos de quienes me escuchan y les retuerza la melancolía y los aplausos” (15). La voz, su bien más precioso, “siempre fresca” y “tan antigua como el mismísimo mal de amores sobre la faz de la tierra” (13), emerge, en esta oración, saturada de una función vital: cantar como si nada hubiese pasado.

Al evocar los tiempos de una infancia pobre en la que, a pesar de, no tener qué comer, noche tras noche, se era feliz, Sirena describe cómo, en aquellos tiempos, no había que endiablarse, desesperarse, ni cantar para sobrevivir. Cansada de “atacuñar toda la rabia en una canción”, ella sigue confesando: “Y ya no quiero, Piedra Imán, cantar así. Quiero cantar desde la boca nueva, como si naciera justo cuando me alumbre el reflector. Libre de recuerdos” (16). Para reinventarse y renacer cada vez que le ilumine el *spotlight* —durante aquel exacto momento en que ella puede hablar para amplias audiencias—, Sirena necesita librarse de ciertos recuerdos. Necesita olvidarse de “cuando hacía las calles”, de los fortuitos encuentros con “los más grandes enemigos”, los hombrotos grandes que se le acercaban y, después de

un repetido ritual de manos temblorosas, hinchazón debajo de pantalones y sustos deliciosos, le pagaban veinte pesos, como si este fuera el precio de sus pecados y de su gracia (17). Tal como en una confesión, Sirena demuestra culpa y pide perdón explicando que si ella pecó, ellos fueron los más grandes pecadores. Refiriéndose a la prostitución como un secreto que lleva “enredado en la piel”, Selena, en exacerbada devoción, promete todo en trueque de protección y limpieza profundas:

En recompensa de lo que me des, yo te daré la cuenta de ámbar, la cuenta de azabache, unos granitos de coral, para que me libres de la envidia y de todo mal. Te daré limadura de acero para que todo me sobre y aumente mi rico sendero, te daré trigo para vencer a mis enemigos, incienso y mirra por el aguinaldo que le dieron los tres Reyes a Jesús amado, y daré a las tres potencias, por la virtud de la Piedra Imán, tres credos por primera, y por segunda, siete salves, y por tercera, cinco padrenuestros y cinco avemarías, alabando al Señor en este santo día y diciendo gloria a Dios en las alturas y en la tierra, paz a todos los seres de buena voluntad, pan bendito de Dios sagrado que satisface mi alma y limpia mis pecados (16).

Prostrado ante los pies de la Piedra Imán, el “fiel bugarroncito, el quinceañero más saboteado de todo el barrio” ruega por su voz, la misma que lo lleva a orar, la misma que se le ofrece como su mayor prenda si sus pedidos son atendidos.

Hazañas performativas

En su trabajo sobre el sentimiento de utopía y la futuridad, José Esteban Muñoz proyecta *queerness* como una idealidad, como algo que está presente pero que no podemos tocar aún, como un horizonte iluminado por una luz acogedora. Ubicada en el dominio de una “futuridad”, *queerness*, como un modo de sentir, pensar y hacer permite ver más allá de las dificultades del presente y concede la posibilidad de soñar y propagar nuevos y mejores placeres, “other beings in the world, and ultimately new worlds” (1). Al explicar que ambos, lo cotidiano y lo ornamental contienen cartografías de utopías queer, Muñoz asegura que la estética que diseña no se asemeja a una fuga del ámbito social, “insofar as queer aesthetics map future social relations” (1). Performativos actos de lo queer mueven formas de ejecución dirigidas al futuro pero que son alimentadas por una consciencia histórica de las luchas presentes para dar lugar a la esperanza concreta de colectivos y grupos emergentes (Muñoz 3).

Hacia el final de la novela, Sirena Selena encarna, en su cuerpo y su voz, la oración y suplicio al “carboncito de luz” para llevar a cabo su performance de gala en la mansión de Hugo Graubel III, el millonario que, deslumbrado con su *demo show* en el Hotel Conquistador, le contrata para un espectáculo privado al que asiste la nata de la sociedad dominicana. Un performance musical dotado de posesión espiritual y diversos pasajes de transc corporalidad exhiben la yuxtaposición de principios afroespirituales y políticas queer que rechazan las constricciones del aquí y ahora y ponen en marcha la potencialidad de otras visiones, de otros mundos (Muñoz):

la Selena
 baja
 un
 escalón
 otro
 y otro
 hasta que el aire le falta a los testigos [...] (207).¹⁸

La apoteósica entrada de la diva, “untada en cielo y sudor”, gradualmente, revela cada detalle orquestado, preparado e incorporado por/en ella durante esta presentación. Revestida de bruma de humo seco, ella “deja su cola junto al mar” y pisa con sus uñas “coral-malva perla”, una a una, su pie primero, “el pie de Adán en tacas, el pie de la génesis y del sueño” (207). Sirena, del cielo, de la cima de sus sueños, sigue bajando las escaleras:

Selena
 abierta cual luna de los pobres
 y por tanto más cerrada que un abismo
 ella es, ah sí, la puerta de todos los deseos (209).

Durante este show privado, Sirena hace mucho más que seducir, vencer y doblegar a sus enemigos. Al destapar la puerta de “todos los deseos”, ella mapea dualidades y posiciones conflictivas y revela como la lógica del simulacro se transfiere del escenario a la vida. Tal cual pedido y concedido por María Piedra Imán, su voz, como agujas afiladas, penetra la materia física y subjetiva de su anfitrión y su audiencia quienes no pueden más que, en lucha, entregarse al poder (y placer) doloroso de aquella intervención.

18 En estos pasajes, reproduzco la espacialidad narrativa de la novela.

Cada vez que pisa un peldaño más de la escalera, la consistencia tenue del cuerpo de Sirena se dibuja gracias a la mirada deseosa de su público:

Pie. Hielo seco trepa por aquella perfección de carne. Humo seco. Pie. Suspiros del auditorio. En las lenguas de los invitados, sale asombroso pie en saliva, en palabra seca que rodea los tobillos. Las piernas depiladas, delgadísimas, de sílfide salida del fondo de las aguas. Las tenues rodillitas sin marca de infancia que delate. Suaves, tersas como si nunca ellas... (207-08).

Como si ellas (las rodillas) nunca hubiesen sido “geografiadas” por líneas escarlatas, como si solo se hubiesen hincando a rezar de tanta tersura. Las piernas, luego la cintura, la espalda, el frente y hasta los pechitos de Sirena son descritos como de una delicada consistencia, como una pasajera bruma del mar. Armada con su voz y sus ojos negros de los cuales salen llamas secas de fuego azul, Sirena se detiene en la escalera y da inicio al acto de transfiguración que no se limita a ella, sino que también atinge su audiencia:

Los testigos recuerdan haber oído un piano en la lontananza de su paso. Recuerdan el piano y el *tiempo perdido* desde que aquella puso el pie primero llamarada blanca, en su bandeja de mármol, tan en su salsa-hielo seco y *recuerdo doloroso*. Recuerdan unas notas de entrada a un bolero *como una cascada de piedritas filosas frenando sin poder* (209, cursivas añadidas).

Aquella nebulosa Sirena, luego de suspender el tiempo con su salsa de recuerdo doloroso, impulsa “una mano que les agarró el vientre y más abajo, unos dedos –¿cuáles?– apretándolos” (209). Exaltados por sensaciones físicas provocadas por manos que nunca se aclaran de quienes son, los testigos empiezan a recordar: “Y el ahogo del asombro empuja aquel recuerdo hacia atrás, *al sitio mismo del respiro* y de la carne encendida humeando hielo seco. A media escalera, la Sirena para, en seco” (209, cursivas añadidas). Tocar el principio de las cosas, descubrir y renacer son hazañas del bugarroncito quinceañero durante aquella presentación.

Con ojos profundos que no miran sino al espejismo de su propia mirada, los contornos de Sirena desencadenan, desde la memoria, una serie de revelaciones:

Los testigos recuerdan haber oído al mar enredado en aquel piano de visión. Las mujeres se llevan ansiosas las manos al pecho y reviven deseos que una vez tuvieron a la orilla del mar. Un deseo que algunas ahuyentaron hace tiempo, que otras cumplieron por lo oscuro, allí mismo en las playas del Hotel Talanquera, lejos de sus maridos, de sus propios ojos [...]. Los hombres no

podían dejar de agarrarse el vientre, les dolía la presencia de aquella Sirena, de aquel ángel que traslucía bajo sus ropajes fuego y hielo seco, fuego y hielo seco. Y era el hijo hermoso, la núbil sobrinita que un día se les sentó en las faldas y los hizo retumbar, los hizo correr hasta la barra más triste, los hizo reventar de monedas estridentes velloneras, los hizo implorar que aquella quemazón maleva les dejara en paz la carne. Recuerdan cómo escaparon, años corriendo cimarrones por las calles y la casa de citas de la calle Duarte. ¿Y todo para qué? Para caer en esta trampa de Sirena (210-11).

Las tramas de la Selena son las que descubren, en la audiencia, “el doble disfraz de su deseo” y la felicidad dolorosa de –finalmente– sentirse a gusto en su propia piel. El público, anclado en la incertidumbre, perdido en el tiempo, confiesa diversas instancias de deseos antinormativos que son motor (velado, reprimido) de estas vidas privilegiadas. El canto de Sirena se traga todo el aire del recinto y anuncia el Apocalipsis que, enseguida, toma la forma de líneas de un bolero: “*Invasión de ternura tus pasos y encendiéronse sueños pasados. Presiento en esos pasos la inquietud de buscar otros pasos que marchen con el mismo compás...*” (211).

La intimidad social del bolero

Ángel Quintero Rivera conecta la plural conformación del bolero con el surgimiento de la música latinoamericana. Al combinar el protagonismo de la canción con el ritmo afrocaribeño y el acompañamiento guitarrero de toda la “ruralía” del continente, el bolero logra niveles de expresión íntima en un género a la vez lírico yailable que siempre proyecta sentidos sociales. Al poner en el plano de en frente temáticas de nomadismo, desplazamiento, separaciones y ausencias “las complejidades de la errancia” aparecen exacerbadas en cantantes femeninas en que estos temas centrales del bolero confluyen con problemáticas de género (304-307). Para Quintero Rivera el bolero es un ritmo que permite analizar desde la intimidad cuestiones socio-nacionales. El carácter íntimo pero impersonal de este, así como su maleabilidad han sido asociados a letras y formas que apuntan a referencias amplias y difíciles de localizar con precisión (Valdés 73).

En *Sirena Selena*, se rememora la agencia femenina de bolerosas como la Lupe y performances como “La gran tirana” para rescatar el estilo musical como un género flexible que proporciona un espacio cultural común en que comunidades pueden ver lo que el crítico peruano Julio Ortega denomina “su propia historia, su reserva afectiva, su metáfora social” (Knights 138; Ortega 36). En referencia a la

subclasificación de textos culturales y cultura vivida de Raymond Williams, culturas, entendidas como conjunto polisémico de prácticas de significación y maneras particulares de vivir, se realizan, en la novela, en dialéctica con una concepción de identidad en constante proceso de devenir. La resistencia a la determinación y la llamada de atención a procesos, más que resultados, se hacen evidentes en una performatividad queer que evoca, en sintonía, con principios afroespirituales, sentidos fluidos de seres colectivos concebidos desde existencias en que el cuerpo y la mente interactúan.

Sirena Selena: meneando una nueva marcha

Durante el show, todos parecen envueltos en aturdimiento y en una vivencia encarnada de lo sobrenatural:

La esposa de un banquero se sintió elevada por lo etéreo, agarró a su marido del brazo; quiso murmurar que no la dejara salir así, volando por sobre las cabezas de todos aquellos invitados tan ilustres, por sobre la cabellera negra de aquel travesti adolescente. La pura encarnación de lo imposible.

(pic)

(pic)

Pero no pudo musitar nada. El tiempo colgaba del pecho de Sirena buscando la nota para el final de su balada. Y ya entreabierta, ya loca de su propia encarnación se da entera

mis labios... (211-12).

Desde su sensual “encarnación de lo imposible”, Sirena es una zona paradójica de posibilidades: ella combina la triste consunción de cuerpos en relaciones afectivas y sexuales de naturaleza violenta y/o clandestina con la liberación de sentidos polisémicos del ser, más allá de constricciones de papeles sociales y de una realidad presente. El performance drag, empoderado por la afroespiritualidad, instala otros sentidos de cuerpos alimentados por mentes, egos y ánimos deseosos que coexisten con su materialidad física. ¿Pero, finalmente, cuál es la búsqueda inquieta de nuevos pasos y de una nueva marcha que *Sirena Selena* parece menear?

En este momento de (con)fusión con su público, Sirena muestra que el cuerpo que se supone que debe ser consumido como mercancía es el que devora a sus clientes. Con ayuda de la música y de su voz divina, Sirena desplaza una y otra vez las imágenes de lo ideal y de lo real, enmarañando fantasía y percepción, memoria e historia y desarmando “verdades absolutas” cuando deshace géneros e identidades que, en los demás espacios sociales, separan estos –blancos, ricos, heterosexuales– de los *otros*, de color, pobres, travestis, transgénero, drag Queens, queer. Ella, en su existencia transcórporea, llama la atención hacia la orientación sexual como un asunto de los espacios que se habitan, así como de “los quiénes” y “porqué se habitan” (Ahmed 1). Incorporados en y por Sirena en su diseminación de un divino común, existencias de cuerpos y mentes, transformadas por su voz, asumen orientaciones diversas, inesperadas y muy reales.

Al rescatar la divinidad afro como forma de comunalidad y ciertos modos relacionales propiamente caribeños, *Sirena Selena* expone las heridas que permanecen en la carne, en la psique y en el alma, cartografiando comunidades de sufrimiento y solidaridad, como un modo de participar e intervenir en una genealogía de experiencias transatlánticas en las que, desde tiempos coloniales, la gente “había llevado a sus límites más lejanos sus recursos físicos y psicológicos” (Branche 31). Mediante estrategias de *malungaje*, la narración de *Sirena Selena* imagina y lleva a cabo una poética cargada de sentido de liberación (29).

En diálogo con la actualización del concepto de interseccionalidad, la novela invita a prestar atención a un espacio literal y material: la intersección que mujeres negras y de color conocen, experimentan y habitan en estructuras sociales diseñadas por y para su exclusión (Nash 128-29). La visión que alimenta esta perspectiva exige trazar una intervención social que pueda ser individualizada, íntima y arraigada en las experiencias vividas y en la actuación de una política que, como instrumento, pueda ver, atestiguar e incluso ocupar voluntariamente los lugares sociales de los múltiples marginados. Desde la posición de mujeres afrocaribeñas, del performance del bolero y de actos de afroespiritualidad, narraciones dispersas y, sin embargo, conectadas, despliegan tácticas que hacen visibles las descripciones de un “abajo” que no se limita a una ubicación social, sino que es, fundamentalmente, un espacio producido por los fracasos doctrinales, un espacio relacional.

Conclusión: un llamado al activismo

Por medio de su influyente novela, Mayra Santos-Febres impulsa activismo cuando, en una entrevista publicada el 2013, propone:

No considero que esta novela trate únicamente de cuestiones LGBT. Veo a *Sirena* como una representación metafórica de todo el Caribe. [...] Hoy en día, no creo que haya una comunidad en el mundo que esté trabajando más para avanzar en el desarrollo de los derechos civiles y la justicia social que la comunidad LGBT. Estoy utilizando lo que me da mi sociedad –los héroes de mi época– para hablar de lo que aún queda por arreglar y conquistar –y también para hablar del Caribe. Así que, ‘*Sirena Selena, c’est moi*’. Todos somos travestis en el Caribe y en el extranjero (Pamplin, sin número de página).

Al conectar transfiguración material y simbólica con la necesidad de intervenir en la realidad política, socioeconómica y cultural del Caribe, la escritora afropuertorriqueña contribuye a la reinterpretación de un discurso triunfalista de la modernidad y el neoliberalismo, mostrando cómo su llamado desarrollo y progreso se da a las expensas de la vida de mujeres y adolescentes que viven y sufren bajo la lógica de fantasías sexuales transhistóricas. En *Sirena Selena*, la permanencia de un mercado local e internacional en el que cuerpos son consumidos como cosas se expresa en una de sus formas más perversas, es decir, como gasto físico y deterioro mental.

No obstante, todo lo implacable, *Sirena* transfigura su presumido lugar marginal haciendo uso de su capacidad de llegar al centro para emplear conocimientos espirituales y performatividades como un medio para subvertir estructuras reguladoras de normatividades de clase, de raza, de género. Al llevar a cabo una paradójica empresa emancipadora, *Sirena Selena* conjura la multiplicidad de seres y proyecta lo queer, como un modo de educación del deseo, para destilar el pasado e imaginar un futuro que supere los atolladeros del presente (Muñoz 1). Al poner en escena transformaciones modernas como constitutivas a los fracatanes exilios a los que una tiene que someter el cuerpo para perdurar, *Sirena Selena*, narra, desde el entretejido de múltiples relatos de las incontables compañeras dragas, el peso y el costo de sobrevivir. Dotados de miedo anticipatorio, adolescentes como *Sirena*, en búsqueda de agencia y sueños de realización, conforman utopías concretas, un proyecto relacionado con luchas históricas de colectividades.

La necesidad de contar realidades que están ahí, pero que aún necesitan ser vistas, se apoya, en *Sirena Selena*, en la permeabilidad entre mente y cuerpo, proyección y acción, para inventar un pueblo que falta (Deleuze). Al restituir el valor del cuerpo-mente como una entidad independiente capaz de direccionar energías de liberación, la narración histórica de Santos-Febres imagina otras historias latinoamericanas tejidas en comunalidades afro y en tomadas de conciencia que apuntan a cuestionamientos contrahegemónicos.

Obras citadas

- Ahmed, Sarah. *Queer Phenomenology: Orientation, Objects, Others*. Duke University Press, 2006.
- Alexander, M. Jacqui. *Pedagogies of Crossing. Meditations on Feminism, Sexual Politics, Memory and the Sacred*. Duke University Press, 2005.
- Alós, Anselmo Perés. “Entre plumas e paetês: fronteiras e limites de gênero em Sirena Selena vestida de pena”. *Revista SURES* 1, 2013: 1-16. Disponible online: www.revistas.unila.edu.br/sures/article/view/8
- Arroyo, Jossianna. “Sirena canta boleros: travestismo y sujetos transcribeños en Sirena Selena vestida de pena”. *Centro Journal* 15.2, 2003: 38-51.
- Barradas, Efraín. “Sirena Selena vestida de pena o el Caribe como travesti”. *Centro Journal* 15.2, 2003: 52-65.
- Branche, Jerome. “Malungaje: hacia una poética de la diáspora africana”. *Revista Poligramas* 31, 2009: 23-49.
- Brathwaite, Edward Kamau. “The African Presence in the Caribbean”. *Daedalus* 103 no. 2 (Spring 1974): 74-78.
- Butler, Judith. 1993. “Imitation and Gender Insubordination”. *The Lesbian & Gay Studies Reader*. Ed. Henry Abelove, Michele Aina Barale, and David M. Halperin. Routledge.
- Celis Salgado, Nadia. *La rebelión de las niñas: el Caribe y la “consciencia corporal”*. Madrid: Iberoamericana, 2015.
- Cuadra, Ivonne. “¿A quién canta? Bolero y ambigüedad genérica en Sirena Selena vestida de pena de Mayra Santos-Febres”. *Revista de estudios hispánicos*, 2003: 153-63.
- De la Campa, Román. *Latin Americanism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Dussel, Enrique. “Eurocentrism and Modernity: Introduction to the Frankfurt Lectures”. *Boundary* 2 1993 20: 65-76.

- Esterrich, Carmelo. *Concrete and Countryside: Articulations of the Urban and the Rural in 1950s Puerto Rican Cultural Production*. University of Pittsburgh Press, 2018.
- Findlay, Eileen J. *We Are Left Without a Father Here: Masculinity, Domesticity, and Migration in Postwar Puerto Rico*. Duke University Press, 2014.
- Gabiola, Irune del Río. "A Queer Way of Family Life: Narratives of Time and Space in Mayra Santos-Febres's Sirena Selenia vestida de pena". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 2007: 77-95.
- Glissant, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. UFJF, 2005.
- González, José Luis. *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Editorial Huracán, 1989.
- González, Washington (comp). "El trabajo infantil en la legislación dominicana". Secretaría de Estado de Trabajo de la República Dominicana (SET).
- Hall, Stuart. "Introduction: Who Needs Identity?" En Stuart Hall and Paul Du Gay (eds). *Questions of Cultural Identity*. Sage, 1996.
- Hartman, Saidiya. "Venus in Two Acts". *Small Axe*. Number 26 (12:2), 2008: 1-14.
- hooks, bell. *Feminist Theory: From Margin to Center*. South End Press, 1984.
- Jagose, Annamarie. *Queer Theory. An Introduction*. NYU Press, 1996.
- Koselleck, Reinhart. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Cambridge, Mass: MIT University Press, 1985.
- Knights, Vanessa. "El bolero y la identidad caribeña". *Caribbean Studies*, Vol 1, No 2, 2003: 135-150
- MacNeil/Leher Productions. "Edwidge Danticat: An Interview". Infobase, 2014.
- Madgaleno, Ariana Heydi. *La identidad fronteriza a través de las experiencias generacionales en "Sirena Selenia vestida de pena"*. Florida Atlantic University, 2009.
- Matibag, Eugenio. "Ifá and Interpretation: An Afro-Caribbean Literary Practice". En *Sacred Possessions. Vodou, Santería, Obeah, and the Caribbean*. Ed. Olmos, Margarite Fernández y Lizabeth Paravisini-Gebert. Rutgers University Press, 1997: 151-70.
- Matory, J. Lorand. *Black Atlantic Religion. Tradition, Transnationalism, and Matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé*. Princeton University Press, 2005.
- Mintz, Sidney W. *Caribbean Transformations*. Aldine Publishing, 1974.

- . "Enduring Substances, Trying Theories: The Caribbean Region as Oikoumene". *Journal of the Royal Anthropological Institute* 2(2) 1996: 289–311.
- . "The Caribbean as a Socio-cultural Area". En *Peoples and Cultures of the Caribbean: An Anthropological Reader*. Edited by Michael M. Horowitz. American Museum of Natural History Press, 1971: 17-46.
- . "The Caribbean Region". En *Slavery, Colonialism, and Racism: Essays*. Edited by Sidney W. Mintz, Norton, 1974: 45-71.
- . "The Localization of Anthropological Practice: From Area Studies to Transnationalism". *Critique of Anthropology* 18(2) 1998: 117-33.
- Morell, Hortensia. "Las paradojas de la masculinidad en Sirena Selena vestida de pena". *Caribe* 8.2, 2006: 7-19.
- Muñoz, Esteban. *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. NYU Press, 2019.
- Muñoz, Sara. "El travestismo como metáfora en Sirena Selena vestida de pena de Mayra Santos-Febres" *Cuadernos del CILHA* 7.7-8, 2005: 71-80.
- Nash, Jennifer C. *Black Feminism Reimagined: After Intersectionality*. Duke University Press, 2019.
- Olmos, Margarite Fernández and Lizabeth Parivisini-Gebert. *Creole Religions of the Caribbean. An Introduction from Vodou and Santería to Obeah and Espiritismo*. New York University Press, 2011.
- . *Sacred Possessions. Vodou, Santería, Obeah, and the Caribbean*. Rutgers University Press, 1997.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y al azúcar*. Ayacucho, 1978.
- Ortega, Julio. "Teoría y práctica del discurso popular (Luis Rafael Sánchez y la nueva escritura puertorriquena)". En *Reapropiaciones (cultura y nueva escritura en Puerto Rico)*. editado por Julio Ortega. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Pamplin, Jonathan. "An Interview with Mayra Santos-Febres," 27 February 2013, <<https://www.360.rollins.edu/arts-and-culture/an-interview-with-mayra-santos-febre>>. Consultado 12 November 2020.
- Perkins, Alexandra Gonzenbach. "We Are Family: Translocations of Queer Kinship in Mayra Santos-Febres's Sirena selena vestida de pena". *Chasqui*, Vol. 46, no.1, 2017: 70-83.

- Quintero Rivera, Ángel. *¡Salsa, sabor y control!: sociología de la música tropical*. Siglo XXI editores, 1998.
- Santos-Febres, Mayra. *Sirena Selena vestida de pena*. Edición Debra A. Castillo. Stockcero 2008.
- . *Sirena selena vestida de pena*. Universidad Autónoma de México, 2011.
- . La escritora puertorriqueña Mayra Santos-Febres con Jordi Batalle en ‘El invitado’ de la Radio Francia Internacional,” entrevista vehiculada en 27 de junio de 2017. Disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=L7IMER20m_A&ab_channel=RFIEspa%C3%B1ol>. Consultado el 15 de noviembre de 2022.
- . Entrevista “Dresher Center for the Humanities”, University of Maryland, Septiembre de 2019. Disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=HpA0ulvO2I&ab_channel=UMBCtube>. Consultado el 15 de noviembre de 2022.
- . “Un cuerpo propio”. En Salgado, Nadie Celis. *La rebelión de las niñas: el Caribe y la consciencia corporal*. Madrid: Iberoamericana, 2015, pp.13-15.
- Stephens, Michelle and Yolanda Martínez-San Miguel. *Contemporary Archipelagic Thinking. Toward New Comparative Methodologies and Disciplinary Formations*. Rowman & Littlefield, 2020.
- Strongman, Roberto. *Queering Black Atlantic Religions: Transcorporeality in Candomblé, Santería, and Vodou*. Duke University Press, 2019.
- Thompson, Lanny. “The Chronotopes of Archipelagic Thinking. Glissant and the Narrative of Philosophy.” En Michelle Stephens y Yolanda Martínez-San Miguel. *Contemporary Archipelagic Thinking. Toward New Comparative Methodologies and Disciplinary Formations*. Rowman & Littlefield, 2020: 109-30.
- Trouillot, Michel-Rolph. “Moderno de otro modo. Lecciones caribeñas desde el lugar del salvaje”. *Tabula Rasa*, no 14, 2011: 79-97.
- . *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Beacon Press, 1995.
- . “The Anthropology of the State in the Age of Globalization: Close Encounters of the Deceptive Kind”. *Current Anthropology* 42(1) 2001: 125-38.
- Valdés Pérez, Dinorah. “Nuevas proposiciones sobre el bolero”. Trabajo de diploma, Facultad de Música, Instituto Superior de Artes, La Habana, 1994.

Warner, Michel. "From Queer to Eternity: An Army of Theorists Cannot Fail",
Village Voice Literary Supplement, June 1992: 18-19.

Wolf, Eric. *Sons of the Shaking Earth*. University of Chicago Press, 1959.

Afrofuturismo: insumisiones de una perife-gira global como centro¹

*

Lu Ain-Zaila (Luciene M. Ernesto)²
lucmarcelino@gmail.com

Hola a todos, todes y todas. Mi seudónimo literario es Lu Ain-Zaila. Soy una escritora negra, proveniente de una periferia de Río de Janeiro llamada Nova Iguaçu, no muy diferente de las periferias de Chile y de otros países de las Américas, especialmente, cuando en aquellas la melanina, el fenotipo y el cabello las convierten en poblaciones predominantemente negras.

Pero, ¿dónde entran el Afrofuturismo y su literatura?, que es lo que vine a comentar. Calma, pues esta no fue una trayectoria simple para mí. Entonces, como escritora y pensadora, como investigadora del movimiento, la historia comienza en los antecedentes que hacen parte del Movimiento Afrofuturista, el cual, en nuestra concepción, tiene un significado diferente: de gira.

Para nosotrxs la “gira” es circular, es aprender mientras se enseña lo que se sabe. De allí que el pensamiento sea como una gira, es decir, un presente que aprende con su trayectoria para hacerlo mejor en el futuro. Eso hace que el Movimiento Afrofuturista sea una espiral ascendente que siempre aprende con los pasos dados en colectividad, porque para que nosotrxs olvidemos, se requiere perderse, y en este lugar de vacío existencial no hay gira ni movimiento: solo un vacío infeliz. Y me gustaría incluir en lo que pienso sobre el movimiento a pensadores negros latinoamericanos, pues, a pesar de estar cercanos, por causa de las barreras, algo más tenso que la lengua nos ha impedido dialogar, aun siendo cercanxs.

¿Y yo? Soy la primera hija de una mujer negra que fue empleada doméstica, la primera de la familia y de tres hermanos en entrar a una universidad pública. E, incluso, con los altibajos que todavía no me permiten hacer una maestría o un

1 Esta conferencia fue presentada por la autora en lengua portuguesa como cierre del **XXXI Congreso de la Asociación de estudios de Género y Sexualidades (AEGS). Futuridades Feministas: hacer, pensar e imaginar en tiempos de crisis**, llevado a cabo entre el 5 y el 7 de diciembre de 2022, en Valparaíso y Viña del Mar. Su organización estuvo a cargo del equipo de académicas y académicos de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. La traducción al castellano la realizó la Dra. Mónica González García (PUCV).

2 Escritora y pedagoga brasileña.

doctorado, y que me llevaron a un nivel histórico de desempleo, la persistencia y el activismo de mujeres negras fue parte de lo que me llevó a esta trayectoria que nunca imaginé vivir, pero que dio sentido a lo que hago hoy tanto en el campo de la literatura como en el de la educación. Soy la primera escritora negra especulativa-afrofuturista que escribe una obra con una protagonista negra en la historia de la literatura nacional ficcional de Brasil, sin un contrato editorial único. Pero no hay nada de extraño en eso si escuchan lo que tengo para decirles. Esta soy yo, la Lu Ain-Zaila.

Puede parecer extraño que me presente así, pero es porque mi nombre es más complicado de explicar... Luciene. Bueno... hasta “Luciene” está todo bien, más o menos.

Mis apellidos Marcelino y Ernesto surgieron dos generaciones atrás, y antes de estas generaciones tenía otro apellido, y antes de esa generación, ninguno. Esto es muy común en las poblaciones negras de la diáspora, porque la apabullante mayoría de nosotrxs fue traída para este lado del mundo a través de la fractura ontológica de la esclavitud.

Pero, ¿qué tiene que ver esto con la Literatura Afrofuturista? ¿Con el Movimiento del Afrofuturismo? Bien... no existe libertad para las personas negras afrofuturistas sin que eso signifique pasar en limpio lo que nos ha encadenado durante toda la vida. Se trata de un renacimiento crucial, de una analogía de algunos mitos africanos sobre tener poderes para abrir la barriga del monstruo que se tragó todo lo que somos y lo que son nuestros pares alrededor del mundo también. Se trata, como dice el investigador negro estadounidense Clyde W. Ford en su trabajo sobre mitos africanos y sobre su poder en nuestras vidas hoy en día, sobre encontrar la valentía en nuestra existencia, allí donde creíamos que era el lugar para encontrar solo sumisión y miedo.

Sufrir para curar, gritar para curar, llorar para curar. Llegar hasta el fondo para al fin sonreír; abrazar es cicatrizar. Y tornarse una persona negra libre es lo que el Afrofuturismo hace mejor con sus “afrofuturistas” auto-inscritos.

Aunque el Afrofuturismo no está inventando nada nuevo, sí está haciendo algo inédito: tomando para sí la incumbencia de sumar las voces negras de campos variados para hacer de sus artes y sus palabras un catalizador del conocimiento que les muestra a las personas negras su potencial adormecido.

Por eso, podemos invocar con el mismo propósito el significado de Maat (filosofía africana) sobre la verdad, sobre liberar y reflexionar en torno a quiénes somos en la misma medida de lo que llamamos en Brasil “hacerse negra o negro”, como

dice y escribió la investigadora y psicóloga Neusa Santos Souza, y que también encontramos en el *Rotundamente negra*, como poetizó la costarricense Shirley Campbell Barr. Ellas nunca se encontraron, ni entre sí ni con Toni Morrison, Clyde Ford, Lélia Gonzalez, Angela Davis o tantos otros y otras. Pero, ¿qué tipo de vínculo hay entre estas personas negras? Todas ellas le enseñaron al Afrofuturismo que la libertad comienza con dialogar y pensar el mundo sin las amarras antiguas o nuevas del racismo; es decir, atravesados todos estamos, pero rehenes eternos no queremos ser. Esta cárcel puede encontrar su fin.

Afrofuturismos y sus contextos

El Afrofuturismo es un movimiento pluridimensional: estético y artístico, filosófico, político y panafricanista, que comienza a tejer su trayectoria más firmemente a mediados de la década de 1960 en Estados Unidos con experimentaciones musicales, audiovisuales, de pensamiento y otras. En esa época todavía no existía un movimiento cohesivo, pero de allí en adelante se puede notar que el movimiento creció y ganó fuerza a partir de otras corrientes como los derechos civiles, educativos, literarios, culturales, el Black Power y, de manera destacada, con la potencia del Black Arts Movement (1960-1970), que concentró una efervescencia de producción afroamericana con foco en su historia, sin olvidar la importancia del intercambio con pensadores negros como el senegalés Cheik Anta Diop y muchos otros que indirectamente iban a colaborar en la experimentación y búsqueda de sus variadas estéticas (Joyce). Vale mencionar acá que, inicialmente, la ficción afrofuturista fue concebida como otro tipo de ficción científica, idea que viene siendo abandonada conforme se va comprendiendo mejor la propuesta panafricanista.

Pero, ¿dónde estaba América Latina durante los primeros 50 años (1960-2010) de afirmación del Afrofuturismo? Total y completamente lejos del movimiento. Todavía luchando por derechos civiles mínimos como estudio, trabajo, identificación racial en el censo demográfico para mejorar las políticas públicas, luchando por leyes antirracistas, insistiendo en la ratificación de compromisos internacionales (Durban, OIT, OEA, CEPAL, etc.), inclusión en las constituciones federales (hasta 2019), exigiendo acciones afirmativas y construyendo un pensamiento negro que terminaría impactando va a impactar a las generaciones del nuevo siglo, reivindicando accesibilidad social, sus raíces culturales y construyendo activismos, pues ya no existe la intención de esperar a que se abran brechas en el sistema: se anhelan espacios legítimos de actuación y de habla (Domingues, 2007). Es así que comienza el Afrofuturismo en Brasil, junto con las primeras escrituras especulati-

vas de protagonismo y autoría negra: Fábio Kabral con *Ritos de pasaje* (2014) y Lu Ain-Zaila con *Duología Brasil 2408* (2015-2017).

Creo que esta no es la trayectoria esperada en un diálogo sobre literatura, pero para los pueblos negros e indígenas no existe afirmación legítima sin la disputa incesante por la narrativa. Y esta realidad se entremezcla con lo que la autoría negra desea expresar, pues aun cuando no cargue el activismo en su escritura, sí se manifestaría la simple existencia de elementos culturales, históricos, filosóficos, mitológicos y tantos otros elementos extraños para la mitad de la población negra brasileña y ante los cuales esta que experimenta una sensación de encantamiento sin nombre. De allí surge una de las primeras comprensiones metafóricas del movimiento, el que *las personas negras son extrañas en una tierra extraña*, pero que en realidad habla más del país donde nacieron. Y el motivo es latente: la incesante blancura como una universalidad de los elementos literarios.

En este punto el Afrofuturismo, como una propuesta de afirmación de la capacidad de construir un legado negro a través de sus trazos diaspóricos y panafricanos, va a tejer cinco puntos cruciales al movimiento en tanto autodefensa y afirmación:

- 1) Tanto la autoría como el protagonismo narrativo son afrocentrados;
- 2) La afrocentricidad es el ib (corazón), el sistema estético-político de la persona negra y de su obra;
- 3) Su producción siempre debe reconstituir las lagunas provocadas por la fractura ontológica del racismo bajo sus elementos culturales, en cualquier época. En el caso de la literatura, el campo ficcional es la ficción especulativa afrofuturista;
- 4) La raza es una tecnología sociorracial, cultural e histórica, subvertida en su sentido (antiguo y actual), e importante para cuestionar y localizar las voces y presencias alrededor de los acontecimientos, aun cuando ella sea subyacente;
- 5) Y, siendo de su interés, el afrofuturista puede y debe elaborar epistemes y/o métodos que contribuyan con la racionalidad negra, regida por un pensamiento de circularidad, por cualquier medio narrativo.

Pero, ¿qué es lo que esto tiene de nuevo, entonces? La forma en que todo es presentado, la necesidad de sistematizar conocimientos para elaborar un cuerpo crítico informado entre conocimientos y literaturas. Siendo así, falta esclarecer dos elementos constituyentes de la literatura ficcional afrofuturista: la Afrocentricidad y el género especulativo.

La **Afrocentricidad** es una propuesta epistemológica de localización en el mundo para personas negras, que solicita que sus auto-inscritos asuman un compromiso que es al mismo tiempo particular y colectivo, un cambio de centralidad, más específicamente de *agencia* (Molefi Kete Asante), lo que significa reajustar psicológica, cultural, histórica y políticamente los términos que van a regir su matriz civilizatoria como protagonista. De allí que el motivo de la Afrocentricidad posea una gran sintonía con el Afrofuturismo, al punto de tornarse uno de los principales ejes de esta encrucijada.

Ya el **género especulativo** se usa de un modo general. Es la utilización sin líneas divisorias de géneros que especulan entre lo real y lo inventado: ficción científica, fantasía, horror, horror social, distopía, utopía y todas las posibilidades creativas de un imaginario ficcional.

Si se trata efectivamente de tornar alegoría muchos asuntos posibles y de hacer uso de elementos reales para contar historias, donde la tecnología, por ejemplo, puede ser la extensión de un control autoritario de lo humano, los géneros pueden ser debatidos o diluidos. Recordemos la obra de Úrsula Le Guin, donde las cuestiones raciales pueden ser pasadas en limpio. Así hicieron también Octavia Butler y N. K. Jemisin, en cuyas literaturas las cuestiones políticas y femeninas son colocadas entre rayos, naves espaciales y control del cuerpo. No existe un límite para el imaginario que, aunque cree otras razas o formas de vida, todavía va a estar debatiendo sobre personas. Y esta dimensión es fructífera para la Literatura Ficcional Afrofuturista, que aquí puede mezclar cosmovisiones, mitologías, cultura, historia y debates sociales relevantes para las personas negras. Todo puede ser especulado, imaginado, reconfigurado y atraillado al contar de las historias.

Y si... una Estación Espacial Internacional (ISS) de Cooperación entre América Latina y África fuera el palco de una tensión, surge una pregunta: ¿llevarían las personas sus mitos y creencias a donde vayan, independientemente de sus deseos, ya que ellos forman parte del ser humano?

Este argumento especulativo me hace pensar en que son muchas las posibilidades...

El futuro es ancestral

Este es un punto importante de la literatura ficcional afrofuturista para los pueblos negros de la diáspora: Ancestralidad es Memoria, pero en un sentido diferente de lo que esta palabra occidental comprende. Es lo que nos restituyó el saber de nuestras lenguas, re-hizo los ritos, dejó marcas y símbolos, enseñó a los nuevos cuerpos negros nacidos aquí y que expresan su cultura, espiritualidad, modos de bailar, que rediseñan el tiempo de su fuerza, su legado, y que resisten por todos los medios posibles y alcanzables el apocalipsis que significa estar en una diáspora que insiste en rechazar nuestro estatuto de humanos. Y es ante esa realidad, no como reactiva al racismo, sino como afirmativa de una larga jornada de quiénes somos entre lo real y lo imaginado, que la memoria en la diáspora –vía literatura– será especialmente construida, en la práctica de la investigación, transmutando lo escrito y lo visto, de la lengua al oído, en literatura.

El lingüista africano Abiola Irele (1977) dijo: “la literatura ocurre en la lengua” pues “es en y mediante la lengua que el proceso imaginativo ocurre y se manifiesta, de manera que pueda ser comunicable en cualquier grado”. Esta afirmación abre un universo de posibilidades...

Pero no deja de ser complicado el racismo a la brasileña, latino, como un todo que les enseñó a las personas negras a tener miedo de sus historias, de sus palabras ancestrales, y así jamás hacer las paces consigo mismas, con sus jornadas y, especialmente, con el luto que significa comprender que la esclavitud fue un genocidio que después del 14 de mayo de 1888 continuó en Brasil y en las Américas, todavía afectando nuestra existencia violentamente. Esto me hace recordar un relato sobre el museo de la bomba atómica, donde los niños japoneses son llevados desde los seis años y hasta el último año escolar, para que nunca olviden y para que conozcan las prácticas de reconstrucción de la ciudad que, al final de la visita al museo, se presenta con un lindo jardín y un memorial a las vidas perdidas. Ya en Alemania los museos también están, y a cielo abierto. Pero, ¿dónde se encuentra la memoria de las personas negras en relación a lo que también ocurrió con ellas? Esta laguna es gigante en un país como Brasil, donde el 56% de la población son personas negras.

La educación formal me enseñó que soy descendiente de “esclavos”, y hasta hoy al visitar las escuelas encuentro niñas y niños todavía sin saber quién fue Luiz Gama, el Almirante Negro, sin saber que la primera escritura femenina del país es de una mujer negra llamada Maria Firmina, sin conocer el poema de Castro Alves “Navío Negrero” y sin conocer la obra que mejor pasa en limpio el dolor y el amor

de las personas negras durante la esclavitud, que es *Un defecto de color* (2006) de Ana Maria Gonçalves. Nada de eso es pura casualidad, lo que se hizo evidente en los últimos 4 años y en el resultado de la última elección presidencial en el país.³

No hay separación entre estos dos temas, pues la mitad del país donde nació tiene una inclinación a la derecha y la extrema-derecha, flirtea con la dictadura al mismo tiempo que niega su horror documentado por los descendientes de los desaparecidos, que también incluyen a millares de militares. Esta mitad de la población también tiene una inclinación religiosa que desea un Estado que les diga a las mujeres que sus derechos sociales, políticos, reproductivos y a la vida deberían ser revocados. Y que en parte también es, desafortunadamente, una población no blanca y no cisgénero que ignora y no entiende que flirtea con la muerte de sus “pares”.

No es por casualidad que se desmontaron derechos y Secretarías, que utilizaron la maquinaria pública para difundir *Fake News* y dinero público para intentar impedir una elección democrática. Es terrible, pero de cierta forma, en fin, es bueno ver expuesta una verdad que los movimientos negros ya conocían desde 1950 (Proyecto UNESCO), o incluso antes; y que ahora está digitalizada en las redes sociales, en la internet, antes de los nuevos libros didácticos que todavía no han considerado siquiera comenzar a escribir sobre este Brasil que no es tan amigable.

Ahora, imaginen ser un escritor o escritora negra en una realidad como esta. Es difícil, pero seguimos contando historias, buscando siempre equilibrar la dosis de literatura que va a lidiar con esas entrañas adoloridas y adormecidas, y que va a levantar nuevas posibilidades, como por ejemplo héroes y heroínas con rostro africano (en una comprensión panafricana), latinoamericanos, salidos de las periferias y márgenes centrales.

Escribir esa literatura es un desafío que mezcla el aprendizaje con las potencialidades de las personas negras. Hacer reconocer que la señora que está vendiendo comida en la calle es alguien importante en la vida de una protagonista negra, que ella es la madre de un protagonista o la protagonista misma, es algo audaz. Tener personajes que no son delgados, que son LGBTQIA+, personas con capacidades diferentes, sin que sean puestos al margen sino convertidos en protagonistas, es algo revolucionario. Se trata de una victoria que vamos venciendo un día a la vez contra la máquina moledora de la literatura formal brasileña que dice “somos los hombres blancos de clase media y del Sureste los que ustedes deben leer...”.

Derribar o tirar lejos esa etiqueta, deshaciendo ese imaginario de la literatura denominada “canónica”, del imaginario brasileño es una práctica de insistencia

3 Se refiere a la elección de Jair Bolsonaro, elegido presidente del Brasil entre 2019 y 2022.

constante, pues el escritor negro o negra no puede solo escribir: él tiene que comunicar, mostrar que está vivo, que es una posibilidad, y que no es superior, sino apenas una persona. Y cuando esta falacia es derribada, el clima cambia en el entorno, posibilitando que contemos historias inimaginables que ni se imaginan.

Es muy bueno contar historias. Por eso, me gustaría hablar ahora más específicamente de mi escritura, antes de que se acabe el tiempo, las cuales, a su vez, forman parte del comienzo de la ficción especulativa negra y afrofuturista de Brasil.

Duología Brasil 2048 (2015 – 2017)

Mi primera obra, compuesta por los volúmenes *(In)Verdades* y *(R)Evolución*, presenta un Brasil del siglo XXV resultante de un apocalipsis climático, y donde la realidad ya no es acumulativa, es decir que allí “o todos comen o nadie comerá...”. Esta es una verdad suprema en este país que posee cambio monetario alimentario y donde no existe la acumulación inmobiliaria.

En este mundo vive la protagonista *Ena* y es testigo de sacrificios, comenzando por la muerte del padre, y del misterio que deja este en forma de un proverbio *Adinkra*, el descubrimiento de la utopía de la igualdad arruinada por la corrupción, atentados, golpes políticos y mediáticos. Entonces, se presenta la elección en un primer momento sobre su propia trayectoria que lleva a la ruptura, y también al movimiento en dirección a una verdad todavía mayor y a la emancipación como un último acto para con la liberación de la nación:

En ese momento, Ena se sube a una ambulancia, parada estratégicamente por los no identificados a la izquierda de la entrada al Capitolio, desde donde puede ver nítidamente la torre de energía que mantiene los fuertes portones cerrados y a la población del lado de fuera.

Ena espera y susurra en voz baja para sí misma.

–*Akobon*, que toque en el pueblo el *Akobon* (Clarín de la Resistencia).

–¡Es ella, Ena está allí! –gritan los periodistas que cubren la manifestación, pidiéndoles a sus camarógrafos que la enfoquen, que enfoquen a Ena.

[...]

–Una vez mi padre me dijo... “*Ideas o discursos no derrocan gobiernos ni democracias cuando son dichos por una única voz; pero cuando hay suficientes personas que los oigan, concuerden y los sustenten, todo puede cambiar*”.

En esta escritura, los ideogramas Adinkra son elementos narrativos que funcionan como una esencia impulsadora de la narrativa y de la protagonista.

Para Maulana Karenga, las historias negras que emplean el principio del riesgo, un trazo cultural muy presente en mitos africanos, es un tipo de alerta que deja en el imaginario una alerta social. Para este autor se trata de un componente fundamental de la teoría ética afrocéntrica de la liberación.

Sankofia (2018)

Mi segunda obra ya tiene una mirada diferente. Es un salto más diaspórico que muestra innumerables fusiones literarias en forma de doce cuentos que presentan, por ejemplo, la realidad de unas empleadas domésticas metaforizada por el control neural de un auricular o fono de última generación que reproduce la colonialidad de su situación, un terror social que dice “Todo está lindo y maravilloso...”. También está el Maracatú, una manifestación afrobrasileña metaforizada en un planeta (Ternodes, anagrama de Nordeste) y en palabras-personajes, incluida Jailu, una palabra-encarnación del poder del principio, de la palabra dicha a la Kalunga-Diosa que equilibra las fuerzas invisibles del planeta. Existen seres de otro planeta, entidades biológicas que, a través de un debate-psicológico, desean realizar lo que ya conocemos: colonización. Son variados los temas: mitología y cabellos, la eternidad de un asalariado, el Museo del Afrofuturismo, el retorno de una cápsula desde el espacio, etc.

Todas las experiencias literarias de esta obra poseen trazos mitológicos: ir a otro mundo, fuera o dentro de sí, desafiando monstruos internos y externos. Este fragmento del cuento “Conexión” muestra un poco de eso:

Entonces... respiré a fondo, me posicioné correctamente y extendí la mano trémula hacia dentro de la imagen. [...] Cuando se completó la combinación total, sentí un hormigueo, como si esos puntos estuvieran vivos, y entonces la imagen de la palma de mi mano comenzó a estremecerse y a emitir un brillo pulsante. [...] Fue magnífico ser testigo de eso... La esfera mayor que me cercaba, se hizo un poco más densa en la superficie debido a la adición, y entonces comenzó a subir dentro de la cúpula, quedando suspendida a tal vez un metro del suelo. [...] ¿Mis ojos estaban clavándose en una pieza? No podía creer lo que lentamente veía formarse allí. Era un símbolo conocido por todos [...] un Adinkrahene, el “Jefe” de un conjunto de ideogramas llamado Adinkra [...]

—¿Y qué debemos hacer ahora? ¿Cómo funciona eso? —me pregunta Cecile animada.

—Creo que necesitamos agitar las cosas... —le digo a ella mientras me muevo y explico lo que haremos desde el núcleo hacia el exterior del Adinkrahene. Es obvio, quiero formar parte de cada acto de desplazamiento.

Ìséjún (2019)

Su nombre es una palabra yoruba que significa “reverencia a los ancestros”. El *agua* es la tecnología-mito de conexión y restauradora de la fuerza vital de la personaje Ayomide, quien es una personificación mítica (Mputu y Kalunga) venida de una villa sumergida en el mar y que significa renacer, vida y muerte, principio del mundo (Kalunga) y Mputu, el mito bacongo que fue la lectura de la travesía forzada en la época de la esclavitud, y que retorna para preguntar qué cambió en las vidas negras de la diáspora. Esto ocurre en un futuro de racismo ambiental, que se torna tan mercadológico como la idea de sustentabilidad verde en las bolsas de valores.

Pero hay esperanza, y esta viene del entendimiento de la herencia ancestral que Zuhri abraza. Así, ella comprende su poder y comprende que nunca ha estado sola:

Ni siquiera doy tiempo para que me lo impida; abro el frasco y doy algunos pasos para atrás. [...] un poco antes de colocar gotas del agua en la parte superior de mi cabeza, frente y nuca. Cierro el frasco y lo coloco en las manos de Ayana, después me arrodillo y aguardo la sensación de desmayo, que llega más débil. Pero no es desmayo. Es otra cosa. ¡Es cambio, ahora lo sé... es àse!
[...]

Estoy en la casa de la villa nuevamente, bajo aguas cristalinas. Es la visión más increíble que mis ojos han testimoniado, pero ¿dónde está Ayomide?

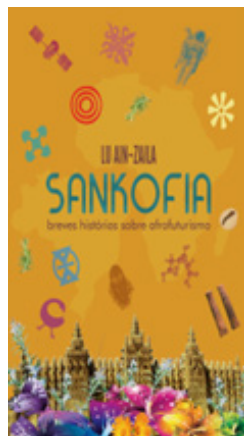
La detective Zuhri acepta la jornada y la capacidad de comunicarse con la dimensión-mundo de Ayomide, una metáfora de la conexión con la propia herencia entre mares. Pero nada de lo imaginado aquí es nuevo para el mundo de las mitologías africanas: otros mundos, mundos parecidos al de los vivos, espíritus que conversan con los vivos...

Estos son factores comunes y presentes en buena parte de las culturas orientales, africanas y asiáticas. Y reaprender a leerlas como base cultural mediante la literatura es un paradigma nuevo y una victoria para el afrofuturista, que en sus na-

rrativas busca imaginar afrofuturos insumisos y valientes, allí donde se nos enseñó a ver apenas sumisión y vergüenza.

Llegamos al final y agradezco inmensamente la atención de ustedes a mis palabras transgresoras, persistentes en imaginar futuros y afrofuturos en los que podamos vernos respirando un aire social y racial más justo.

Modupé! Axé!



Lu Ain-Zaila es autora de las obras de ficción científica y fantástica *(In)Verdades* (2016), *(R)evolução* (2017), *Sankofia: breves histórias afrofuturistas* (2018) e *Iségún* (2019).

Obras citadas

- Asante, Molefi. “Afrocentricidade: notas Sobre Uma posição disciplinar”. En: Elisa Nascimento L. (Org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009: 333-359.
- Carneiro, Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser. Tese de Doutorado em Educação*. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- Ernesto, Luciene “Lu Ain-Zaila” Marcelino. “Escrevendo através e por entre as palavras: a telepatia audaz em obras literárias afrofuturistas”. *Advancing Black Intellectualism: Lifting as we climb*. University of Minnesota Common Ground Consortium, 2022, online.
- Ernesto, Luciene “Lu Ain-Zaila” Marcelino. *Duologia Brasil 2408: (In)Verdades e (R)Evolução*. Río de Janeiro: edición de la autora, 2016-2017.
- Ernesto, Luciene “Lu Ain-Zaila” Marcelino. *Sankofia: breves histórias sobre Afrofuturismo*. Río de Janeiro: edición de la autora, 2018.
- Ernesto, Luciene “Lu Ain-Zaila” Marcelino. *Íségún*. São Paulo: Editora Monomito, 2019.
- Ford, Clyde. *O herói com rosto africano: mitos da África*. São Paulo: Summus, 1999.
- Gomes, Nilma Lino. *O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017. Ebook.
- Nascimento, Elisa L. (Org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009.
- Ki-Zerbo, Joseph (ed.). *Metodologia e pré-história da África*. Brasília, DF: UNESCO; Ministério da Educação, 2010.
- Moore, Carlos. *Racismo & sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.
- Morrison, Toni. “I wanted to carve out a world both culture specific and race-free: an essay by Toni Morrison”. *The Guardian*, 2019. Disponible en: <<https://www.theguardian.com/books/2019/aug/08/toni-morrison-remember-essay>>. Consultado 22 oct. 2021.

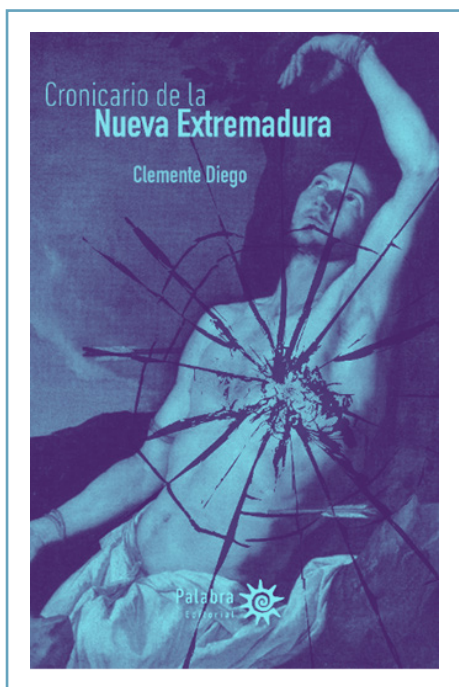
Obenga, Théophile. “Egito: História Antiga da Filosofia Africana”. En: Wiredu Kwasi (ed.). *A Companion to African Philosophy*. Cambridge: Blackwell Publishing, 2004: 31-49.

Revista Ponto Virgulina. *Afrofuturismo* (edição temática) n. 1, 2020. Disponível em: <<https://traducaoliteraria.wordpress.com/2020/06/03/ponto-virgulina-1-afrofuturismo>>.

Womack, Ytasha. *Afrofuturism*. The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.

reseñas

RESEÑAS



Cronicario de Nueva Extremadura

Clemente Diego.
Santiago de Chile:
Palabra Editorial, 2023.
ISBN: 978-956-6085-25-6.
54 pp.

Reseña por Eugenia Brito
eugeniabritoastrosa@gmail.com

*

Estar frente a un texto de poemas de Clemente Diego reedita el inusitado vaivén y el giro barroco de su primer libro, *Noche Roja de Amapolas*, a cerca de 10 años de su publicación. Este es su segundo texto poético, y su nombre da cuenta de su hibridez, de su polimorfismo, mezcla de crónica y de diario: cronicario.

No es extraño que la Conquista de América siga siendo un tema que sirva de polo y metáfora para construir textos, sean estos ensayos, narrativa o poesía, como es este caso, en que la poesía se entrecruza con la crónica. Que proporcione materiales para desarrollar un imaginario contemporáneo, por la cantidad de escenas, movimientos y por el impacto político y cultural que significara para Occidente. Según Todorov, el mayor genocidio de la humanidad se cometió por españoles y

otros europeos durante la Conquista. Su libro *La Conquista de América* está dedicado a la memoria de una mujer maya devorada por los perros.

Dentro de este clima y de este ambiente estamos situados en este *Cronicario* y sus 20 crónicas. Dedicado a Juana de Asbaje –la famosa Sor Juana Inés de la Cruz– una de las más impactantes figuras de las letras mexicanas, a ella, la autora del gran poema “Primero Sueño” y de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, seudónimo de Manuel Fernández de la Cruz, crítico de la *Carta Atenagórica* de Sor Juana. Dicha Carta era una tentativa de dar argumentos para mostrar que en la catequesis de los indígenas no había necesidad de crear separaciones lógicas ni distinciones conceptuales ni, por lo tanto, separar el “ser” del “aparecer”, los “medios” del “fin”.

Los textos, las veinte crónicas, nos sitúan en un tiempo en que lo antiguo vuelve a ser contemporáneo, la presión, la dificultad, la oscura y temida vigilancia: la Inquisición, el machismo, y por ello, todas estas contrariedades el autor las escenifica en un mundo al que miramos desde lejos: el Siglo de Oro Español, México del S. XVII, entre lo antiguo y lo moderno, en que el pasado es una cita del mundo contemporáneo. También entre dos cuerpos, uno hispano y otro mestizo, dominante el uno, de rasgos pertenecientes a la nobleza europea; el otro aindiado y mestizo trenzados en una lengua única, que se establece sobre la retórica de la Conquista y le imprime diferencias, le da una nueva trama, alterando la sintaxis y muchas veces la morfología de la lengua.

Este poema conforma centralmente la figura del apóstrofe lírico, es decir hay un yo que intenta dialogar con un tú, y desde allí elige constituir un mundo en un escenario conformado por el tropo de la Conquista. Este sujeto así constituido escribe a Manuel, dando pie a la lírica amorosa:

Si tiemblas, Manuel,
Mi Manuel de mano maniatada manida amanerada
Mis encantos se corroen y se pierden como fina arena en la ventisca

Errante temblor y nauseabundo,
Fuego aéreo tumefacto
Veneno claro y perfumado
Como perfumadas son aquellas, las que de tu rostro caen
Dagas de fino hilado
Que clavan en oro y crines
Mi lengua y se arman
Como féminas prendas del ajuar de la doncella que nunca desposó (20).

El empeño del texto es elaborar un discurso emancipado del gesto colonizador, en un afán de ruptura y disidencia con el dominio de la lengua de la Conquista, de la que retiene el hipérbaton, la sinestesia y la elipsis:

Memorio así tu nombre
Yo, que pronuncio, como mater linguae transhumante
Que, expulsando a la nativa, va y se engarfa de mis huesos (23)

Y en la Crónica Novena:

Mas no callo. No te escucho

Cuento así la historia de la tierra y la conquista
Con palabras que no existen, que me invento,
A ti, que de súbito cimientas en conquista propia y auditorio (24).

Son veinte textos, un prólogo dedicado a Juana de Asbaje, la gran figura de la Colonia y del México virreinal, y veinte crónicas que narran este encuentro amoroso, con poemas de amor y reproche, en los que surge –como señalé– un nuevo modo de decir, una lengua, que, más allá de la lengua dominante o la del dominado, se teje de lo que Barthes llamaría el tercer sentido, es decir del significado oblicuo que emana del juego de los significantes, como en un intercambio de espejos que refleja la otredad.

Hiatos, elipsis y metáforas, quizá la elección de Coahuila, en que se anida el eco del coa, del lenguaje delictual y la huila, es decir, el fragmento deshilvanado de una prenda, en el idioma coloquial español, pero huila es también en náhuatl el miembro torcido de una persona. Desde allí viaja al mapudungun y por esa vía ingresa al orden de la semántica y del léxico español. Como tullido, cojo, de alguna manera el ojo del inconsciente que escribe sabe más que el ojo que mira y ese ojo escoge Coahuila, región cercana a Texas y antiguamente parte del Virreinato de Nueva Extremadura, una de las jurisdicciones de la Nueva España.

A la sombra del Imperio hispano se trenza pues un idioma que busca eludir el poder falologocéntrico, masculino y heterosexual, y forjar un idioma que responda a su otredad, y para ello se vale del español culto, que sigue el modelo del siglo de oro y el de las letras coloniales en la América hispana.

Es por un disgusto que la lengua del que escribe se vuelve “insurrecta”, se escapa de las órdenes de los amos y “torna en insumiso el indómito desorden que

engalana mi agasajo” (33). Es decir, altera los patrones sintácticos y modifica los vocablos, hace verbos y adjetivos de sustantivos:

Mas si caigo, y mi boca se contrata de tu cuello
Y se empecina
En despido claro de noche acalabrada,
Contaré mi historia valiéndome del timbre de tu risa,
Y del suave tono de tu canto,
Que en latín de Agustín convento,
Engregoria la aureola de mi frente (35).

Y de esta mezcla de códigos –se sabe que Sor Juana también introdujo palabras en náhuatl a sus poemas– nace un secreto poético, un susurro y un grito de los significantes eróticos y erráticos que se remontan desde edades y terrores, temblores de épocas quizá no tan lejanas ni distantes.

*

RESEÑAS



El río y la ciudad: Coloquio en el País del Sauce

Laura Gentilezza (Compiladora).
Paraná: Universidad Nacional de
Entre Ríos, 2020.
ISBN: 978-950-698-459-5.
252 pp.

Reseña por Alejandro Fielbaum
Universidad de Picardie Jules Verne
afielbaums@gmail.com

*

En un breve texto autobiográfico, Federico García Lorca recuerda sus alegres veranos juveniles junto la orilla del río, junto a la lengua del agua. Lenta, imperceptiblemente, según escribe, el alma del poeta se habría allí convertido en prisma, llena de inmensas perspectivas y fantasmas temblorosos. Junto al río, el joven pierde sus previos saberes positivos para ganar la posibilidad de hacer y deshacer imágenes de quienes allí lo acompañan. Un pájaro de oro, narra el poeta, aparece y desaparece. El agua ofrece así un espejo que desfigura, que corre sin cesar. En contraposición a la fijeza óptica de las estrellas, el río se instala en una memoria móvil, sonora, hospitalaria con quien lo visita:

¿Es posible? ¿Mi alma hace excursiones a las ondas en vez de visitar las estrellas? La esquila de un rebaño ponía sus ecos oscuros en mi garganta y yo sentí la piel maravillosa de mi alma salpicada de gotitas cristalinas. ¿Cómo no has guardado, alma mía, el temblor de Venus o el violín de los vientos y has guardado en cambio el alga sonora de las cascadas y la inmensa flor del círculo concéntrico?... ¡Y vi todos mis recuerdos reflejados! (881).

Por el río narrado por García Lorca pasan una infinitud de seres, susceptible de ser recordadas y narradas, una y otra vez. Mezcla y revuelve imágenes y recuerdos de difícil delimitación. Incluyendo, por cierto, las imágenes del río que acompañan la literatura harto antes de García Lorca, como lo recuerda el trabajo de Edgardo Dobry en un dossier sobre el río y la ciudad.

Fruto de un seminario realizado en París el 2017, tal dossier es prolongado por la compilación de escritos compilada por Laura Gentilezza en la colección *El país del Sauce*. Dirigida por Sergio Delgado y editada por Guillermo Mondéjar, la colección se vuelca hacia la recuperación y recreación de las escrituras del río Paraná, a través de compilaciones de textos firmados por autores de la importancia de Arlt, Juan L. Ortiz o Walsh, así como de libros que reflexionan sobre los cursos de los ríos en la historia literaria de unas y otras zonas, como el que acá reseñamos.

Frente a una eventual mirada que buscase leer representaciones “reales de los ríos”, o a nuevas tendencias angloparlantes de la ecocrítica que suponen que las aguas podrían ser, o no, alguno de los temas delimitados de distintas memorias (véase, por ejemplo, el volumen compilado por Murphy y Rivero), los distintos volúmenes de la colección muestran la imposibilidad de delimitar imbricación entre ríos y paisajes, entre memorias y fantasías. Graciela Silvestri lo recuerda con elocuencia en el volumen previo al que aquí presentamos: “El agua, con sus ensañaciones de infancia, alude también a la felicidad” (26).

Evidentemente, los sueños a los que alude Silvestri sobrepasan cualquier individualidad. Distintas fantasías sobre la vida en común se proyectan y heredan sobre los ríos, a través de escrituras que expresan los sueños de la vida en común. La historia literaria del Paraná es la de tales fantasías, como puede leerse ya en Sarmiento, quien soñaba con imitar en Argentina la utilización estadounidense u holandesa de los ríos (23 y ss). O bien en la menos recordada, pero también notable, escritura de Marco Sastre, quien en el mismo siglo que Sarmiento resalta las ventajas del Paraná ante el Nilo (36).

Ya desde el siglo XIX, por tanto, las geografías imaginarias de los ríos mezclan las aguas de los distintos mapas. Cada río parece ser más y menos que uno, como

cada ciudad. Ríos y ciudades forman así quiasmos múltiples, como si cada escritura reinventase cada río y cada ciudad, desdibujando cualquier borde desde el cual escribir con límites seguros.

En efecto, ya en el prólogo Gentilezza subraya la imposibilidad de saber si la ciudad sigue al río o viceversa. Las escrituras que ha compilado narran algunos tanteos de esa incierta historia. Ello abre paso a un libro heterogéneo que hiperboliza la dispersión de ríos y ciudades, a través de múltiples formatos, agrupados temáticamente: las secciones “animales”, “campos”, “catedral”, “cauces”, “crecidas”, “derivadas”, “Dock”, “evocaciones”, “fronteras”, “horizontes”, “inmersiones”, “lecturas”, “nacionales”, “nombres” y “orillas” agrupan relatos, poemas, memorias y ensayos que comparecen alterando los géneros, firmados por autoras y autores de distintas nacionalidades, edades y poéticas.

Justamente porque los textos buscan escribir distintas experiencias de ríos y ciudades, no es posible ni deseable resumirlos. Antes bien, nos interesa comentar ciertos momentos de algunos de tales textos, esperando así invitar a la lectura del volumen.

Uno de los textos que remarca la heterogeneidad del volumen es “Vapor salado del sud”, del cineasta argentino Mariano Llinás, quien lega una especie de guion que indica cuando debieran aparecer imágenes, canciones y algunas citas, no seleccionadas. Su escrito sobrepasa una dimensión simplemente textual para proponer una singular narración, necesaria para presentar una historia no menos singular: un intento decimonónico de navegar la tierra.

En vez de asegurar el agua, el progreso se entiende en ese entonces como la capacidad de transformar todo suelo para el paso acuático de las mercancías. Ese suceso extraordinario en la historia argentina, como lo caracteriza Llinás, fue leído en su momento como símbolo del progreso y no como un arrebato fantástico. Tras contar los detalles metereológicos e históricos que permitieron tan curiosa tentativa, Llinás recuerda el apoyo que tuvo de instituciones estatales, así como los intentos de la población local de aprovechar la oportunidad y colocar tiendas que pudieran abastecer a los navíos.

Llinás se pregunta entonces cómo podría contarse esa historia tan elocuente del carácter fantástico de la modernización en Latinoamérica. Recuerda experiencias similares, incluso filmadas, como en *Fitzcarraldo*, mas concluye señalando que ningún modelo de filmación podría acercarnos a tan descabellada historia. Para expresarla, habría que adentrarse en la experiencia de sus personajes, mas es justo ello lo que no queda en el archivo historiográfico:

Lo mejor sería poder acceder a la bitácora de a bordo o, mejor aún, al hipotético diario de viaje del capitán Scott. Pero ese diario no existe, o no aparece, o no lo tenemos nosotros. Es posible que Scott no lo haya escrito. Es posible incluso que no sintiera la necesidad de escribirlo, que no supiera o no entendiera que estaba participando en una empresa única. No nos queda entonces otro remedio que imaginar ese diario de viaje y pensar en él como una ficción, como una hipótesis (27).

La falta de un dato positivo acerca de esa historia parece exigir un desvío por la narración. Es como si narrar el río, en medio de la incerteza que constituye el relato literario, fuera la única forma de conocer sus historias. También, si es que no especialmente, cuando se intenta narrar la propia experiencia.

O al menos así puede leerse en el relato autobiográfico de la crítica literaria Cristina Iglesia. “Isleña” se titula su texto acerca de la contraposición infantil entre la difícil vida social en la ciudad y la fascinación por la visita familiar a una isla cuyo leproso dirigió el padre de la narradora. Entre los “comorecuerdos” de la ínsula que visita semanalmente, Iglesia subraya el ubicuo murmullo que emerge entre movimientos de hojas, pájaros, monos y chicharras, rodeados por el río y el viento.

El río abre así el paso hacia otro paisaje, de límites algo difíciles de administrar. La organización sanitaria busca separar a los sanos de los enfermos, según narra Iglesia, mediante una línea de pintura en tablones atados, algo impotente ante la exuberancia del monte. El paso más allá de ese límite es prohibido a la niña, lo que parece aumentar la dimensión fantástica de una experiencia que se comparte en el juego con los niños que allí moran, atentos a los juguetes que en la ciudad poco interesaban a sus pares, ajenos a la experiencia insular.

Entre juegos y relatos, circulan por el medio infantil las historias de los enfermos y de bandidos que huyen heridos a la isla, donde eran aceptados y curados en tanto aceptaran transformarse en guarda de urgencia. Tan particular heteretopía, tan infamiliar recuerdo de la familia, permite otra experiencia de la lengua y el mundo, imposible en la ciudad que busca ordenar los cuerpos y lenguas que en la isla se alteran:

[...] allí no necesitaba demostrar que era normal porque nada de lo que me rodeaba en realidad lo era. Allí podía prescindir de las botas ortopédicas, saltarme las meriendas, abandonar los ejercicios para corregir los ojos desviados, olvidarme de la pesadilla de las clases de declamación y probar a usar más y más palabras de esa otra lengua que yo no sabía que se llamaba guaraní. Cuando volvía a la ciudad siempre estaba triste y mi único consuelo era saber

que nuestro viaje de ida y vuelta al leprosario despertaba el horror pero también la envidia de los chicos del barrio que jamás de los jamases vivirían esa aventura (134).

La travesía fluvial abre así un espacio secreto, que se piensa exterior a otras fantasías infantiles. Iglesia cierra su relato señalando la imposibilidad de recuperar esa sensación, y la consiguiente necesidad de soñar con islas entre dos ríos. La experiencia literaria del río requiere de esa imaginación del el río que falta, y entonces se sueña.

El postfacio, donado por Raúl Zurita, recoge esa necesidad de afirmar los sueños fluviales. Con el lacónico y elocuente título “Oh sí”, narra una especie de fantasía, no carente de erotismo, a través de un sueño donde los ríos son más que dos. Según escribe, cientos de ellos subían al cielo, exhibiendo a las personas el relampagueo de sus caras sobre los rascacielos. En la invención de nuevos cauces, los ríos de Zurita revelan otro rostro, y así otra memoria a quienes interpelan.

En el sueño del poeta, ya no son las personas quienes dejan su pregunta a los ríos, sino a la inversa. Ellos quieren saber sobre vuelos, cambios y dioses, o incluso “qué fue de Argentina”. El poeta no contesta, sino que les pregunta por “su muchacha”. La respuesta, elocuente del tono religioso que suele atravesar la escritura de Zurita, asegura que en esa noche y ese sueño su cuerpo corre con el río, con amor, entre las piedras, hasta consumir una nueva unidad:

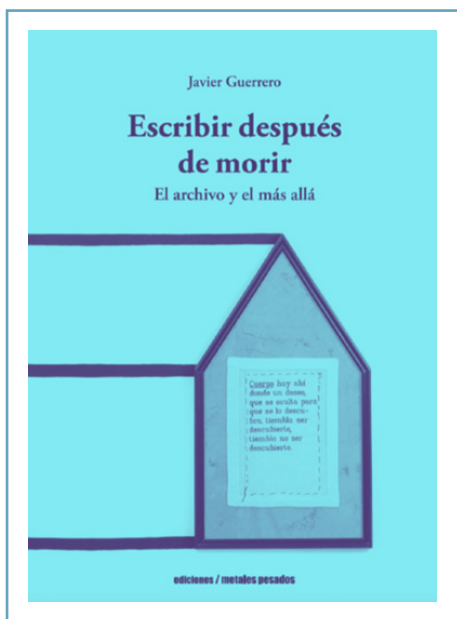
Miles de jóvenes se abrazaban fundiéndose unos con otros en las alturas y era tan bello, sí, tan cautivante verla dibujarse en los tonos de la luz que uno me dijo entonces cástate con ella. Eso me dijo, y al escucharlo sentí que entera la noche se me abría y me juraron después que esa era la noche, que ese era el sueño, que por eso subían cambiando de formas las cosas, como las grandes naves sí, como todo el vapor del deshielo (247).

El escrito de Zurita culmina un libro que fascina con imaginación otros ríos y otras formas de narrarlos, y así de figurar la ciudad que los atraviesa, quizá dejando ríos menos compactos que lo que Zurita gusta de soñar. El cruce de la prosa poética de Zurita con otros escritos, así como con las imágenes impresas en el volumen y los videos que invita a ver a través de internet, cierra un libro singular, necesario para reimaginar las aguas y letras por venir en la literatura sudamericana.

Obras citadas

- Dobry, Edgardo. “Los poetas no saben (casi) nada del río” *Cuadernos Lirico* n°18, 2018,
- Murphy, Jeanne & Rivero, Elizabeth (Eds.). *Written in the water. The Image of the River in Latin/o American Literature*. Maryland: Lexington Books, 2018,
- García Lorca, Federico. “Meditaciones y alegorías del agua”. *Obras Completas. Tomo I. Verso*. Arturo del Hoyo (Ed.). Madrid: Aguilar, 881-883, 1987.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo. Civilización y barbarie en la pampa argentina*. Caracas: Ayacucho, 1977.
- Sastre, Marco. *El tempe argentino*. Buenos Aires: Colihue, 2005.
- Silvestri, Graciela. *El horizonte fluvial. Coloquio en el país del sauce*. Edición de Sergio Delgado, Alexis Chausovsky y Guillermo Mondejar. Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos, 2017: 3-26

RESEÑAS



*Escribir después de morir.
El archivo y el más allá*

Javier Guerrero.
Santiago de Chile:
Metales Pesados, 2022.
ISBN: 978-956-6048-96-1.
369 pp.

Reseña por Mario Cámara

Universidad de Buenos Aires
mario_camara@hotmail.com

*

¿Qué es un archivo? ¿Para qué sirve un archivo? ¿Cómo entrar y cómo salir de un archivo? Estas son algunas de las preguntas que la crítica ha intentado pensar y responder en las últimas décadas a partir de la certeza de que un archivo no es un sitio neutro ni un espacio de conservación de lo que el presente decide salvaguardar del pasado. Jacques Derrida, Michel Foucault, Giorgio Agamben, pero también Lila Caimari, Maximiliano Andrés Tello, han pensado insistentemente en este dispositivo como un componente central para nuestros presentes. Hoy sabemos, Derrida mediante, que el archivo se encuentra íntimamente vinculado a la ley y al poder y que, en manos opresoras, delinea y configura nuestro mundo sensible. También sabemos que en los polvorientos habitáculos que supuestamente resguardan nuestra memoria se juega nuestro porvenir. El archivo es, por lo tanto, siempre un men-

saje arrojado al futuro. En esta línea se inscribe el extraordinario libro de Javier Guerrero, *Escribir después de morir. El archivo y el más allá*, publicado recientemente por la editorial Metales pesados. Guerrero, en este voluminoso texto, se detendrá sobre los archivos de una serie de escritores y artistas latinoamericanos: Reinaldo Arenas, Severo Sarduy, Salvador Novo, Pilar y José Donoso, Delmira Agustini, Pedro Lemebel y Paz Errázuriz, dibujando un viaje temporal y geográfico realmente amplio y novedoso.

Su propuesta se inscribe en la ya extensa y fructífera reflexión crítica sobre los archivos, pero produce dos torsiones que hacen del libro un aporte fundamental y sobre las cuales quisiera detenerme. En primer lugar, Guerrero, reafirma la dimensión de futuridad de todo archivo, pero lo piensa desde una perspectiva que incluye la posibilidad de una suerte una sobrevida corporal y escrituraria de los autores y artistas con los que trabaja. Desde la perspectiva de Guerrero el archivo es un sitio que, acariciado por las manos apropiadas, hace proliferar nuevas escrituras y lecturas y sentidos de aquellos a quienes considerábamos simplemente muertos y enmudecidos. Para ello, para que el archivo engendre nuevas vidas, y esta sería la segunda torsión que involucra directamente a nuestro autor, Guerrero propone una lectura con la “mirada velada”, pues la transparencia del ojo desnudo —se nos dice— no haría más que reforzar los relatos cristalizados que todo archivo, custodiado por los arcontes oficiales, produce.

En la senda abierta por su anterior libro, *Tecnologías del cuerpo: exhibicionismo y visibilidad en América Latina* (2014), que se concentraba en el estudio de artistas de sensibilidades y sexualidades consideradas extravagantes, para replantear y problematizar concepciones homogéneas de las culturas nacionales, el trabajo que Guerrero emprende ahora sobre los escritores y artistas referidos procura dar cuenta de los “mil y un sexos” que se activan al ingresar en sus archivos. De este modo, los espacios de conservación y, en muchos casos conservadores, se convierten en sitios maleables en donde “jotos, maricones, maricuecas” (18), “trasvestidos, travestis y transformistas” (18) despliegan nuevas formas que su corta existencia o, en ciertos casos, su necesario repliegue existencial debido a una sociedad represiva y heteropatriarcal, no les había permitido desarrollar. El archivo en las manos de Guerrero no solo no supone el fin de la escritura, tampoco supone el fin del cuerpo. Con este objetivo, y en el transcurrir de los capítulos, la escritura irá activando restos de pieles, piezas cosméticas, materias sintéticas, orgánicas e inmateriales, desde las pelucas y los anillos de Salvador Novo a la muñeca y los vestidos de Delmira Agustini, por citar solo dos ejemplos. La aguda sensibilidad crítica de Guerrero consigue

construir sentidos a materiales que a menudo han pasado desapercibido o han sido arrumbados a la categoría de la pura anécdota.

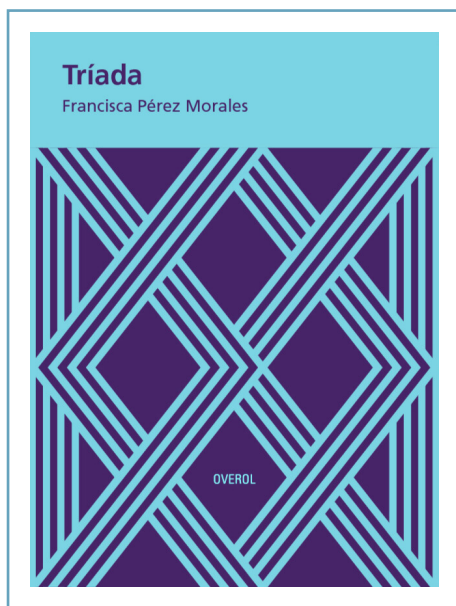
Para pensar el despliegue de los mil y un sexos y de la proliferación de nuevas escrituras que propone esta indagación, la reflexión de Catherine Malabou y su concepción de la plasticidad a partir del pensamiento de Hegel resulta central. Malabou ha desarrollado en su libro *El futuro de Hegel: plasticidad, temporalidad y dialéctica*, el concepto de plasticidad proponiéndolo como una forma que no se deja reducir a la mera presencia, pero tampoco al pensamiento de la deconstrucción. La plasticidad sería entonces, en palabras de Malabou, “la forma de la alteridad ahí donde falta toda trascendencia”. El uso de este concepto de Malabou en *Escribir después de morir* procura sustentar la capacidad metamórfica de todo archivo. Desde esta perspectiva crítica, Guerrero concibe al archivo como un cuerpo prostético que reclama ser rearmado para darse a conocer en sus nuevas vidas. La ejecución de esa futuridad del archivo se realiza con la presencia explícita de nuestro autor, en lo que podríamos denominar “escenas de archivo”, como por ejemplo en el momento en que comienza a trabajar sobre Severo Sarduy y nos dice: “Comienzo a abrir este archivo con un experimento. Escribo una carta. Tras tipear y luego imprimir una frase cualquiera, con sumo cuidado procedo a doblar el papel. Con facilidad lo doblo una primera vez” (37); o en relación a Arenas, cuando anuncia: “Ahora procederé a abrir el archivo de Reinaldo Arenas en la Universidad de Princeton. Es decir, comienzo a abrirlo. Activo el proceso de apertura debido a que aún estoy lejos de las cajas que contiene los objetos, fotografías, documentos de Reinal Arenas” (51); o, un último ejemplo, esta vez relacionado al archivo de Delmira Agustini y a la muñeca que allí se encuentra, donde nos advierte: “Al solicitar la muñeca, la encargada me explicó que no portaba el vestido original y que, tras la pérdida o la ausencia de este, la biblioteca uruguaya había comisionado uno que naturalmente no correspondía al original” (162). Escenas como las citadas se encuentran dispersas a lo largo del libro y exhiben a Guerrero en acción en el trabajo de investigación. Guerrero ha visitado, pero nos hace saber que también ha tocado estos archivos. Quizá el momento más notable de esta aproximación táctil sea la imagen del rostro de Reinaldo Arenas acariciado por sus dedos (58). Por ello, más que a la violencia de quien da vuelta el archivo, debemos leer este trabajo como un gesto amoroso que Guerrero le dispensa a esas vidas.

El gesto amoroso de Guerrero abre la pregunta por la autoría o, mejor dicho, por la destitución de la subjetividad y por lo tanto de la figura del autor como autoridad absoluta. Y así como Reinaldo Arenas concibe la literatura como máquina amorosa ensamblada por más de dos manos, o Pilar Donoso convierte a su padre José Donoso en un personaje de ficción, Guerrero se construye como un crítico

que, al deshacer la separación tajante entre vida y muerte que todo archivo oficial pretende instaurar de una vez y para siempre, consigue hacer resonar cuerpos y corpus en expansión. En este punto quisiera retomar la propuesta de una *mirada velada* pues mirar a través del velo supone un registro estrábico, atento a los *accidentes de archivo*, es decir a aquellos intersticios, compuestos por desechos que las lecturas nacionales –Guerrero hablará de “ansiedades nacionales”– envían al fondo de los anaqueles o simplemente ignoran. Con una mirada velada y encarnada, *Escribir después de morir* se sitúa en lo que Derrida denominó *voir venir* afín de observar y activar lo que estaba presente pero no había sido visto, las infinitas posibilidades de futuro tramadas, pero frecuentemente obliteradas. La mirada velada ejercida aquí, destituida de toda melancolía, enhebra una serie que en su aparecer actualiza vidas disidentes y cuerpos marginados, violencias estatales o patriarcales y ordenes inmunitarios. Esas vidas, sin embargo, emergen y se proyectan no en calidad de víctimas. Ni el femicidio de Delmira Agustini, ni el suicidio Pilar Donoso, ni Evelyn ni Pilar, las travestis fotografiadas por Paz Errázuriz, por citar solo tres abordajes del libro, son reafirmadas en su dolor. Por el contrario, metamórficas y proliferantes testimonian formas de vida y estrategias de resistencia. Con ellas, con todas ellas y en un cuerpo a cuerpo, Guerrero hace dos cosas: reescribe un pasado e imagina nuevos porvenires.

*

RESEÑAS



Triada.

Francisca Pérez Morales.

Santiago de Chile:

Overol, 2022.

ISBN: 978-956-6137-12-2.

65 pp.

Reseña por Javier Bello

Universidad de Chile

jbello@gmail.com

*

*Cada individuo estrictamente nace una vez
madre hay una sola garantiza
la unidad de la persona
pero la tal es débil;
igual que la memoria
la carne, olvidadiza
solo recuerda a la carne y se detiene en los detalles
—los individuos— rara vez
Enrique Linh*

Triada, de Francisca Pérez, como algunos importantes libros de la poesía latinoamericana —entre ellos *Trilce* y *Altazor*—, acarrea una nomenclatura numerológica no solo en el orden del libro o en su estructura externa, sino que esta también se arrastra hasta una hermenéutica, y un simbolismo que la manifiestan, y que se suma, de manera importante, a su contenido semántico y metafórico; ya desde el título y los subtítulos, la cita inicial de los Pixies: “Si el Hombre es 5/ entonces el Diablo es 6/

y si el Diablo es 6/ entonces Dios es 7” (7), los paratextos, los mismos versos, las figuras, apuntan en ese sentido: las asociaciones posibles de lo numerológico, sin embargo, aparentan ser, además de numerosas para este texto de carácter breve, en general demasiado estables, y pueden suscitar su asociación con los patrones de los arquetipos, que reproducen, sin alteración, símiles, simbologías, modelos, contra las particularidades de la fuerza creativa, como apunta Lezama Lima en *La expresión americana*: es decir, los ideales platónicos, el inconsciente colectivo de Jung, Nietzsche y el eterno retorno, resultan verdaderas camisas de fuerza para la creación artística. Sin embargo, este primer poemario de Francisca Pérez sale airoso de estos perjuicios, manifestando por sí mismo precisamente lo contrario.

Triada es un libro de poemas, más bien un solo largo poema, creo yo, dividido sospechosamente en sus partes exteriores, cuya expansión *in crescendo*, desde la primera a la penúltima, refuerza la posibilidad de que haya sido o pueda ser un solo texto que llegó o se formuló en oleadas. Debo decir que este poemario resulta despiadado en su particularidad, en sus enclaves, en sus precisos golpes contra el anquilosamiento de la imaginación y las representaciones cautivas, estancas, digeribles. En *Triada*, las figuras no apuntan al sentido enjaulado de los arquetipos, sino a hacer visibles, mediante una acuciante exposición de sus reversos, las triangulaciones edípicas y los modelos “religiosos” patriarcales, y sus costumbres desprendidas sobre los roles del parentesco, y la idealización de la familia trimembre; de la misma manera, su reflejo monstruoso deforma la racionalidad naturalizada del pensamiento dialéctico y, más atrás, incluso, la noción de la Trinidad cristiana como (con) fusión de lo Uno, o pérdida del Uno, como hubiera afirmado Vallejo.

He intentado seguirle la pista en estos versos a este desfondamiento de lo nuclear y sus modelos, pero también a la imposibilidad de lo rizomático, es decir, de lo desjerarquizado, pues en *Triada* el rizoma y el pivote de la escritura no logran (re)componer una superficie que reemplace las categorías; sino, más bien, es posible encontrar el sistema que se desarma, deforma o que se fuga, multiplicándose y abandonando esta escritura en un margen infinitesimal de lo cotidiano, en la crueldad de lo pedestre, las idiosincrasias precarias, los conflictos absurdos, pero que hacen *el mundo, un mundo* que podemos entrever en la *doxa*¹ que se instala y reitera en el lenguaje colectivo, cuyas máximas la poética de Francisca Pérez elabora

1 Roland Barthes afirma: “La Doxa (la Opinión) [...] no es más que un “objeto malo”: ninguna definición por el contenido, solo por la forma, y esa forma mala es sin duda la repetición. ¿Pero lo que se repite no es a veces bueno? El *tema*, que es un buen objeto crítico, ¿no es algo que se repite? Es buena la repetición que viene del cuerpo. La Doxa es un objeto malo porque es una repetición muerta, que no viene del cuerpo de nadie, a no ser, tal vez, precisamente, del de los Muertos” (78), y concluye: “La doxa es la opinión

y trasgrede: “madre hay una sola”, “en el nombre del Padre”, “la novela de amor de las familias”, el “pienso, luego existo”, el “eterno retorno”, “yo era aquel que ayer nomás decía”, “este es mi cuerpo que será entregado por vosotros”, etc.

Lo anterior, recae, además, sobre una representación del espacio externo e interno, y del cuerpo que lo reproduce y sustituye. Se inscribe este libro, creo yo, en el problema de la experiencia rebelde ante la inevitabilidad de lo constitutivo, en el marco de una sociedad de lo Post: en *Triada*, anatomía, biología y género se sostienen y desfondan en una estructura, invisible o desaparecida, alguna vez supuesta, que parece no tener más límites inmediatos para despedazar: despliegues y repliegues, eclosiones y explosiones de las lindes, contornos que se expanden o colapsan ante cualquier contacto y cualquier violencia. Más aún, límites que se repliegan generando otros: “un tubo digestivo que se invagina” (21), y límites que escupen límites: “la taenia entierra sus instintos / bota anillos por el recto” (22).

Así, las barreras multiplicadas, dilatadas y esparcidas, y la continuidad de los fluidos, propios de la especie, que encarnan lo genital, lo sexual y lo reproductivo, la condición láctea y nutricia de (padre y) madre, la escatología de las materias fecundantes y alimenticias, lo que se descompone más allá de la higiene quirúrgica del prisma, arriban y se escapan en un tiempo instantáneo, y esto es tanto así, que se podría hablar de la creación, desde la perspectiva de estas páginas, como un proceso sin freno, sin orden, discontinuo, alegórico de la escritura como un cuerpo y un psiquismo dolorosamente transformativo, un transcurso también digestivo, sexuado y parasitario.

Tampoco *Triada* manifiesta el sublime de la necesidad ideológica o práctica de la resiliencia ante el desastre. La noción de resiliencia parece retornar, aquí, hacia su origen entre los materiales físicos y corporales, y a la violencia de la represión. Este espacio-cuerpo se instala, ya con toda su peligrosidad, a partir del primer fragmento de “Faro” (9); digo peligrosidad, porque la identificación entre el imaginario y el territorio, el océano-faro y la cavidad reproductiva de la mujer adúltera, vincula a este libro con el mito territorial ercilliano, pero arrastrándolo desde su centro hacia los márgenes de la identidad y la reproducción: la orilla del mar, las paredes del “muelle uterino”, el murallón, las caderas, hacen pensar en este cuerpo territorializado, membrana o tejido límite, frontera en el paisaje marítimo, donde los amantes huyen hacia su desaparición después de poseer a la madre adúltera, abandonada al medio de su falta, dibujando una falla, contorneando un vacío. O en otro poema sobre la madre (39): “ella es y no es/ ella está y no está en este mundo/ parece

corriente, el sentido repetido, *como si nada*. Es Medusa, la que petrifica a los que la miran. Ello quiere decir que es *evidente*. Pero, ¿la vemos? Ni siquiera: es una masa gelatinosa pegada en el fondo de la retina” (133).

flotar a la superficie/ está en alguna casa entubada/ [...] /en el sector puntiagudo pregunto/ qué es lo que estás buscando/ respondes / una anémona se alimenta de lo que caiga/ se reproduce/ y sirve de hogar para otros seres/ [...] la anémona es una mujer casa” o una “mujer agotada de ser madre”, como dice otro poema del conjunto (37).

La delineación de este espacio-cuerpo instala su representación en los recovecos de la casa de familia y sus miembros: es allí, entre tubos, canales, sistemas digestivo, auditivo, visual, táctil, genitales, intestinos, esqueleto, músculos, incluso el canal represivo de la psique y el espacio de los sueños, donde esta entidad múltiple, que entre otras formas animales –la anémona, el pulpo, el perro, la anélida, la jibia, el cefalópodo, la vaca, las esponjas, los calamares, etc.– se representa, en los títulos del libro, como el parásito *Taenia* y en los versos, de manera más coloquial, como la lombriz; es esta la forma más insistente del poemario; es ella la que (se) encubre y (se) desdobra –después lo hará tomando la forma de los números naturales, racionales e imaginarios– en la triangulación edípica. Ella es la figura del miedo que acosa en este territorio de la enfermedad: “Pasar la lengua que lame bocas y leprosos” (10), en este texto que somatiza desde todos los ángulos.

Mientras más avanza, más se intensifica la escritura y su doble, el yo-taenia; en efecto, los órganos, los organismos y sus sistemas parecen aquí comarcas dispuestas para la ocupación; incluso el poema, enclave de su permanente discontinuidad en el lenguaje: el yo y las identidades se vuelven porosos, inestables; también la (in) definición de los grupos de pertenencia, que representan la relación sujeto/colectivo: “Introduzco mis dedos en la vulva de Magdalena/ soy suya a siglos mentales de distancia/ todas las magdalenas nos pasamos vidrios por la boca” (11). Para esta cornucopia de “falsos selfs”, es decir, arma defensiva del yo que encarna en cualquier medio para no ser uno mismo –utilizo apenas el término acuñado por Donald Winnicott (1965) y después trabajado por Julia Kristeva para la literatura (1999), porque no alcanza–, no parece haber en estos versos una identidad primaria u original que resuelva el dilema. El yo se refleja, multiplicándose, como en un juego de espejos, pero al mismo tiempo, cada vez, se debilita, se enferma, se contamina. Esta multiplicación tiene en *Triada* un carácter celular y carnal, y su movimiento es un constante roce polimorfo.

A diferencia de la progresiva conquista de un yo definitivo y estable (aunque algo agrietado y a veces malformado o mutilado), que deja atrás sus fascis anteriores, según el modelo de Freud –“Wo Es war soll Ich werden/ donde Ello hubo Yo advendrá” (74) fue seguramente su mayor utopía–, es fácil observar cómo en *Triada* y en la literatura Post, la condición plural de yoes observados podrían ser

manifestaciones de estados anteriores del sujeto –según los conceptos de Paul Federn (Anzieu 98-106)–, que reprimidos para afirmar un yo actual, podrían emerger en cualquier momento; yo agregaría que en *Triada*, lo hacen, además, por cualquier parte.

Otras preguntas aparecen si se interroga esta multiplicidad de autodefiniciones y figuras de *Triada*. O los yoes del libro son un mismo sujeto que ocupa diversos self, como un pulpo de tentáculos infinitos o la cabeza de una Medusa, o cada uno de ellos –separados, pero en conjunto–, conforman una mascarada. Me atrevo a afirmar también, que el proceso del sueño y las visiones de la imaginación despierta, no presentan aquí los trabajos propios de la neurosis, como quería Freud, sino los síntomas de la experiencia psicótica, según intentó demostrar Federn, y que se vuelve notorio, por ejemplo, en los siguientes versos: “Una sola noche en sueños pude verla/ la vi caer en el intestino grueso/ tenía mil rostros/ y todos se parecían al mío// subimos por la tráquea/ nos gusta la huella amarga del café/ reposamos un tiempo/ bajo las cuerdas// intentamos cantar una canción de cuna” (28)

No quiero desviarme en la lectura de los textos, pero debo insistir que en estos la concepción de lo nuclear es abandonada y reemplazada por la obstinación y resistencia en/desde lo lateral y fronterizo, es decir, aquí, contra unos límites que se desintegran, se multiplican, se truecan, o parecen no existir. La fuerza de la rebeldía en los poemas de la autora recurre a la necesidad de re-crear zonas en conflicto, paisajes oxidados, arquitecturas interiores, sistemas físicos dañados, catacumbas corporales, dispositivos disfuncionales, donde la violencia todavía puede desplegarse: una casa que es un sumidero y, si se me permite, una “tierra baldía”: “vive en un mundo desolado/ vive en un mundo de niños/ que eclosionan/ al tomar once” (14).

Lo nuclear, que exige a la sujeto una identidad dentro de los roles familiares y un solo cuerpo que le dé cabida a esta, se desperdiga por todas partes, lejos de la estática imaginación de los arquetipos y de la *doxa* que se reproduce por medios de clichés, los que la autora recontextualiza o descompone. Pese a su tono, pese a su temple distante, objetivista, en sus representaciones del dolor todavía podemos encontrar un soplo de la lucha por la poética y la política de nuestra lengua, de nuestros suicidas y nuestros sacrificados: Martí, Huidobro, Vallejo, Mistral, García Lorca, Neruda, Miguel Hernández, Pizarnik. Pese a lo Post, que solo parece exponer esa debilidad de la carne y la memoria de las que habla Lihn en el epígrafe de esta nota, aquí, en el libro de Francisca, podemos leer: “mi cuerpo se inmola en la gravedad/ flotar es besarle la lengua a un muerto” (18).

Si el yo-taenia es hermafrodita –“La lombriz se reproduce sola/ Frota ambos genitales” (14)–, y más allá de la fantasía incestuosa con el “pan del padre” –“El pan del padre cae al suelo/ le hago el amor” (16)–, el hermafroditismo alcanza también a su figura; a la par, surge otra fantasía: el desplazamiento del parto de la hija al ano paterno, a la vez un escape posible –arcaico, mítico, antes del comienzo– de los alcances de la madre y de la necesidad de dominio sobre el progenitor masculino (intenta llevarse sus poderes, o quiere representarlos, como una Atenea nacida también del dolor (de cabeza) de Zeus): “Salir del padre/ soñar que uno nace/ soñar que se es niño/ mi deseo siempre fue/ salir del vientre de algún hombre” (30). Esta alteración del lugar de los órganos reproductivos feminiza al padre y echa por tierra el modelo de masculinidad que lo sostiene en tanto tal; lo convierte, además, en madre y, como se lee en el poema, a la niña en niño.

El último versículo del libro, del poema “Teoría de cuerdas”, cierra el conjunto con el argumento de la venganza: “La tercera cuerda está escrita con el objetivo de matar al padre” (64). Pero cuesta deshacerse del padre parturiente: “el padre no detiene sus contracciones/ se clavan en mis oídos/ mi cráneo se abre paso entre sus músculos/ un brazo atorado en el esternón/ desde afuera se escucha/ el roce de los poliedros”, y el parto, que haría libre al yo-taenia, permitiéndole nacer a través de él, despojada de él, se hace imposible en el oído de la madre: “madre escucha de aquí nadie sale” (31). Es por medio de su escucha que la maternidad masculina es denunciada como un imposible o un desastre, a la manera de Mary Shelley en *Frankenstein o el moderno Prometeo* y a la manera de un círculo dantesco, del que nadie regresa, después de cruzar las puertas imaginarias.

La madre aparece retratada aquí como portadora de la voz de la desconfianza, la perspectiva del descreimiento ante las fantasías de la hija. En “Taenia XIX” observamos otra perspectiva del parto paterno: “asomar mi cabeza/ por el agujero de su ombligo” (31); esta trasmutación se desplaza sobre la madre; el ombligo, a partir del cual la hija fantasea con escapar de su progenitor, no tiene cordón umbilical; el *omphalon* le pertenece a la madre, representa la huella de la madre en la hija, es la madre y ella lo sabe.

En la sección de 19 poemas numerados, titulada “Taenia”, parece no haber verso donde no se haga patente la triangulación. Como ya hemos visto, el padre, sin duda, es uno de los antagonistas (me pregunto: ¿en *Tríada* hay solo antagonistas?). Dentro de estos poemas se puede separar una pequeña serie de tres (del XIV al XVI) que están dirigidos apostróficamente al padre, referido como un “Usted”; los tres son recriminatorios, aunque la recriminación directa e indirecta contra el padre (y la madre) satura con su tono las tensiones del libro. La figura paterna encarna,

sin duda, las fuerzas del abandono y la violencia, que están dirigidas y exhibidas, principalmente, sobre los niños o los yoes reflatados de la infancia: “Usted no puede ver/ cuando le abrazo la boca del estómago/ con mis segmentos// un niño le aprieta las rodillas / su hueso se parte en una playa” (25); “El padre nos expulsa/ la casa de carne entra en emergencia/ nos lleva a una sala muy blanca/ convulsiones/ el pez de la recepción tuerce la cara” (29).

Es evidente, creo yo, el carácter sexuado de la violencia masculina y de su incorporación: “Usted me llevó a una playa/ donde todo es doloroso// me sacaste los broches del vestido/ derramado en las olas/ te enterraste en cada ojo/ las puntas de una crisálida de plata” (25). La venganza vuelve a operar sobre el padre enfermo, vencido: se atraganta, arruga la nariz, le dan cólicos, y, lo más importante, no se puede levantar (23), no se para; “Usted me compró un espantacuco/ que no tenía pilas/ abrir la base y poner doble A// Abra bien los ojos/ Abra bien las piernas”, donde el regalo incestuoso opera como una extensión de la deficiencia e impotencia del padre, del falo del padre que la hija quiere gestionar, por decirlo de alguna manera.

Dejo aquí encargada la lectura de “Teoría de cuerdas” (63-65), poema en prosa que cierra el volumen, seguramente el más prometedor de este libro de escritura no humanista, donde, para decirlo de un modo muy freudiano y a la vez muy shakespeariano, un yo advendrá con su venganza:

Teoría de cuerdas

1. Las tríadas se componen de tres grupos que tienen relación entre sí, se complementan y, sin la existencia de una, no es posible la existencia de la otra. Son movimiento e intercambio constante de vibración, de rabia contra su coetáneo.
2. Se necesitan tres puntos no alineados para determinar un plano, y son tres los elementos base en diferentes aplicaciones (tres colores primarios, tres planos metafísicos, tres potencias de la inteligencia humana, tres estados de la materia). Para mantener el equilibrio de la familia convencional, se usan tres elementos: padre a la cabeza, madre e hijo como base del triángulo. En paralelo, la regla de tres es una regla que no se debe romper bajo ningún ámbito, y debe repetirse cuantas veces sea posible, por lo que se suma un grupo más: vida-muerte-resurrección.
3. La finalidad es la descomposición de las triangulaciones desde dentro, abriendo las grietas de los espacios oscuros, de la regla moral familiar, de lo que se ve correcto socialmente. Las palabras se unen, como el nido de un

ave que funciona críptico, entrelazado para dar calor, crear incendios. Los circuitos son como el hielo y poseen la propiedad cortopunzante del vidrio roto. Un vidrio que cuando se une, encaja a la perfección en alguna ventana, reemplazando ese umbral parchado por el padre con cinta de embalaje.

4. Poner atención a las señales, a los pájaros que hablan y que con sus ojos negros reflejan el vacío o el espacio entre los cuerpos que no está. El ave es quizás el posible gobernador de un mundo que se reconstruye, tan bruscamente, que lo hace sin tomar en cuenta su propia esencia extinta siglos atrás. Los ornitólogos lo saben, cada pájaro tiene su propia historia construida como el eterno observador de estas murallas. Con una mitad afuera, y otra encerrada en la atmósfera.

5. La primera cuerda viene desde la entraña, desde el fondo de la tierra, y se expande hasta los faros, reflejándose hacia alguna mujer que se mire y solloce porque la mujer suele hacerlo, y también conversa con las escobas y mimetiza su cuerpo con las madejas de lana, siempre pisando estrías, aunque sus piernas se llenen de unos ojos amarillos de perro muerto.

6. La segunda cuerda forma un vitral que puede ser peligroso si no son bien encajadas las piezas. Su dimensión está repleta de flagelos de solitaria. Esto es resultado de que el padre toma control de todas las acciones, desde respirar hasta el acto de escribir. La segunda de las cuerdas parece ser un gemido doloroso, que termina en el parto o la reconstrucción de la casa, parásitos enfilados de tres en tres.

7. La tercera cuerda se manifiesta como la última respuesta vibratoria. Visualizada en un niño que juega solo, como el cazador y la presa. Contando del nueve al tres bajo el mar.

La tercera cuerda está escrita con el objetivo de matar al padre.

*

Obras citadas

- Anzieu, Didier. *El yo-piel*. Traducción de Sofía Vidarrazaga Zimmenmann. Biblioteca Nueva, 2003.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Traducción de Julieta Sucre. Caracas: Monte Ávila Editores, 1978.
- Freud, Sigmund. “La descomposición de la personalidad psíquica”. *Obras completas. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson*. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. 9ª reimpresión de la 2ª ed., Buenos Aires: Amorrortu Editores, tomos IV y V, 2000. Tomo XXII 53-74.
- Kristeva, Julia. *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Traducción de Guadalupe Santa Cruz. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Edición y prólogo de Ildemar Chiampi. México: Ediciones del Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Shelley, Mary. *Frankenstein o El moderno Prometeo*. Madrid, Cátedra, 2018.
- Winnicott, Donald (1965) *El proceso de maduración en el niño*. Barcelona, Laia

RESEÑAS



*Cuando mi cuerpo dejó de ser tu casa.
Memorias de Ilse en Colonia Dignidad*

Emma Sepúlveda.

Santiago de Chile:

Catalonia, 2022.

ISBN: 978-841-8354-89-2.

256 pp.

Reseña por María Angélica Franken

Universidad Adolfo Ibáñez

maria.franken@uai.cl

*

Escribir sobre el caso de la ex Colonia Dignidad, ahora Villa Baviera, en las cercanías a la conmemoración de los 50 años del Golpe Militar de Augusto Pinochet, parece ser casi un imperativo porque resulta difícil comprender cuánto perduró el enclave alemán, la Sociedad Educacional y Benefactora Colonia Dignidad fundada el año 1961, sin conocer las relaciones recíprocas entre ella y el gobierno militar, y la ayuda crucial que Paul Schäfer prestó a la dictadura antes y después del Golpe de 1973. En este sentido, esta novela de la escritora chilena, radicada en Estados Unidos, Emma Sepúlveda, dialoga con una serie de producciones artísticas y documentales muy recientes que tratan sobre el enclave, sus orígenes en Alemania y Chile, las colaboraciones con el mundo militar, su rol en la desaparición de detenidos desaparecidos, la figura carismática y siniestra de Paul Schäfer, la violación

sistemática de los derechos humanos de chilenos y alemanes, la tortura y el abuso sexual y psicológico de menores de edad, la complicidad del mundo político chileno, entre otros crímenes.

Pienso en artistas como Mariana Najmanovich y su serie pictórica *La Colonia* (2015), en el dúo León&Cociña y su stopmotion *La Casa Lobo* (2018), en la novela *Monte Maravilla* (2017) de Miguel Lafferte y *Sprinters. Los niños de Colonia Dignidad* (2016) de Lola Larra, solo por mencionar algunas de las obras literarias o audiovisuales que están abordando el tema.

La autora construye la voz de la colona Ilse, desde su infancia en Alemania cuando su familia conoce al joven predicador Schäfer a principios de la década del 60 y deciden seguirlo en su misión evangelizadora, luego por su viaje transatlántico a Chile y su dramática vida en la Colonia hasta que logra escapar en los 90, y escribe sus memorias tras la muerte de Paul Schäfer el año 2005. Es la primera obra literaria que realiza un recorrido impecable por la historia de Colonia Dignidad, más de 40 años, a través de una voz femenina y memorística.

Ahora justamente su virtud es, por momentos, su debilidad porque este recorrido exacto, a través de la vida de Ilse y sus compatriotas, por los hitos más significativos del enclave en diálogo con la historia nacional, resta verosimilitud a la narradora que transita entre una voz infantil y *naïf* a una voz crítica que sabe demasiado sobre lo que está pasando para ser una niña o un adulto infantilizado. En esos momentos, pareciera que sobresale el oficio de historiadora o el afán historicista detrás de la autora y la voz de Ilse pierde densidad narrativa y se diluye entre la serie de hechos cronológicos, restando a la perspectiva infantil su potencial enunciativo.

Sin embargo, la obra construye, como ninguna otra, una memoria histórica, tanto individual como colectiva. Así anuncia al inicio la supuesta compiladora de estos recuerdos: “Estas son las memorias que escribió Ilse, mi madre adoptiva, después de que apresaron a Paul Schäfer, el fundador de Colonia Dignidad en el sur de Chile” (9), enmarcando desde un inicio que las próximas páginas corresponden a un relato de memoria que, por lo tanto, no debiese ajustarse necesariamente a las lógicas del tiempo lineal y de la fidelidad de los hechos. Y luego en el epílogo se rectifica lo que uno ya deduce tras la lectura de que “[l]as memorias de Ilse no son de una sola mujer, son historias de muchas en la voz de una” (185), convirtiendo el relato en uno colectivo y, por lo mismo, ampliando su poder enunciativo a uno político y social. Y en esto radica el principal acierto de la autora que es penetrar en una subjetividad femenina y en justamente la vida de las mujeres colonas bajo las garras de Schäfer. Hasta la fecha, las aproximaciones tanto artísticas como documentales

habían ahondando más que nada en las dimensiones políticas del poder de Paul Schäfer y en los abusos pederastas sobre todo a niños, los llamados *Sprinters*. Pocas obras habían abordado la misoginia que imperaba dentro del enclave: “Sus descargas incontrolables de cólera eran comúnmente dirigido a nosotras. Nos culpaba de todos los pecados de los hombres, desde el original. La descarada y maliciosa Eva y el inocente y casto Adán nunca escapaban de su mente” (74). Excepciones a esto son dos obras teatrales recientes que se centran también en las víctimas mujeres: *Fachada* (2023, Alejandra Márquez) y *Baviera* (2021, Edison Cajas).

La autora hace eco de un tipo de literatura escrita por mujeres en Chile –pienso en Marjorie Agosín que también opta por la perspectiva infantil, entre muchas otras– que vincula la escritura y la memoria como ejercicio de resistencia al olvido y a la opresión. Lo anterior se traduce en las opciones narrativas y estéticas que escoge como la problematización del acto de recordar y su materialización en imágenes visuales: “Mientras seguía tirada en el suelo, decidí tomar fotografías con mi cámara imaginaria. - ¡Clic! - El tío Paul sentado en sillón rojo riéndose sin control. - ¡Clic! - Mi perfil dibujado en la sangre desparramada, sobre el piso color marfil” (62). La narradora reflexiona sobre el mismo acto de recordar: “en mi memoria escribí durante toda la noche lo que vi esa tarde. Tenía miedo y no quería olvidarlo” (61), dotando a la memoria de un carácter subversivo y sanador.

En línea con un sello escritural femenino, está su opción estética de visualizar el cuerpo como principal objeto de violencia por parte de los victimarios, una que era ejercida no solo sobre cuerpos infantiles sexualizados, sino que también lo biológico era opacado hasta su mínima expresión para evitar las distinciones sexogenéricas y cualquier principio identitario: “Era muy importante esconder la prominencia de los senos porque el tío los odiaba. Por esa razón nos hacía aplastar todo el volumen del pecho hasta hacerlo desaparecer [...] al final, creo que los perdí y mi cuerpo se transformó en una masa rectangular de carne y hueso” (44). A lo anterior, se unía la demonización de lo reproductivo: “La doctora Strätling nos advirtió que ese medicamento nos protegería de la “enfermedad” de la menstruación. Nos dijo que, mientras más años pasáramos sin esa desagradable, sucia y hedionda enfermedad llena de sangre podrida, mejor sería nuestra calidad de vida y nuestra capacidad de trabajo diario” (31), cita que confirma que el cuerpo debía ser uno exclusivamente productivo en términos materiales y que era propiedad de Schäfer. De aquí se entiende el título de la novela.

Otro acierto de la obra es dar cuenta de la disolución de los lazos familiares dentro del enclave. Ilse llega con su familia a Chile, pero muy prontamente se aplicó tal vez la regla más controversial y, para muchos colonos, la más dolorosa. Así

parten las memorias: “A los once años me inventaron una familia y me obligaron a creer que tenía tres padres. El *tío* Paul —mi padre de Colonia Dignidad—, mi divino Padre que estaba en el Cielo y Holger, mi padre biológico que vivía en Alemania. Pero solo una madre, la que se separó de sus siete hijos al poco tiempo de llegar a Chile, obedeciendo las órdenes de esos tres padres” (11). El relato da cuenta a la perfección de los fines “pedagógicos” que se escondían tras las separaciones familiares y que buscaban exclusivamente poder ejercer un control total sobre cada uno de los miembros de Colonia Dignidad y anular cualquier posibilidad de pensamiento o afecto comunitario.

Por último, quisiera destacar la dimensión transnacional de la novela. Las memorias de Ilse construyen un capítulo siniestro de las relaciones entre Chile y Alemania respecto de este caso y del rol político que la Colonia Dignidad va a tener en la política chilena de las últimas décadas. Lo anterior se da en un primer nivel relativo a su actuar concreto durante la dictadura militar en la tortura y desaparición de adversarios políticos del cual Ilse da cuenta al mencionar los espacios clandestinos, las fosas humanas y las visitas permanentes de un espectro de personajes del mundo militar. En este punto, destaca la introducción que hace la narradora del nazi Walter Rauff —inventor de los “camiones de la muerte”— que, según algunas fuentes no confirmadas, realizó talleres de espionaje dentro del enclave, y que recuerda los vínculos del nacionalsocialismo con nuestro país, otro capítulo que aún se sigue escribiendo.

Pero también en un segundo nivel, más cultural se podría decir, que tiene que ver con los imaginarios en torno al aporte migratorio de los alemanes, y en este caso los colonos, a los procesos modernizadores de nuestro país. Los aportes de la Sociedad Benefactora y Educacional Colonia Dignidad se tradujeron en dos grandes ejes hacia el exterior, la escuela y el hospital que sirvieron de fachada positiva para un Chile rural sumergido en la pobreza tras el terremoto del año 60. Sin embargo, Colonia Dignidad funcionó —más allá de estos dos nexos controlados hacia el exterior— como un Estado cerrado dentro del Estado Chileno con sus propias reglas y con una ideología nacionalista que veía a todos como enemigos: “Había que protegerse mucho del conglomerado de gente de afuera, de todos, sin hacer diferencias: chilenos, campesinos, católicos, judíos o comunistas. Esto no ocurría solo por el peligro que representaban para nosotros, sino también porque, en el fondo, nos tenían envidia [...] En especial esos salvajes, que eran tan diferentes a nosotros” (37). Solo desde esta estrategia de relacionamiento con el pueblo chileno y con la ayuda y complicidad de varios políticos chilenos, se entiende cómo este enclave logró perdurar más de 40 años y tener tanto poder.

En resumen, gracias al arduo trabajo de archivo y la opción estética de la memoria, Emma Sepúlveda nos involucra afectivamente en el relato ficcional de una mujer colona que fue víctima por décadas de sus propios compatriotas en suelo chileno pero que logra escapar y armar otra vida gracias a la escritura. Su relato nos permite conocer la historia social y política de la ex Colonia Dignidad y cómo sigue siendo un capítulo inconcluso y doloroso de nuestra memoria nacional, aunque en las representaciones artísticas de los últimos años veamos ciertos atisbos de esperanza y justicia.

*