

# tl

TALLER DE LETRAS

N°67

ISSN: 0716-0798



PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD  
CATÓLICA  
DE CHILE

*Taller de Letras*, Número 67

#### **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. Subdirector.

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

Pía Gutiérrez. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile.

#### **Comité de producción editorial**

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

Francisco García Mendoza. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Berenice Ramos Romero. Facultad de Letras, 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

<http://tallerdeletras.letras.uc.cl/>

Imagen de portada: foto Evie Shaffer desde Pexels.

Diseño de portada e interior: Catalina Gallardo

*Taller de Letras* recibe el apoyo del Fondo de Publicaciones Periódicas de la Vicerrectoría de Comunicaciones y Asuntos Públicos de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

## ARTÍCULOS

- 7-21 **Mordacidad e inocencia: *Papelucho* como documento de las clases medias en Chile (1947-1974)**  
 Sharpness and innocence: *Papelucho* as a document of Chilean middle classes (1947-1974)  
 Azun Candina Polomer  
 Universidad de Chile
- 22-40 **Memoria de la dictadura, hibridez y ambigüedad en *La dimensión desconocida*, de Nona Fernández**  
 Memory, Hybrid Genres and Ambiguity in Nona Fernández's *La dimensión desconocida*  
 Luna Carrasquer  
 Universidad de Utrecht
- 41-55 **La prensa anarcofeminista: una “incisiva” plataforma escritural en el periódico *La Voz de la Mujer***  
 Anarcha-Feminist press: an “incisive” writing platform in the newspaper *La Voz de la Mujer*  
 Leticia Contreras Candía  
 Pontificia Universidad Católica de Chile
- 56-71 **El aislamiento: Jenaro Prieto ante la crítica**  
 The isolation of Jenaro Prieto  
 Pablo Faúndez Morán  
 Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
- 72-90 **Jorge Asís y la ficción política del yo**  
 Jorge Asís and the political fiction of the self  
 Carlos Fernández González  
 Hankuk University of Foreign Studies
- 91-105 **La “erotividad” de la *Mapu*: poética-política de recuperación territorial en Roxana Miranda Rupailaf y el video-poema *El Shumpall***  
 “Eroticism” of the *Mapu*: Poetics and Politics of Land Recovery in the Work of Roxana Miranda Rupailaf and the Video-Poem *El Shumpall*  
 Montserrat Madariaga Caro  
 Universidad de Texas, Austin

## DOSSIER: MEMORIAS DE UN CONFINAMIENTO

- 107 *Memorias de un confinamiento*  
 Rubí Carreño
- 109 *Un semestre en cuarentena*  
 Niall Binns
- 114 *Marzo es marzo es marzo es marzo*  
 María Ángeles Pérez López
- 117 *Pensar la pandemia: palabras que sirven*  
 Laura Scarabelli

- 123 *Vivir en pandemia: un tiempo falso al que solo los números dan verdad*  
Berenice Guerrero
- 128 *El aire y la piedra*  
Francine Masiello
- 135 *The Pursuit of Happiness: notas desde el epicentro de la pandemia*  
Andrés Prieto
- 149 *Entre la apatía y la distopía: la pandemia del COVID-19 en Brasil y las posibilidades de una política de resistencia*  
Iris Barbosa
- 154 *Distintos tipos de una pandemia*  
Valeria de los Ríos
- 156 *Dar cara: de miradas, cuerpos y pedagogía en tiempos de confinamiento*  
Damaso Rabanal
- 161 *Cantos en tiempos de cuarentena*  
Marisol González

**DOSSIER: CARTOGRAFÍAS E IMAGINARIOS DE LA LITERATURA CHILENA: ESPACIOS, TEMPORALIDADES Y SUJETOS**

- 165 *Presentación*  
Macarena Areco y Sebastián Schoennenbeck
- 167 *Subjetividades femeninas: de la mímica subversiva a los discursos contestatarios*  
Lucía Guerra-Cunningham
- 184 *La apropiación del espacio del otro en la literatura hispanoamericana: ¿sumisión o liberación?*  
Luz Aurora Pimentel
- 197 *El desierto en la literatura chilena. Una mirada ecocrítica*  
Mauricio Ostria González
- 216 *Discurso al alimón, SOCHEL, Aniversario 40 años*  
Macarena Areco y Sebastián Schoennenbeck

**DOCUMENTOS**

- 220 *El hilo más intenso de la memoria*  
Diamela Eltit
- 223 *Capuchita negra (selección de poemas)*  
Alejandra del Río
- 230 *El pabellón de los mutilados*  
Francisco García Mendoza

- 238 ***Cuentos completos.*** Manuel Rojas. Santiago: Alfaguara, 2019.  
**ISBN: 978-956-384-140-4. 492 pp.**  
Francisco Marín Naritelli  
Universidad Andrés Bello
- 245 ***Todo se derrumbó.*** Varios autores. Santiago: Santiago Ander, 2018.  
**ISBN: 978-956-992-109-4. 144 pp.**  
María Belén Pérez  
Pontificia Universidad Católica de Chile
- 249 ***Olhos d'água.*** Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.  
**ISBN: 978-85-347-0597-4. 116 pp.**  
Daniel Carlos Santos Da Silva  
Universidade de São Paulo
- 254 ***Biopolíticas de la visibilidad en la necrópolis contemporánea.*** Javier Guerrero (comp). Bogotá: *Cuadernos de Literatura* 46, Vol. XXIII Jul-Dic 2019.  
**ISSN: 0122-8102.**  
Isabella Vergara  
Universidad de California, Irvine

A  
R  
T  
Í  
C  
U  
L  
O  
S

## **Mordacidad e inocencia: *Papelucho* como documento de las clases medias en Chile (1947-1974)**

Sharpness and innocence: *Papelucho* as a document of Chilean middle classes (1947-1974)

Azun Candina Polomer  
Universidad de Chile  
[azun@u.uchile.cl](mailto:azun@u.uchile.cl)

**Resumen:** El artículo analiza la serie de novelas cortas *Papelucho*, de la autora Esther Huneus, como documento histórico que da cuenta de una mirada crítica sobre los cambios y transformaciones de la sociedad chilena durante el siglo XX, y particularmente de las contradicciones y tensiones de las clases medias en formación durante la segunda mitad del siglo.

**Palabras clave:** clase media, *Papelucho*, historia de Chile.

**Abstract:** The article analyzes the series of short novels *Papelucho*, by Esther Huneus, as a historical document that accounts for a critical view at the changes and transformations of Chilean society during the twentieth century, and particularly the contradictions and tensions of the raising middle classes during the second half of that century.

**Keywords:** middle class, *Papelucho*, Chilean history.

**Recibido:** 09/08/2019

**Aceptado:** 25/09/2020

### **1. Los documentos literarios y la historiografía de las clases medias para la historia chilena del siglo XX**

La incorporación de las narrativas literarias es particularmente relevante para el estudio de las clases medias latinoamericanas durante el siglo XX. Su capacidad para describir e interpretar la complejidad de la vida cotidiana es del mayor valor para comprender estos grupos que desafían las definiciones u oposiciones binarias de ricos y pobres y explotadores y explotados, y que obligan a los investigadores a recordar que las estructuras sociales son relacionales; si la *pirámide social* es útil como esquema pedagógico, la realidad social no es un dibujo geométrico y no puede ser

reducida a él. Los estudios históricos y sociológicos más recientes han evitado una aproximación positivista que mide la ‘clasesmediedad’ solamente en términos de categorías ocupacionales, niveles de ingreso o patrones de consumo, pero ello no ha borrado el hecho de que la clase media ha sido históricamente caracterizadas por ‘una sobreabundancia de significados’ que hace al concepto ambiguo, impreciso y poco útil como categoría de análisis; sin formaciones políticas o colectivas propias, algunos autores han concluido que la clase media es una mera abstracción, una metáfora o un instrumento retórico, “con demasiadas agendas políticas que previenen —o descalifican— cualquier proyecto específico de clase” (Lopez y Weinstein 20), y cuyo sentido ha cambiado profundamente desde su concepción europea original (Adamovsky 10). Quizás la influencia de Marx obturó y sigue obturando aún hoy a los análisis de las clases medias, dado que el autor subestimó su papel en la elaboración de una teoría de clases, y que evidentemente no pudo prever el espectacular desarrollo de esos grupos ‘intermedios’ —pequeños y medianos propietarios, profesionales y empleados y obreros calificados— en el siglo XX (Visakovsky y Garguin 15). En el presente texto no pretendemos ahondar en esa discusión de por sí extensa, pero sí destacar el carácter ambiguo de las clases medias, no como una suerte de defecto a evitar o simplificar, sino como un problema interesante en sí mismo sobre la construcción y la relación entre las clases sociales contemporáneas.

Dentro de ese marco, el interés por *Papelucho* como documento de época no fue casual. Desde 1947 hasta 1974, la escritora chilena Esther Huneeus Salas (1902-1985), perteneciente a una familia de la clase alta chilena, publicó doce libros de la serie *Papelucho*, bajo el pseudónimo de Marcela Paz. Durante décadas, los diarios de *Papelucho* han formado parte de las lecturas escolares chilenas y llevan hasta la actualidad decenas de reediciones y reimpressiones. Presentados en formato de diario de vida, los libros de *Papelucho* relatan en primera persona las peripecias de un niño santiaguino de ocho años, que vive con sus padres, su hermano mayor Javier, la empleada doméstica Domitila y —a partir del volumen de 1958, *Papelucho en la Clínica*— una hermana menor, Jimena del Carmen, o ‘la Jí’. Su madre es dueña de casa, su padre trabaja en una empresa petrolera (probablemente la ENAP, Empresa Nacional del Petróleo) y, como veremos, el niño *Papelucho* es parte de una vida cotidiana en la que concurren personas de distintos grupos sociales, pero donde la autora sitúa a la familia en una suerte de clase media profesional que se distingue y auto-distingue claramente de los sectores populares y que tiene vínculos con la clase alta tradicional, pero que tampoco es parte de ella.

*Papelucho*, a diferencia de otros personajes de la literatura para niños y jóvenes, no tiene poderes sobrenaturales ni viaja a territorios fantásticos. Se mueve en un Chile bastante más prosaico, de papas con arroz, ratones en los entretechos y tías con verrugas. Desde ese punto de vista, es comparable a *Mafalda*, de Quino: otra

niña aguda y crítica e hija de una familia de clase media urbana preocupada de los gastos, el auto nuevo o las plantas de interior, que desde una construida *mirada infantil* analiza el mundo a su alrededor (Cosse 33). A diferencia de ella, Papelucho no tiene una postura política evidente: sus juicios sobre la sociedad chilena pueden definirse como críticos, pero no desde una postura política abierta, sino desde una mordacidad encubierta de inocencia. Proponemos, así, que Esther Huneeus escribió en dos registros o niveles. Uno específicamente ‘infantil’, donde Papelucho imagina que habla con extraterrestres, rompe floreros y teléfonos y se esconde enfurruñado en su habitación a escribir su diario. El segundo registro, entretejido con el otro y disimulado entre las trastadas de un chico desobediente, es una crónica aguda y burlona de la vida privada chilena y sus cambios durante buena parte del siglo XX, y particularmente de ese grupo intermedio entre los pobres de solemnidad y los ricos, que se ha llegado a conocer como la clase media. Es a ese segundo registro donde apunta este texto.

## **2. La tensa vida económica del *mediopelo* social**

Una de las características más constantes de Papelucho y su familia es la permanente precariedad económica en la que viven, la que se explica por los gustos y debilidades más bien suntuarias de sus padres y los problemas que les acarrearán. En el primer libro de la serie, la familia va de vacaciones a Viña del Mar, donde los padres derrochan sus haberes en el Casino de juegos de la ciudad y se angustian por las cuentas impagas, en una situación que se extiende a su círculo de amigos. Relata Papelucho:

No me puedo dormir pensando en lo terrible que es la pobreza. Quiero decir que hay un señor Ruletero que se queda con toda la plata de mi papá y a veces con la de mi mamá, y lo más raro es que nadie hace nada por tomarlo preso. . . Parece que hace lo mismo con todo el mundo, porque ayer en la comida la tía Lala decía que ella le había dejado en el mes miles de pesos y la tía Ema que a ella le había quitado algunos, y así a cada una. . . Mi papá se queja porque mi mamá paga las cuentas o compra comida y mi mamá se queja porque el papá vuelve a lo del señor Ruletero, y se va armando la pelea. El dice que va a buscar lo que dejó y mi mamá dice que es sólo para que le saquen más. Y después, cuando él por fin decide que no irá, entonces llama a la mamá cualquier amiga y se va con ella. Después vuelve llorando, reclama de su poco carácter y habla mal de ella misma, etc., y mi papá sale furioso dando un portazo. (*Papelucho* 20).

El anterior es solo un ejemplo de las numerosas situaciones en que la familia de Papelucho revela el conflicto entre ciertos hábitos y formas de vivir, y los ingresos

que no alcanzan para ello. Rematan sus bienes y luego vuelven a comprarlos, tienen una empleada doméstica —la Domitila— a la que a veces no pueden pagar y la madre de Papelucho trata de venderle a esa misma empleada un abrigo ‘a plazos’ cuando se queda sin dinero, pero al recibir una herencia, se van de paseo a Estados Unidos (*Papelucho Casi Huérfano*, 1951). El padre de Papelucho sueña con ser diputado o empresario, pero duermen en un taxi cuando un temblor daña su casa, porque no pueden pagar un hotel:

Resulta que el famoso temblor no botó ninguna casa ni cosa, sino que la de nosotros, que por suerte no es nuestra. Es de un señor propietario. . . Como los hoteles son muy caros la mamá decidió que dormiríamos en un taxi. Costó hartó convencer al papá y al taxista, pero la mamá se las arregla para salir con su idea, y así nos instalamos frente a la puerta de calle, creo que para verla caer. (*Papelucho y el Marciano* 11)

La autora dibuja así un tipo particular de pobreza, que no es la indiscutible de los *verdaderos* pobres, sino una suerte de inestabilidad que a la vez se muestra o se oculta según las circunstancias, y donde la carencia se maneja a partir de estrategias como el crédito y la ayuda de la familia. Así la relata el personaje:

El otro día mi mamá le decía a alguien que estamos en la miseria y trataba de llorar o cosa por el estilo y a mí me dio mucha pena pensar que esto es la miseria, aunque no se nota mucho. Porque algunos creen que la miseria es con frío y harapos y hambre, pero en realidad hay de todo igual que antes, lo único es que eso que hay es ‘a la cuenta’. (*Papelucho Casi Huérfano* 12)

Quizás la aventura donde más claramente se refleja esa doble narrativa de Marcela Paz es en *Papelucho Misionero*, de 1966. La familia viaja a África porque el padre de Papelucho ha sido enviado allí por la compañía en que trabaja. Mientras Papelucho fantasea con conocer la selva, evangelizar a los africanos y cazar con arco y flecha, el padre de Papelucho se asocia con un contrabandista de diamantes y deja su trabajo. Todo va mal, y la familia termina abandonada en una situación peor que la chilena, porque en otro continente no existen las redes de apoyo y ayuda locales:

Uno puede estar acostumbrado a ponerse pobre de repente en Chile, y puramente se nota en que la gente rezonga cuando se acaba el arroz, se quiebra un vidrio o cosa por el estilo, pero quedar pobre en el África es requete distinto. Porque no hay ni un pariente, ni almacenero conocido. . . el dueño del Hotel nos trata como si fuéramos ladrones, y nadie nos saluda. Dice el Botones que ahora somos ‘aventureros’ y que vivimos con una cuestión que se llama ‘crédito’. (*Papelucho Misionero* 110)

### 3. Las relaciones y distancias con otros grupos sociales

La segunda característica de estos textos es el relato que hace del contacto de *Papelucho* y su familia con otros grupos sociales, ahondando en una realidad que los estudios sociológicos o históricos sobre las clases sociales no abordan con frecuencia: esas relaciones entre personas de distintos orígenes y culturas sociales en la vida cotidiana, y no solamente en los conflictos de clase y claramente políticos. Hacia abajo y hacia arriba, por definirlo de alguna manera, *Papelucho* y su familia establecen distancias y comprensiones diferenciadas en sus encuentros y su convivencia diaria, que aquí se juzgan como específicas de ese contradictorio *mediopelo* social.

Los sectores populares chilenos están representados en las novelas a partir de la empleada Domitila, personajes ocasionales como diareros y mendigos y los dos niños que se hacen amigos de *Papelucho*, el Chirigüe<sup>1</sup> y el Chorizo. Según su biografía, Esther Huneus incluyó a esos niños en las novelas por la influencia de los sacerdotes Mariano Puga —quien además era su sobrino— y Alberto Hurtado, fundador del Hogar de Cristo (Larraín 28). Nuevamente y entrelazada con las aventuras infantiles del protagonista, la autora presenta una imagen de los pobres donde se resaltan las diferencias con *Papelucho* y su familia, no solamente en términos materiales, sino de formas de vivir y hablar y de relacionarse con el conjunto de la sociedad. Niños como el Chirigüe y el Chorizo no van al colegio, no tienen un nombre propio, solo esos apodos, y viven en un ambiente donde la violencia y el sufrimiento se presentan como naturalizados y parte de su cotidiano, como se describe en el siguiente párrafo, cuando *Papelucho* va a la población marginal donde vive el Chirigüe:

—Quiero ver tu casa —le dije al Chirigüe.

—Es un rancho por allá... —y me apuntó con la pera un montón de casuchas hechas de palos, cartones, latas y sacos.

La cuestión es que lo convencí de que me la mostrara y fuimos a verla. La población era como una cancha de fútbol, pero sin cancha y no tiene ningún peligro. Son toda gente conocida. Y hay que caminar miles de kilómetros al sol y pasar un zanjón lleno de cáscaras de sandía. El Chirigüe me contó que ahí se ahogó una guagua y también siete mujeres de amor. Hay un árbol viejo sin ninguna rama porque se usan de leña y hay un basural inmenso que sirve para encontrar cosas perdidas y juntar latas, papeles, trapos que se venden, etc. Y lo que no sirve se vende como tierra de hoja. Así que no importa que sea un poco fétido porque es como una verdadera mina. (*Papelucho Detective* 3)

---

1 El Chirihue o Chirigüe es el nombre mapuche del *Sicalis luteola*, pájaro de plumaje amarillo verdoso y tamaño pequeño que habita en América del Sur y Central.

Allí, en el mundo del Chirigüe, Papelucho es visto como un intruso: es un *pije*, un niño rico que se ha colado en su mundo. El Chirigüe vive con una tía y su marido, el Orocimbo, que esperan que traiga dinero de sus correrías por la ciudad. El trato y el habla de ‘esas personas’ es diferente a como habla Papelucho y su familia:

—Pelusa... que te llevai palomillando en vez de hacer lo que te mandan —le dijo [la tía].

—Pero si jui onde me dijo —alegó el Chirigüe.

—¿Y cuál es que lo trajiste?

—Pero si no estaba el julano...

—¿Y quién te manda a ponerte a jugar con este pijecito?

—Pero si apenita llegué no má...

—¿Trajiste algo pa'l desayuno?

El Chirigüe se dio vuelta los bolsillos rotos y se rascó un pie con el otro. La tía le dio otro coscacho y empezó a hablar de que no tenía ni azúcar para una agüita ni pan duro. (*Papelucho Detective 2*)

A Papelucho, aventurero y curioso, le molesta el rechazo hacia su persona. Ven- de su polera y con eso compran azúcar y pan para llevarle a la tía, y además le dan una polera usada: “me quedaba chica y rota pero ya no me dirían ‘pijecito’” (*Papelucho Detective 11*), declara Papelucho. Los dos niños, además, presencian una dura riña entre dos hombres en la población, y Papelucho comenta: “había un tremendo boche en la puerta de un rancho y un hombre le pegaba a otro y una mujer gritaba como una verdadera radio. A nadie le importaba mucho porque parece que en esta población la gente discute así”<sup>2</sup> (*Papelucho Detective 11*).

En términos de género, son destacables también las diferencias que Papelucho hace entre las mujeres como su madre, que es descrita como una señora linda, ‘nerviosa’, elegante y que no puede quedarse sin servicio doméstico (*Papelucho 20*), y la Domitila, que tiene ‘pelo de alambre’, es ‘chinchosa’ y gorda y está sometida a peligros y miedos propios de su condición de pobreza. La Domitila es parte de la familia y de los afectos de Papelucho, pero al mismo tiempo es un personaje que puede volverse peligroso y poco confiable. Dice Papelucho, cuando ocurre un robo en la casa y ha estado involucrado un novio de Domitila:

Resulta que el robo salió en el Veá y en las Últimas y también salió el retrato de la Domi. Y parece que para un pobre salir en el diario es todo lo contrario que para un rico, porque es terrible. Y también a ella la han hecho ir a decla-

---

2 El destacado es nuestro.

rar. Y todo lo que ella dice sale en el Veá. Y la Domi cree que el Cloro la va a matar un día por haber declarado.<sup>3</sup> (*Papelucho Detective* 41)

Algo similar ocurre con la señorita Mafalda, una profesora primaria rural que aparece en *Papelucho casi huérfano*, y que le hace clases cuando sus padres están de viaje en Estados Unidos. La señorita Mafalda es retratada de manera a la vez burlesca y compasiva: Papelucho aprecia a esta solterona que ‘silba con la ese y le sale airecito con olor a choclo’ lleva veinte años esperando a un novio ‘muy pituco’ que ‘lo perdió por otra mujer’, y se arregla todos los días por si acaso vuelve el novio (*Papelucho casi huérfano* 38). La descripción que se hace en el volumen de la vida, algo precaria y anticuada de la señorita Mafalda, marca diferencias con la familia de Papelucho, más urbana y moderna, y también con la tía Rosarito, con quien vive Papelucho en esos momentos:

La señorita Mafalda tiene unos retratos en marco de terciopelo y unos cojines con gato, hechos de alfombra, con mucha pelusa, y un reloj con cien rubíes. También tiene dos coronas en las muelas y los colmillos forrados en nylon y se va a poner un puente este otro año. . . Me da mucha pena que ella tenga que trabajar y también le hace bien conversar y descansar y sirve para conocernos. Ella quiere que le encargue medias de nylon a mi mamá y se las mande en una revista, porque así no pagan derechos. Y hoy me contó que la tía Rosarito tiene muchos millones, pero se hace la pobre para que no le pidan plata en la parroquia. (*Papelucho Casi Huérfano* 39).

Pues junto a esos personajes del mundo pobre urbano y rural, Papelucho y su familia también se relacionan con personas con dinero o más dinero que su familia nuclear, como la tía Rosarito, propietaria rural; el profeta Adalberto Rubilar, un magnate minero y algo trastornado que aparece en *Papelucho en la Clínica*, de 1958; y el Diputado, personaje de *Papelucho Perdido*, de 1962. Se trata de personajes diferentes entre sí, pero se destaca que la relación que Papelucho y su familia genera con ellos es tensa: por una parte, hay admiración y cierta envidia, como en la cita siguiente, cuando Papelucho se impresiona con todos los bienes y la comida que hay en la casa del Diputado, que no hay en su propia casa:

Llegamos a una casa macanuda, con todo, copas de Campeonato, paragüera, radio, espuelas, sopapo, extinguidor de incendio, estiladera, molino de agua y de café y montones de cosas nunca vistas. La señora Bebé a cada rato decía ‘mijito’ [al Diputado] y yo creía que era a mí, porque cómo iba a pensar que a ese tremendo diputado le iba a decir así, ni tampoco creía que él necesitaba

---

3 El destacado es nuestro.

comer esas cosas para el desayuno. Porque nos dieron: huevos fritos, queque, choclos con mantequilla, mortadela, café con leche y una cuestión que se llama Natre y ciruelas con crema de postre. Yo habría querido ser del porte del Dipu para comer tanto como él. (*Papelucho Perdido* 11).

En el volumen *Papelucho en la clínica*, Papelucho es internado y operado de apendicitis por error. En el hospital se hace amigo de un anciano solitario —que bautiza como el Profeta Elías— al que llega a querer como a un abuelo y desea llevar a su casa. Sus padres lo rechazan, hasta que se descubre que el anciano en realidad es Adalberto Rubilar, un magnate de la minería:

—Así como a usted le nació una guagua en el Hospital, a mí me nació un abuelo. Y hay que llevarlo a vivir con nosotros. ¡Qué bueno, no!

Mi mamá me miró un poco raro y a papá le dio como tos. . . Subimos al cacharro y al pasar por una tienda de autos, al señor Rubilar se le ocurrió cambiarlo por otro nuevo más grande y cómodo. Sacó su cheque, cambiamos las maletas, dejamos ahí el aparato viejo y seguimos viaje a Concón muy felices en la Ranchera modelo Lunik 2000. La Lunik que le regaló al papá el Profeta tenía un olorcito a nuevo tan rico que yo ni sabía cuál me gustaba más: si el olor del mar, o ese. . . Y el señor Rubilar se hizo tan amigo de mi mamá y mi papá hablando todo el tiempo de gente antigua y andaban como buscando de ser parientes de alguna manera, aunque nunca resultó, así que yo mientras tanto iba haciendo mis planes para pasarlo regio. (*Papelucho en la Clínica* 29)

No se debe dejar pasar la frase ‘y andaban buscando ser parientes de alguna manera’, en la cita previa: da cuenta de la importancia que en las novelas las relaciones de parentesco como formas de cercanía y confianza, que en la familia de Papelucho se dan —y se buscan— hacia arriba, y no hacia abajo. En sus relatos y a pesar de los comentarios frecuentes sobre los problemas económicos, Papelucho identifica a su familia con los *ricos*, mientras a otros les toca el papel de *pobres*. Él mismo, como mencionamos, puede sumarse al segundo grupo, especialmente en oposición y crítica a sus padres, cuando no comparten sus raptos de generosidad:

Me voy a la montaña, donde nadie me insulte y me desentienda. Mi padre es cruel y me aborrece. Todo porque le di uno de sus trajes al pobre Buzeta, que tiene ocho hijos. Me dijo que yo había tomado lo ajeno. Eso no es verdad, porque lo de los padres de uno es también de uno. Al principio me sentí ladrón y me dieron ganas de morirme, pero después pensé y vi que yo tenía razón y él no. Los ricos no saben lo que es pobreza. Yo sé. (*Papelucho* 10)

Ahora que no tengo útiles para hacer mis experimentos, tengo que hacerlos con las cosas de otro. Por eso le pedí a Miguel, el jardinero, que me diera un alicate y un alambre. Y tuve que regalarle dos corbatas de mi papá. Papá tiene demasiadas corbatas, y eso es como avaricia, y también hace que Miguel se ponga comunista. (*Papelucho* 4)

Las posturas del relato en términos políticos también corresponden a modelos valóricos conservadores. En *Papelucho Historiador* (1955), donde el niño cuenta la historia de Chile, se relevan particularmente el valor de la iglesia y la evangelización de los ‘indios’ y la heroicidad de los conquistadores españoles y los patriotas de la guerra de independencia (*Papelucho Historiador*). Asimismo, y en los últimos volúmenes de la serie publicados en la década de 1970, hay un relato burlón y ridiculizador de los cambios de la cultura juvenil, como en el caso de *Mi hermano Hippie*, de 1971. Tras sus vacaciones, Javier, el hermano mayor de Papelucho, llega a la casa y sus padres se encuentran con el antiguo cadete de la Escuela Naval se ha transformado en *hippie*. La *mirada infantil* hace de ese hermano rupturista, una suerte de payaso:

Traía el pelo largo y crespito, un cintillo a lo indio, pantalón verde con lagartijas blancas y en lugar de camisa, una cadena de lavatorio de la que colgaba una estrella de mar que se enredaba en unos pelos colorines que le habían salido en el pecho. En lugar de zapatos sus patas gordas y casposas se agrandaban silenciosas en el suelo y en cada uña de los dedos del pie tenía pegado un caracol de algún color catalíptico. (*Mi hermano Hippie* 7)

El padre de Papelucho se horroriza, su madre se desmaya y la hermanita Jimena tiene un ataque de risa. Javier, humillado, se encierra en el baño y luego desaparece. Por supuesto, Papelucho se dedica a la tarea de buscarlo y a soñar que será un héroe por encontrar al hermano transformado. Javier, tras unos días fuera de casa, empieza a dejarle mensajes escondidos a Papelucho para que le consiga dinero y comida. Finalmente, vuelve al hogar familiar y se acuesta en su cama, y Papelucho lo interroga:

—Menos mal que volviste —le dije—, el Chori y yo empezábamos a aburrirnos.

—Yo también me aburría —confesó metiéndose en la cama y subiéndose la ropa hasta la nariz—. Y tampoco vale la pena morir de hambre en este mundo corrompido.

—Pero tú ibas a arreglarlo —alegué cambiándome la ropa mojada—. Cuéntanos tus aventuras y eso de vivir de verdad.

—Eres muy chico para explicarte —dijo desprecioso.

—¿Tu verdad es tu barba y tu pelo largo? Si a lo menos me hubieses dejado encontrarte yo...

—¿Ves que no entiendes nada? Estaba dando una lección a mis padres burgueses y atrasados.

—Pero eso no es arreglar el mundo. Eso es apenas querer arreglar el tuyo, o sea que te dejen parecer hippie y te dejen no hacer nada...

—¡Idiota! ¿Qué sabes tú de los problemas del mundo? (*Mi hermano hippie* 120).

Marcela Paz publica en 1974 el último libro de la serie, llamado *¿Soy dix-leso?* No hay en el texto ninguna referencia al golpe de Estado de 1973 ni a la situación política del país, pero el niño se involucra en un complejo caso de secuestro y contrabando, acompañando al teniente Albornoz, un carabinero. La imagen del carabinero es de un hombre bondadoso, dedicado a su deber e incluso heroico, que arriesga la vida por detener a los delincuentes, con la ayuda de Papelucho:

—El problema es pillar a los ladrones y devolver el oro a su dueño. Como tú ves la marmicoc guardaba oro que derritió el fuego. Pero los que lo habían guardado ahí van a venir por él. No se atrevieron a sacarlo anoche, por no despertarnos...

—Total es un tesoro ajeno... Podemos dejarlo tirado —dijo aburrido.

—Un carabinero tiene obligaciones, Papelucho —dijo mi teni abotonando su chaqueta y poniéndose duro. Pero le dolió algo al enderezarse.

Yo también me puse duro. Un teniente necesita alguien a quien mandar. Apreté mis talones y me achaté las manos en el popi.

—¡Mande mi teniente! —dije esperando órdenes.

—¡Descansa! Ya te diré mi plan cuando lo tenga pensado... (*¿Soy dix-leso?* 16)

En ese contexto, puede que no sorprenda Esther Huneus/Marcela Paz recibiera el Premio Nacional de Literatura en 1982, es decir, cuando el gobierno dictatorial solía tener un trabajo arduo buscando un literato que no fuera opositor al régimen autoritario. El jurado dirimió entre ella, el novelista José Donoso y el poeta Miguel Arteche. Hugo Montes, quien fue parte del jurado, habría declarado que: “Eran tiempos muy politizados. . . Miguel [Arteche] tenía más militancia que ahora y al ministro no le gustaba. . . salió el nombre de Marcela Paz y me pareció bien. Era una escritora digna” (Gómez Bravo 291). En el Congreso Mundial de Escritores de 1975 en Niza —a dos años del golpe de Estado y cuando la represión en Chile se encontraba en uno de sus puntos más oscuros— Esther Huneus asistió, pero habría dicho “perdóneme, yo no vine para hacer política... vengo a hablar en nombre de los niños de Chile” (Gómez Bravo 293).

#### 4. Conclusiones

En la crónica de cuarenta años de la sociedad chilena de Marcela Paz, el término o el concepto *clase media* no existe. En las palabras de Papelucho, las personas son ‘millonarias’ o ‘pobres’, y él mismo y su familia son alternativamente ricos o están ‘en la miseria’, dependiendo de con quién se relacionen o cuál sea la situación económica puntual de la familia. Proponemos que se trata de una omisión coherente con un imaginario social de raíz colonial y decimonónica donde las personas eran comprendidas como *caballeros* o *rotos* y *patronas* o *chinas*, sin mayores confusiones; en dicha percepción, los grupos sociales nuevos que crecieron en el siglo XX, como los profesionales, empleados, pequeños y medianos comerciantes y propietarios, no tenían un lugar social ni una definición propia (Candina 20). Esa definición autónoma se construyó paulatinamente en la primera mitad del siglo XX, en términos interpretativos, desde los así llamados intelectuales de la crisis del centenario y los sectores laicos y críticos de una sociedad oligárquica en crisis. Dichos autores generalmente alabaron y relevaron a esa *clase media* como un grupo diferente o moral y políticamente superior a los sectores populares y a la elite tradicional: se trataba de las personas y familias esforzadas, cultas, ahorrativas y ocupadas de los asuntos públicos, que mejoraban su calidad de vida a partir de su propio mérito y no de un origen privilegiado, y que fueron consideradas la clase-esperanza, en la medida que tenían la educación formal y el espíritu cívico para cambiar Chile y hacerlo más justo y democrático que los más pobres no tenían, y que no arrastraban los defectos de las elites tradicionales, como su cosmopolitismo despectivo y su distancia despectiva de los problemas de los pobres (Barr Melej, Vega).

Valga destacar que la clase media narrada por Marcela Paz no corresponde a esa positiva imagen. Proponemos que Papelucho y su familia pertenecen al poco estudiado grupo de la clase media cuyo origen son los miembros empobrecidos de la clase alta, que fueron descritos en 1950 por Amanda Labarca de la siguiente manera:

El movimiento descendente de los que otrora actuaron en la aristocracia es menos visible, pero no menos cierto. La familia venida a menos oculta tanto tiempo como puede su condición. Valientemente algunas se dedican a faenas productivas que no las rebajan a los ojos de los ‘snobs’. Padres y madres se desviven por reabrir a sus hijos las puertas de la educación o de la fortuna que les permitan ocupar de nuevo un alto rango. Mientras tanto, el hecho de su pobreza no les impide suponerse ellos mismos pertenecientes a la aristocracia, ya que los abuelos ocuparon puestos de importancia en la República; pero de hecho vive como clase media (Labarca 81).

El mundo ficcional que Marcela Paz creó en la década de 1930 y que siguió produciendo y publicando hasta 1974 fue un ambiente de personajes estereotipados y creados para divertir y entretener, pero no pertenecen a una suerte de limbo deshistorizado, ni desde el abordaje lateral y algo taimado que su autora hizo de los cambios y permanencias de la sociedad chilena, ni desde su mirada conservadora y crítica a ellos. Como bien ha descrito David Parker, aun en la década de 1940, “tanto los observadores extranjeros como los locales en su gran mayoría describen la estructura social latinoamericana en términos de dos castas separadas, con una barrera impenetrable entre sí” (Parker 337). Por supuesto, agrega Parker, “esta convención de dos castas herméticas no describe ni lejanamente la sociedad chilena ni otras sociedades latinoamericanas. Algunos apellidos sobrevivieron a lo largo de siglos, pero el grado de rotación de las elites contradice cualquier pretensión de que la gente ‘respectable’ nace, no se hace” (338). Papelucho y su familia se instalan, en términos sociales, en esa tierra de nadie negada por los imaginarios de los que ‘nacen, no se hacen’, y que la realidad pone en aprietos continuamente.

Marcela Paz retrató a esa sociedad en transición y tensión, y donde los conflictos de clase y de culturas y subculturas sociales aparecen en casi cada episodio de los relatos. Por una parte, los relatos sobre Papelucho y su familia dan cuenta de esa sociedad tradicional mayoritariamente católica, de nanas puertas adentro, empleados que tratan al niño de *patroncito*, de tías solteronas y beatas, y más caritativa que crítica. Sin embargo, también son los relatos de las grietas de un mundo social en transformación: el hermano cadete de la Marina se hace *hippie*, la producción moderna crea nuevos objetos de consumo y de deseo, la ayuda de los parientes ‘ricos’ no siempre está, o no alcanza. Es una sociedad de nostalgia rural, como la denominó José Bengoa, pero Papelucho ama los automóviles, los viajes en avión, los satélites y teletipos para comunicarse (tal vez e incluso) con otros mundos, e inventa negocios (vende helados, ropa, fotografías, tareas, y hasta su diario: un poco lo que sea) para conseguir ‘lucas’, como él dice, y comprar lo que quiere.

El primer *Papelucho* se publicó un año antes de la promulgación de la ominosa Ley de Defensa de la Democracia, en el gobierno de Gabriel González Videla, y la serie siguió adelante a través del período tal vez más esperanzado y apasionado de la política chilena reciente: una época de revolucionarios sin dudas y de conservadores asustados, de inflación incontrolable, de militares conspiradores y marchas obreras masivas, de cine y televisión, de Nueva Canción y *hippies*. También abordó una época en que la infancia misma, como concepto y proyecto social, se encontraba en plena transformación: desde la década de 1920, la antes ilimitada y legítima autoridad paterna empezó a sufrir reveses ante la intervención del Estado, a partir de las leyes de protección de la infancia desvalida y de instrucción primaria obligatoria. Asimismo, la legitimidad del trabajo infantil, antes poderosamente de-

fendida por las élites sociales para el caso de los niños de los sectores más pobres, también se encontraba en proceso de disminución y retroceso (Rojas Flores 325). El niño Papelucho, a lo largo de sus aventuras y desventuras, a menudo no entiende a los adultos y sus contradictorias decisiones. Quizás esos adultos, sometidos a un mundo de cambio acelerado, donde los patrones de comportamiento correcto, las definiciones del *what's who* social y las expectativas y posibilidades del pasado se conservaban y derrumbaban casi al mismo tiempo, tampoco entendían muy bien qué estaba pasando.

## Obras citadas

- Adamovsky, Ezequiel. “Usos de la idea de ‘clase media’ en Francia. La imaginación social y geográfica en la formación de la sociedad burguesa”. *Revista Prohistoria*, año XIII, número 13, 2009, pp. 9-29.
- Barr Melej, Patrick. *Reforming Chile. Cultural politics, nationalism, and the rise of the middle class*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2001.
- Candina, Azun. *Por una vida digna y decorosa. Clase media y empleados públicos en el Chile del siglo XX*. Santiago de Chile: Editorial Frasis, 2009.
- Cosse, Isabella. *Mafalda: historia social y política*. Buenos Aires: FCE, 2014.
- Gómez Bravo, Andrés. *El Club de la Pelea. Los Premios Nacionales de Literatura*. Santiago de Chile: Ediciones Epicentro Aguilar, 2005.
- Labarca Hubertson, Amanda. “Apuntes para estudiar la clase media en Chile”. *Materiales para el estudio de la clase media en América Latina*, volumen VI. Washington DC: Unión Panamericana, 1951.
- Larraín, Ana María. *Marcela Paz: una imaginación sin cadenas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, Santiago, 2009.
- López, Ricardo y Barbara Weinstein. “Introduction: We shall all. Toward a transnational history of the middle class”. *The Making of Middle Classes*. Durham: Duke University Press, 2012.
- Marcela Paz. Papelucho*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1947.
- \_\_\_\_\_. *Papelucho casi huérfano*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1951.
- \_\_\_\_\_. *Papelucho historiador*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Papelucho detective*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1957.
- \_\_\_\_\_. *Papelucho en la clínica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1958.
- \_\_\_\_\_. *Papelucho perdido*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Mi hermana Ji, por Papelucho*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Papelucho misionero*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Papelucho y el marciano*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Mi hermano hippie*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Papelucho en vacaciones*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Papelucho ¿soy dix leso?* Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1974
- Parker, David. “Siúuticos, Huachafos, Cursis, Arribistas, and Gente de Medio

Pelo: Social Climbers and the representation of class in Chile and Peru: 1860-1930". *The Making of Middle Classes*. Editores Ricardo Lopez y Barbara Weinstein, Durham: Duke University Press, 2012.

Rojas Flores, Jorge. *Historia de la Infancia en Chile Republicano, 1810-2010*. Santiago de Chile: Junta Nacional de jardines Infantiles (JUNJI), 2010.

Vega, Julio. "La clase media en Chile". *Revista Occidente*, 1950.

Visakovsky, Sergio y Enrique Garguin. *Moralidades, economías e identidades de clases medias*. Buenos Aires: Editorial Antropofagia, 2009.

**Memoria de la dictadura, hibridez y ambigüedad en *La dimensión desconocida*, de Nona Fernández**

Memory, Hybrid Genres and Ambiguity in Nona Fernández's *La dimensión desconocida*

Luna Carrasquer  
Universidad de Utrecht  
[e.l.carrasquer@gmail.com](mailto:e.l.carrasquer@gmail.com)

**Resumen:** El presente artículo investiga la relación entre la hibridez genérica y la memoria de la dictadura en la novela *La dimensión desconocida* (2016) de Nona Fernández. El artículo argumenta que los géneros literarios de autoficción, docuficción y crónica facilitan la representación y la recuperación de la memoria individual y colectiva. El análisis narratológico demuestra que, alternando la ficción con los rasgos autobiográficos, documentales y cronísticos, se reconstruye la memoria individual fragmentada de la narradora, que completa sus recuerdos mediante la imaginación, y la memoria colectiva de la dictadura chilena, que se pretende ampliar y rescatar del olvido.

**Palabras clave:** narrativa chilena contemporánea, estudios de memoria, autoficción.

**Abstract:** This paper investigates the relation between hybrid genres and memory in Nona Fernandez' novel *La dimensión desconocida* (2016), which shifts between facts and fiction. Firstly, the hybrid genres of autofiction, docufiction and chronicle will be discussed, as well as the relation between literature and memory. Secondly, these concepts will be used in a narratological analysis of the novel to analyse how these genres affect the representation of individual and collective memory. This paper argues that the hybrid genres enable the representation and reconstruction of the narrator's incomplete individual memory and the collective memory of the Chilean dictatorship.

**Keywords:** contemporary Chilean narrative, memory studies, autofiction.

**Recibido:** 31/05/2020

**Aceptado:** 16/10/2020

## Introducción

En 2017, la escritora chilena Nona Fernández (1971) recibió el Premio de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz por *La dimensión desconocida* (2016). En su discurso, Fernández retomó unas palabras de Salvador Allende para animar a los jóvenes escritores a asumir la responsabilidad histórica. “Tenemos el privilegio del manejo de la pluma”, dijo la escritora, “hagamos con él algo que dinamite, que nos explote en la cara y nos haga reaccionar. Ser escritor y no ser revolucionario, debiera ser también una contradicción hasta biológica”. Esta responsabilidad histórica impregna su obra, en la que la memoria de la dictadura chilena está omnipresente. La obra narrativa de la escritora, que también es guionista y actriz, consta hasta el presente de seis novelas: *Mapocho* (2002), *Av. 10 de julio Huamachuco* (2007), *Fuenzalida* (2012), *Space Invaders* (2013), *Chilean Electric* (2015) y *La dimensión desconocida* (2016).

Patricia Paola Fernández Silanes, más conocida como Nona Fernández, pertenece a la generación de escritores chilenos nacidos en los años setenta, los llamados “hijos de la dictadura”, término introducido para referirse a la generación que “experienced the dictatorship as children and collectively speak as second-generation survivors of Chile’s national trauma” (Friedman 613). Al principio, según Friedman, las obras de estos escritores no se centraban en cuestiones políticas, sino en la cuestión familiar y la intimidación fracasada. Sin embargo, en algunas obras más recientes ha cambiado la actitud hacia el compromiso político, explorando “dictatorship’s legacy within a broader social frame” (613-4). Friedman afirma, pues, que el nuevo deseo de esta generación es relacionar los temas privados con los temas políticos. Otra característica de la narrativa de esta generación de los hijos, es, en palabras de Ana Casas, la “ficcionalización de experiencia”, con lo cual se borra la distinción clara entre “the fictionalized story and the writer’s real life” (Franken Osorio 247). Franken Osorio aborda, además, un aspecto importante de la experiencia de Fernández y otros autores de su generación, como Alejandro Zambra: “as the author says, she and other recent writers are children of families where nobody was killed. They are children of the Pinochet education, and they have to speak of the scars, but without the wound” (247). La ausencia de muertos, según Bieke Willem, “permite mirar nostálgicamente hacia el pasado y hacia la infancia. Su nostalgia atípica no consiste sin embargo en una vuelta improductiva y paralizadora al pasado, sino en recordar e imaginar activamente este pasado”, a la vez que implica “una mirada muy crítica al presente posdictatorial” (156).

Esto es evidente también en el caso de Fernández. Aunque no había muertos en su familia, toda su obra trata el tema de la dictadura chilena. Sus novelas son explícitamente políticas y trabajan el tema de la memoria: también *La dimensión desconocida*, cuya narradora pertenece a la generación de los hijos de la dictadura, como la autora. La narradora se centra en la historia del agente de la Fuerza Aérea An-

drés Valenzuela —un torturador arrepentido que confesó sus crímenes a la prensa chilena durante la dictadura— e intenta reconstruir el pasado a partir de ese testimonio y de los recuerdos de su propia infancia. Así, la novela indaga, por un lado, en la memoria individual de la narradora y, por otro, en la memoria colectiva que ella explora para completar su propia memoria y para entender esta “dimensión desconocida” que es para ella la dictadura chilena. Para ello, se mezclan elementos (auto)biográficos e históricos con elementos ficcionales:

Mezcla de ficción, crónica y biografía, la novela traspasa las fronteras de los géneros, para formar parte de una tendencia cultural y artística a la producción de textualidades con pactos de lectura ambiguos. . . Son relatos que no se pretenden verídicos pero que, no obstante, llevan marcas de autenticidad, posibilitando modos diversos de vinculación entre memoria, identidad e historia. (Peller 64)

El presente artículo pretende analizar cómo la hibridez genérica sirve para reconstruir la memoria en *La dimensión desconocida*. En esta novela, la hibridez genérica se evidencia en la mezcla de recursos literarios propios de distintos géneros narrativos como la crónica, la autoficción y la docuficción, en los que se produce una tensión entre realidad y ficción. Parto de la hipótesis de que esta hibridez sirve para representar y completar los vacíos de la memoria individual y colectiva en la novela.

### **La hibridez genérica en la narrativa de la memoria: autoficción, docuficción y crónica**

Astrid Erll afirma que tanto la literatura como la memoria colectiva producen versiones de la realidad y del pasado. Los géneros literarios son importantes para la cultura del recuerdo, porque sirven como modelos conocidos de representación, a través de los cuales se pueden elaborar las experiencias colectivas que son complejas de interpretar. Así “la creación literaria del mundo y la creación de sentido” que ofrece la literatura, se parecen a los procesos de la memoria colectiva, por lo cual se puede considerar la literatura como medio de la memoria (202). No obstante, se deben diferenciar los textos literarios de los medios escritos utilizados por otros sistemas simbólicos de la memoria colectiva, como la historiografía y los textos legales, por ejemplo (202). La ficción permite superar límites, ya que “elementos de los ámbitos extraliterarios de lo real y lo imaginario se vuelven irreales, o bien reales en el medio de la ficción” (203). Esto se evidencia en la docuficción, una modalidad narrativa a la que me referiré más adelante, en la que con frecuencia se integran fuentes históricas como testimonios o fotos en un texto ficcional. Además, las obras literarias permiten que se manifieste la variedad discursiva de una

cultura del recuerdo, visto que representan diferentes formas de hablar y diferentes discursos (204). Así pues, los géneros híbridos en los que se produce una tensión entre realidad y ficción tienen un protagonismo especial en la narrativa de la memoria, donde se recurre a ellos “para crear un efecto de veracidad” (Lauge Hansen 24). Los narradores expresan a menudo en su discurso qué partes proceden de una fuente o de un testigo y cuáles han imaginado, generando una sensación de autenticidad. La inseguridad sobre lo narrado y la problemática de la fidelidad a los hechos se expresa a veces “a través del uso explícito de la imaginación de forma autorreferencial” (32). Según Lauge Hansen, este tipo de recursos revelan “la búsqueda de una forma estética adecuada para representar esta posible verdad de forma artística” (32).

La ambigüedad entre lo referencial y lo ficcional forma la base de la noción de autoficción. La autoficción comprende “textos de muy diversa índole, que tienen en común la presencia del autor proyectado ficcionalmente en la obra. . . así como la conjunción de elementos factuales y ficcionales, refrendados por el paratexto” (Casas 11). Para Casas, la ambigüedad es inherente al concepto de autoficción, dado que “el desorden cronológico, la estructura caótica, habitualmente digresiva de la autoficción, cuestionan. . . las nociones de sucesión y significación que en la autobiografía tienden a ofrecer una imagen de síntesis tanto de lo acontecido como del propio yo” (39-40). Alberca destaca como rasgo principal de la autoficción la relación ambigua que tiene este concepto con el pacto novelesco o de ficción y el pacto autobiográfico (159). El pacto autobiográfico implica una suerte de contrato entre el autor y el lector, según el cual las figuras del autor, narrador y protagonista de la obra se identifican como la misma persona (67), al tiempo que el autor hace una promesa de veracidad, que implica que lo narrado puede ser “comprobable a veces por el lector, que espera o exige el máximo de correspondencia entre el texto y la realidad nombrada por éste” (69). En el pacto novelesco, por el contrario, la promesa de veracidad no tiene importancia. Este pacto se caracteriza por el distanciamiento entre autor y narrador, por lo cual el enfoque está en el narrador y la historia que narra (70-1). Así pues, el narrador cuenta la historia como si fuera verdadera y el lector acepta la ficción, y esta no se identifica con el mundo real —aunque el mundo imaginario de la ficción bien puede relacionarse con el mundo real— (73). La autoficción se situaría entre estos dos pactos de lectura. En la autoficción coinciden los nombres de autor, narrador y personaje, lo cual crea, según Alberca, inestabilidad y confusión en la expectativa del lector: la invitación a una interpretación autobiográfica queda en entredicho por la introducción de elementos ficcionales en el texto (128-9).

También la docuficción, como ya indica el término, es un género híbrido en el que se mezclan elementos, técnicas y estrategias documentales y ficcionales (Von

Tschiltschke y Schmelzer 16). Hay varias maneras en las que se puede aplicar la docuficción; a saber, como un acercamiento de un documento a una ficción, o de una ficción a un documento. La primera opción tiene que ver con la introducción de elementos ficticios; a través de la creación “de sentido que resulta de la elaboración de una trama que relaciona los elementos documentales” o a través de “la adopción de códigos y estrategias representativas connotadas con la ficción” (estructuras narrativas, por ejemplo) (16). La segunda opción se realiza a través de la referencia a documentos como fuentes históricas; a través de la integración de materiales documentales (textos o imágenes) o a través del “recurso a formas y estrategias representativas convencionalmente interpretadas como documentales”, como la carta o el diario (16). En todo caso, la docuficción “se mueve en la escala entre el *degré zéro* de una pura anotación de ‘hechos’ y una ficción que renuncia a toda autenticación” (16).

A pesar de que algunos críticos consideran que los textos cronísticos son meramente informativos, según Yanes Mesa tienen “algo más que pura información, ya que su identidad está determinada por la interpretación y valoración de lo narrado” (s.p.). En general, el orden cronológico y la mención de datos exactos como fechas y horas, constituyen los rasgos principales de la crónica, en la que se utiliza, además, un lenguaje común. Además, destaca el estilo creativo y literario del género. En su estudio sobre la crónica chilena contemporánea, Poblete Alday se refiere a una “creciente inclusión de las narrativas del Yo” que resulta en la conjugación de “espacios y estrategias de enunciación; modalidades textuales canónicas y productos de la cultura de masas; subjetividades múltiples. . . y, sobre todo, la activación conjunta de horizontes de expectativas provenientes de distintos registros textuales” (1167). Con todo ello, se mezclan lo público y lo privado, “en cuyo vaivén se va constituyendo lo íntimo, que por lo mismo, ya no equivale —como en la época de la crónica modernista— a lo verdadero, ni tampoco a lo auténtico” (1167). Se confirma así la hibridación de un género literario que se puede considerar un género híbrido en sí: “la llamada posmodernidad parece abonar —en la más amplia acepción del término— la hibridez constitutiva de la crónica” (1170).

Se evidencia, pues, que tanto la crónica, como la docuficción y la autoficción juegan de una u otra manera con la realidad y la ficción. Cada uno de los géneros literarios descritos es en cierta medida un género híbrido que juega con la alternancia de elementos factuales y ficcionales, que influyen en la representación de la memoria en la literatura. A continuación, se analiza la manera en que estos géneros literarios híbridos se utilizan para reconstruir y completar los huecos de la memoria individual y colectiva en *La dimensión desconocida*.

**Entre la autenticidad y la ambigüedad: rasgos auto- y docuficcionales en *La dimensión desconocida***

*La dimensión desconocida* parte del testimonio que dio el agente de la Fuerza Aérea Andrés Valenzuela Morales a la revista *Cauce* en 1984. La narradora de la novela recuerda haber leído este testimonio, con el título “Yo torturé” en la portada, y recuerda también la foto del torturador arrepentido. Años después, trabajando en el guion de un documental sobre la labor de la Vicaría de la Solidaridad, la narradora se ve confrontada de nuevo con Valenzuela, cuando ve y escucha su testimonio en la pantalla. Fascinada por su historia, la narradora, cuyo apellido es Fernández, relata las historias de las víctimas que él menciona en su testimonio, entrelazándolas con sus propios recuerdos de la infancia y otros acontecimientos de la historia chilena de esa época. La serie estadounidense de los años sesenta *The Twilight Zone*, introducida en Latinoamérica como *La dimensión desconocida*, presta su nombre al título de la novela. Algunos episodios de esta serie, que la narradora veía siempre de niña, sirven como herramienta literaria, como eslabón, para narrar las historias de las víctimas de la dictadura.<sup>1</sup>

¿Cómo se imbrican los recursos auto- y docuficcionales en la novela? Antes de analizar la novela en sí, conviene indagar en su paratexto. La contraportada alude ya al caso de Valenzuela como disparador del relato. Es un hecho verificable que el testimonio de Valenzuela es real y que fue publicado en la revista *Cauce*, tal como se describe en la novela.<sup>2</sup> Esto se confirma también en la contraportada, que describe que “siguiendo la hebra de esta escena real, Nona Fernández activa los mecanismos de la imaginación para acceder a rincones donde la memoria y los archivos no han podido llegar”. Aparte de señalar que la novela parte de una historia real, la contraportada también indica que la imaginación juega un papel importante. Se puede deducir, pues, de esta contraportada, que la caracterización genérica es novela.

A pesar de que la contraportada no anuncia que haya una correspondencia entre la figura de la narradora y la autora, se pueden encontrar varias pistas autobiográficas en la novela que permiten observar la proyección de la figura de la autora en la de la narradora. Tanto la autora, Nona Fernández, como la narradora, son guionistas de un documental sobre la Vicaría de la Solidaridad. En *La dimensión desconocida* no se menciona el título del documental, que en el mundo extraliterario se correspondería con *Habeas Corpus* (2015), dirigido por Claudia Barril y Sebastián

1 Fernández recurre frecuentemente a la cultura popular en su obra novelística para tratar de la dictadura chilena. En *Space Invaders* (2013), por ejemplo, recurre al videojuego homónimo de los años ochenta.

2 La periodista que entrevistó a Valenzuela en 1984, Mónica González, publicó también un libro que incluye su entrevista con el ex agente de la FACH, llamado *Apuntes de una época feroz* (2015).

Moreno con guion de Nona Fernández. Asimismo, Nona Fernández y la narradora fueron compañeras de clase de Estrella González, cuya historia ya se cuenta en *Space Invaders* (2013) y es retomada en *La dimensión desconocida*. Es justamente en este fragmento intratextual, incluido en el capítulo final de la novela, que la narradora se identifica a sí misma por primera vez, revelando su apellido: “Elgueta, presente. Fernández, presente. Y ella siempre después de mí en el listado. González, presente” (179). La narradora vive con su pareja “M” y su hijo “D” y los únicos otros familiares a los que alude son su madre y su abuela, sin mencionar sus nombres. Todo esto se corresponde, de nuevo, con los datos biográficos de la autora empírica, que es hija de madre soltera y que actualmente vive con el director teatral Marcelo Leonart con quien tiene un hijo, Dante (Selicki Acevedo s.p.). Las iniciales aparecen también en la dedicatoria de la novela: “Para M, D y P, mis letras fundamentales”.

De estas coincidencias se podría concluir, pues, que la narradora de *La dimensión desconocida* coincide con la autora empírica. Aunque los datos que ofrece no sean muy completos y la identificación no sea explícita (solamente menciona las iniciales, no menciona el título del documental y su apellido aparece tan solo al final), la novela permite una lectura autoficcional. Además, tanto la narradora como la autora pertenecen a lo que la crítica ha llamado la generación de los hijos de la dictadura. No obstante, como ya se ha señalado en el marco teórico, la autoficción va más allá que la fusión formal de elementos autobiográficos y elementos ficcionales. Un aspecto clave de este concepto es la ambigüedad, que complica la clara distinción de realidad y ficción para el lector. La autoficción simula y engaña, aprovechando el pacto novelesco y autobiográfico a la vez. En el caso de *La dimensión desconocida*, se puede afirmar que se cumple con el requisito formal de mezclar elementos autobiográficos y ficcionales.

Sin embargo, la pregunta es en qué medida se puede hablar de incertidumbre, confusión y ambigüedad en la novela, ya que llama la atención que en *La dimensión desconocida* se explicita cuándo se utiliza la imaginación, es decir, la ficción, y cuándo se trata de un acontecimiento real —una técnica recurrente en la narrativa de la memoria, como comentaba Lauge Hansen (32). Uno de los fragmentos en los que se evidencia esto es el siguiente:

**Lo imagino** otra vez caminando por una calle del centro. Es el hombre alto, delgado, de pelo negro, con sus bigotes gruesos y oscuros. **Creo que** viste la misma ropa con la que lo vi en esa fotografía vieja de la revista Cauce, una camisa cuadrillé y una chaqueta de mezclilla. **Esta vez no lo imagino** fumando. Lleva las manos en los bolsillos, **quizá** capeando el frío de esta tarde de agosto de 1984. **Lo imagino** observando cada rostro que se cruza delante

de sus ojos. Mira ansioso intentando adivinar cuál de todos es su siguiente contacto.<sup>3</sup> (59)

En este fragmento, la narradora enfatiza en cada frase que está imaginando la escena, aunque se trate de un día específico, el día en que Valenzuela dio su testimonio a la periodista. A pesar de esto, se nota el registro novelístico en las descripciones: la narradora explica que lleva las manos en los bolsillos y que mira ansioso, presentando estos detalles como verosímiles: efectivamente, pudo ser así. Sin embargo, se recuerda al lector en cada frase que la escena que está leyendo es parte del ejercicio de la imaginación de la narradora, un recurso frecuente en la narrativa de la memoria, tal y como señalaba Lauge Hansen (32). La novela está impregnada de fragmentos así, en los que palabras como “lo imagino”, “probablemente” o “quizá” son repeticiones frecuentes.

No obstante, existen también claras indicaciones en la novela respecto a lo factual. Por ejemplo, se repite varias veces la información en la tarjeta de identificación de Valenzuela, que dice “Andrés Valenzuela Morales, soldado 1º, carnet de identidad 39.432 de la comuna de La Ligua” (16). Aparece por primera vez cuando la narradora menciona, además, que hay una fotografía en el centro “con el número de registro 66.650, que no imagino, que leo aquí, en el testimonio que la misma periodista escribió tiempo después” (16). Más adelante, la narradora se refiere de nuevo al carnet de identidad, cuando lo ve “en una fotocopia que el mismo abogado me pasó años después cuando hablamos de este momento” (116). Se enfatiza, pues, que no se trata aquí de un aspecto imaginado, sino de un documento real que se puede verificar. Por tanto, se puede decir que se trata aquí de una forma de documentación, dado que los datos del carnet de identidad están integrados en el texto. Llama la atención que se repiten estos datos a lo largo de la novela, lo que podría ser explicado quizá por la necesidad de enfatizar la credibilidad y la legitimidad de los hechos narrados.

De todas formas, hay también algunas partes en la novela en las que no se le comunica al lector si lo narrado es parte del ejercicio de imaginación o responde a documentos o testimonios reales. Es aquí donde verdad y ficción se mezclan sutilmente, como ocurre en el siguiente fragmento:

Diez años después de esta detención en la que no participó, el hombre que torturaba se encuentra en un salón parroquial. . . La luz de una ampollita los ilumina. Hay un par de tazas de té o café humeando sobre la mesa, servidas hace poco por alguna monja discreta que no pregunta ni observa de más. Hay

---

<sup>3</sup> La negrita es mía.

también un cenicero con algunas colillas apagadas develando que ha transcurrido tiempo desde que llegaron. Los imagino sentados. (79)

Tan solo al final del fragmento citado vuelve a aparecer otra vez la indicación “los imagino”, pero la parte que la precede es descriptiva y novelística. Se narra la escena sin indicar claramente si se trata o no de un ejercicio de imaginación. En este caso sí se genera, en palabras de Alberca, un “aura de incertidumbre”. En la mayoría de los fragmentos, sin embargo, la narradora indica si está recordando o imaginando una escena.

A continuación, cabe destacar una serie de fragmentos de la novela cuya existencia extraliteraria no es posible verificar y que pueden considerarse como un ejemplo de docuficción: la correspondencia entre la narradora y Andrés Valenzuela, que consiste principalmente en los fragmentos resaltados en cursiva en la novela. En el primer capítulo, la narradora expresa su deseo de contactar con Valenzuela, de transmitirle un mensaje, porque “no sabe que estoy aquí con intenciones de hablarle” (25). Se imagina cómo se pondría en contacto con él, usando el condicional: “en ella [la carta] le contaría que quiero escribir sobre él y que me parece justo informárselo y quizá, si se anima, hacerlo parte de este proyecto que imagino” (25). A continuación, la narradora redacta una carta para Valenzuela. El primer fragmento en cursiva se encuentra en la página 56 y está escrito en primera persona. En primer lugar, parece ser parte del testimonio o diario íntimo de Valenzuela que narra sus experiencias y sentimientos. Los fragmentos en cursiva que siguen son iguales, pero más adelante se refiere a la carta de la narradora:

*Sí, a veces sueño con ratas.*

*Con piezas oscuras y con ratas.*

*Con mujeres y hombres que gritan, y con cartas como la suya,  
que llegan desde el futuro preguntando por esos gritos.*

*No sé qué responderle.*

*Ya no entiendo lo que dicen esos gritos.*

*Tampoco lo que dicen las cartas. (129)*

Se implica aquí la existencia de una correspondencia entre la narradora y Valenzuela. Más adelante, a través de la voz de Valenzuela se alude no solamente a la carta de la narradora, sino al texto en general, como un comentario metaficcional: “usted lo ha contado mejor que yo. Su imaginación es más clara que mi memoria” (160). Además, al final de la novela, se puede leer:

*No sé cómo hizo usted para escribirme.*

*No sé cómo hizo usted para que su carta terminara llegándome.*

*¿Para qué quiere hacer un libro sobre mí?*

...

*Me encontrarán aquí o donde sea,  
y alguno estará dispuesto  
a manchar sus pantalones con mi sangre.*

*Quizá sea usted misma.*

*Quizá ya lo hizo ahí en el futuro.*

*Nada es bastante real para un fantasma.*

*¿Qué más puedo decirle?*

*Recojo callampas en el bosque, leo por las tardes.*

*Y en las noches sueño con ratas. (175-6)*

Este es el último fragmento de la novela en cursiva, las últimas palabras desde la voz narrativa de Valenzuela. Más adelante, al final de la novela, contesta de nuevo la narradora en forma de carta. Empieza con las palabras “Estimado Andrés” e incluso cierra con un lugar y una fecha, conforme a las convenciones de las cartas: “Papudo, V Región, junio 2016” (233).

Dado el lenguaje literario que se utiliza en estos fragmentos es muy probable que no se trate aquí de una correspondencia real, sino ficcional. Aun así, es interesante destacarlos como recurso docuficcional: se incorpora un recurso documental con los mecanismos propios de la ficción. La letra en cursiva y el estilo testimonial distinguen estos fragmentos del resto de la novela. Dado que se permite la interpretación de una correspondencia, el personaje de Valenzuela se vuelve más vivo, se le otorga una voz en vez de simplemente hablar de él como el represor o torturador. Como señala la autora en una entrevista, se trata de “alguien convertido en un monstruo pero que conservó siempre un rastro de humanidad” (Rodríguez Marcos s.p.).

Más credibilidad tienen los fragmentos en los que la narradora pretende citar algunas frases que pronunció Valenzuela en la entrevista con sus amigos-directores. La grabación está, según cuenta, entre los materiales que ella tiene que analizar para el guión, y reproduce algunas frases de Valenzuela que le llaman la atención. Como las supuestas cartas, estas frases están escritas en cursiva (24). Más adelante, en la página 156, se encuentra otro fragmento del testimonio de Valenzuela, otra vez en cursiva, pero esta vez sin anunciarlo. Aparece, supuestamente, en otra grabación que la narradora está viendo. De nuevo, se trata aquí de un acercamiento de la ficción a, en este caso, un testimonio que se presenta como verídico, aunque no se pueda comprobar esto en la novela. Con estos recursos autoficcionales y docuficcionales se fusionan elementos reales y ficticios, cuya tensión se sintetiza quizá de mejor manera en esta reseña de la novela: “Por más que se intenta un registro fidedigno, hay por cierto una ‘novelización’ de los eventos narrados, pero el

recurso, en vez de trivializarlos, tiene el efecto de volverlos dramáticamente reales” (Torche s.p.). Además, los dos recursos, como representantes de la fusión genérica y la incertidumbre, representan la memoria individual de la narradora.

### **Recuperación de la memoria: historias que se entrelazan y la construcción de dimensiones**

La narradora-autora de *La dimensión desconocida* vivió la dictadura de Pinochet de niña. Por tanto, su memoria de esta época es fragmentada y confusa, lo cual genera una fascinación obsesiva con el pasado: “no comprendía, ni aún comprendo, todo lo que pasó a mi alrededor cuando era niña y supongo que intentando entender un poco quedé hechizada por sus palabras, por la posibilidad de descifrar con ellas el enigma” (26). Siendo “hija de la dictadura”, le cuesta imaginar lo que pasó exactamente en esta época. Esto se enfatiza frecuentemente en la novela, señalando que carece “de palabras y de imágenes para escribir lo que sigue de este relato” y que “cualquier intento que haga será pobre al querer dar cuenta de ese íntimo momento final de alguien a punto de desaparecer” (35). Los fragmentos de este tipo van acompañados a menudo por múltiples preguntas y dudas de la narradora, preguntándose qué vieron y pensaron las víctimas y qué les hicieron.

Es evidente que en la trama de la novela se vincula repetidamente cada historia del pasado con el ejercicio de la imaginación del presente. Como indica la narradora-autora antes de relatar la detención de los hermanos Flores, por ejemplo, la historia “es tan similar a las que ya he imaginado que en este punto todo se mezcla y se confunde en una plantilla de acción predecible y hasta aburrida” (78). Además, como ya se ha señalado en este análisis, la narradora indica frecuentemente qué momentos imagina y cuáles no. En esto se evidencia, pues, una conciencia de la construcción narrativa. Hay otros fragmentos metaficticiales en la novela en los que se enfatiza esta conciencia de la narradora-autora, que indica ya en el primer capítulo de la novela: “a partir de ese momento ya no sé más. Todo es un ejercicio imaginativo” (44). Además, se enfatiza que ella decide qué lee el lector y cómo lo interpreta:

si el lector hubiera puesto real atención a los datos objetivos planteados en todo este libro, habría asumido la presencia de M. . . El truco ha sido no enfocar la atención en M. Hasta ahora, que doy la instrucción para dejar de mirar la esquina superior izquierda y ver la pantalla completa. (132-3)

Fernández se refiere aquí a un especial de la serie de televisión, *Juegos de la mente*, que se trata de los montajes comunicacionales de la dictadura que desinformaban y mentían. Como en la serie y como en el discurso unilateral de la dictadura, la narradora tiene el poder de decidir qué acontecimientos lee el lector y cuáles no. Lo hace

conscientemente y demuestra así la construcción arbitraria de la narración, que es, como la memoria colectiva, una selección de fragmentos. Más adelante, reflexiona aún más sobre la construcción narrativa:

Aquí debiera hacer un nexo con el hombre que torturaba. Seguir la regla que yo misma he establecido y develar el extraño y torcido vínculo que existe entre él y González, eslabones lejanos o cercanos de una larga y pesada cadena. . . Pero no lo haré. Enfocaré otras áreas de la pantalla. (182)

Se revela aquí la estrategia que utiliza la narradora-autora de vincular constantemente sus recuerdos infantiles con historias reales. “Así se cierra esta historia, sin ninguna mención al hombre que torturaba y con la imagen de Estrella González Jepsen derribada por manos de un carabiniere” (193).

Ahora bien, la imaginación de Fernández, que crea los elementos ficcionales de la novela, permite la construcción de la dimensión desconocida. La dimensión desconocida representa, claro está, la realidad horrorosa de la dictadura a la vez que la memoria fragmentada o incompleta de Fernández, quien no conoce bien esta “realidad paralela, infinita y oscura” (19). En la novela, se alude a la dimensión desconocida como si fuera un espacio concreto en el que se puede estar y moverse: “volví a entrar a esa dimensión oscura, pero esta vez con un farol que había cargado durante años y que me permitía moverme mucho mejor ahí dentro” (21). También se presenta la dimensión desconocida como un hoyo negro o “espacio exterior en el que naufragan perdidos”, que traga a todos estos que acceden a él (47).

La línea entre este espacio o mundo y la vida cotidiana es frágil, y los dos mundos se funden en la novela. Así, el testimonio de Andrés Valenzuela, el “mensajero del lado oscuro, conocedor de esa dimensión secreta”, sirve como hilo conector entre las historias, entre el pasado y presente que se entrelazan continuamente (34). Se vinculan las historias del pasado (de Valenzuela y de las víctimas) a los recuerdos de infancia o la vida cotidiana de la narradora. Así, se establecen muchas comparaciones entre las diferentes historias que se opta por narrar en la novela. La primera historia de las víctimas es la de José Weibel y su familia. Para narrar la detención de José Weibel, se usa el eslabón de la rutina mañanera. Tras describir la rutina de su propia familia, Fernández da un giro al pasado:

Desconozco cómo habrá sido la rutina mañanera en la casa de los Weibel Barahona en 1976. Yo apenas tenía cuatro años, no recuerdo ni cómo eran mis propias mañanas en ese tiempo, pero con un poco de imaginación puedo ver esa casa ahí en La Florida y a esa familia comenzando la jornada. (30)

A partir de ahí, pues, arranca Fernández el ejercicio de la imaginación e intenta vincular el pasado desconocido con lo que sí sabe, su propia vida: “no creo que su rutina se haya diferenciado mucho de la que día a día yo misma ejecuto con mi familia” (30). Así, se entrelazan estas dos dimensiones, a veces incluso en una misma frase: “El 29 de marzo de 1976 a las 07:30 horas, la misma hora en la que mi hijo y su padre se van a diario de nuestra casa, José y María Teresa salieron con sus niños para llevarlos al colegio” (30). Otro vínculo que establece Fernández en esta escena es el de la instantánea mental de la familia, que ella misma hace de su hijo y su pareja en el momento en el que se van. A continuación, se pregunta si José también habrá hecho una instantánea mental de su familia cuando los agentes lo detienen. Como en las otras historias que trata la novela, José Weibel es llevado a la dimensión desconocida y desaparece de la vida cotidiana. Al final, cuando le fusilan, “el hechizo protector se rompe, su cuerpo se va por el río y desaparece para siempre” (36).

Tal forma de vincular y entrelazar las historias se aplica de una u otra manera a cada historia de las víctimas que se narra en la novela. En el caso de la detención de Carlos Contreras Maluje, Fernández vincula el testimonio de su madre al testimonio de Valenzuela. Recuerda que su madre le contó, a su abuela y a ella, la detención de un hombre que se había lanzado a las ruedas de una micro. Ese hombre fue Contreras Maluje y Valenzuela estaba ahí: “mi madre no lo sabe, pero esa mañana estuvo junto al hombre que torturaba. Parte de este relato confuso que ella hizo y sigue haciendo a mi pedido es un trozo de lo que él declaró a la periodista en su testimonio” (50). A continuación, Fernández narra la versión de Valenzuela y enfatiza que los dos mundos se fusionaron en este momento, antes de que Contreras Maluje desapareciera “definitivamente de los límites de la realidad” (50). Su madre y las otras personas que estuvieron en ese momento, “todos los que habitaban el mundo aparente de la vida cotidiana y normal fueron testigos por un momento de esa grieta por la que se asomaba la dimensión desconocida” (51). Fernández se imagina que mientras ellas almorzaban, Contreras Maluje soportaba combos y patadas en la calle Dieciocho, un centro de detención muy cerca de su vieja casa.

Además de relacionar aquí su vida cotidiana en ese día del pasado con lo que ocurrió simultáneamente en la dimensión paralela que desconocía y aún desconoce, establece otro vínculo entre Contreras Maluje y el coronel Cook, un personaje de la serie *La dimensión desconocida*. En ese episodio, el coronel, un viajero del espacio, se queda solo en un pequeño planeta desconocido en el espacio porque su nave ya no funciona. Desde este planeta envía mensajes a la tierra para que alguien vaya a su rescate y, en este punto, vincula Fernández al viajero del espacio con Contreras Maluje, quien fue llevado de los límites de la realidad: “probablemente mientras nos servíamos jalea y la bañábamos de leche condensada, como tanto nos

gustaba hacer para el postre, Carlos Contreras Maluje enviaba mensajes mentales a los suyos para que alguien fuera a rescatarlo a ese planeta pequeño y solitario en el que había caído” (51). Así se mezclan el episodio de la serie, la vida cotidiana de la narradora-autora y la historia de la víctima basada en el testimonio de Valenzuela. Como demuestran estos ejemplos, se contraponen en *La dimensión desconocida* la cotidianeidad con la acción del terror. La dimensión desconocida es “esa zona de grises donde el horror convive con la vida diaria” (Rodríguez Marcos s.p.). Las historias cotidianas y las de la serie refuerzan así lo siniestro y facilitan, además, el vínculo entre lo íntimo y lo público. La ficción se convierte, pues, en una necesidad para completar la memoria individual fragmentada de Fernández, que pertenece a la generación de los setenta, “ese tiempo enrarecido en el que nos tocó crecer” (Fernández 197).

### Los elementos cronísticos como medio para el rescate del olvido

A pesar del uso de los mecanismos propios de la ficción y la imaginación en *La dimensión desconocida*, la novela parte de hechos reales y busca rescatar del olvido a las víctimas reales cuyas historias relata. Con el estilo cronístico se añade una capa más de hibridación a la novela, se recupera la memoria colectiva y se iluminan las partes de esta que fueron ignoradas por el discurso hegemónico. La crítica a la memoria institucionalizada es evidente en la novela y se expresa tanto explícita como implícitamente. Cabe destacar aquí los fragmentos en los que la narradora-autora visita el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile, que fue inaugurado en enero de 2010. Durante la inauguración, según narra Fernández, estaban presentes los presidentes de la Concertación, “que estuvo a cargo de lo que los analistas políticos llaman la Transición chilena, ese período en el que el discurso oficial fue la reconciliación y la justicia en la medida de lo posible” (37). El discurso de la presidenta Michelle Bachelet, que inaugura la “versión legitimada de nuestra memoria reciente”, fue interrumpido por dos mujeres que reclamaban justicia por los muertos y presos políticos chilenos. A continuación, entre dos líneas en blanco que interrumpen la narración de los acontecimientos en el museo, Fernández se pregunta “¿cómo se hace la curatoría de un museo sobre la memoria? ¿Quién elige lo que debe ir? ¿Quién decide lo que queda afuera?” (38). No ofrece respuestas, simplemente cuestiona y continúa su narración sobre la inauguración.<sup>4</sup>

Además, en las mismas páginas que narran la visita al Museo de la Memoria, se evidencia que la novela busca darle un lugar en la historia a Valenzuela, que ahora brilla por su ausencia: “Su figura no es parte del bien o del mal, del blanco o del

---

4 Tal como afirma Nona Fernández en una entrevista: “en mis novelas trato de elaborar un lugar de reflexión, de entrega de respuestas también y de entrega de inquietudes más que respuestas, porque claro, no voy a ser yo la que dé las repuestas, sin duda, pero sí el lugar de la inquietud” (Sepúlveda 253-4).

negro. El hombre que imagino habita un lugar más confuso, más incómodo y difícil de clasificar, y quizá por eso no encuentra espacio entre estas paredes” (42). Valenzuela se encuentra en un espacio gris, en un matiz de la historia chilena y la memoria colectiva, en la que no hay lugar para ninguna “Zona de Torturadores que se dan la Vuelta” ni para la “Zona de los Arrepentidos” (52). Cuando la narradora-autora le busca en la pantalla táctil que sirve para buscar información sobre las víctimas cuyas fotos están colgadas en una pared del museo, de nuevo sabe que no lo encontrará: “un hoyo negro lo consumió igual que al resto, y si quiero encontrarlo la única posibilidad es aquí, frente a esta pantalla que es como una torre de control, una radio con señal a ese planeta inquietante, única zona que no tiene cabida en este museo” (52). La dimensión desconocida y oscura no simboliza solamente el horror de la dictadura, sino también la desaparición y el olvido.

Como ya se ha mencionado, el género literario de la crónica se caracteriza principalmente por el estricto orden cronológico y las descripciones detalladas. Hay dos fragmentos en la novela en los que se evidencian estos rasgos cronísticos. En la historia sobre el niño Mario, la escena de la detención está descrita detalladamente, con los minutos exactos:

A las 16.30 horas se desarrolla la primera jugada importante de la tarde: Alejandro, alias Raúl, el padre no padre de Mario, se despide de él con un beso en la frente y sale de la casa. Volverá luego, dice. A las 16.35 horas, Hugo, alias el tío José, se instala junto a Mario en el living y le conversa sobre sus años de estudiante en su país de origen, Argentina. . . A las 18.00 horas, . . . A las 19.50 horas, . . . A las 19.55 horas (151-2)

Así continúa la descripción hasta las 20:59 horas, describiendo casi minuto a minuto lo que ocurre. En la historia de José Weibel, como ya se ha mencionado, también se encuentran claras indicaciones del tiempo exacto en el que ocurren los acontecimientos. La narradora utiliza las mismas horas de su propia mañana para recrear la rutina mañanera de los Weibel. Esto facilita la imaginación, y, por tanto, la reconstrucción detallada de la historia para ella, ya que la vincula con su propia vida. La crónica sirve, entonces, para recuperar detalladamente la memoria.

Otro ejemplo de un fragmento cronístico es la enumeración de acontecimientos al final de la novela. Aunque no se mencione aquí exactamente el momento, los acontecimientos están en orden cronológico. Durante catorce páginas se enumeran, en orden cronológico, los acontecimientos históricos en Chile y el mundo a partir del Golpe Militar, los recuerdos personales de Fernández y las historias de Valenzuela y las víctimas:

Secuestran a Contreras Maluje a cuerdas de mi casa,  
mi mamá ve la detención y luego  
nos la cuenta a la hora de almuerzo.  
El Quila Leo es asesinado.  
El hombre que torturaba  
llora a escondidas en su cuartel.  
Se disuelve la DIN A y se crea la CNI,  
Central Nacional de Informaciones (213-4)

Las frases son cortas y el lenguaje nada rebuscado, como si fueran titulares de prensa. De esta manera, se entrelazan, de manera sencilla, la memoria colectiva y la memoria individual, aunando nuevamente lo público y lo íntimo.

Así, pues, *La dimensión desconocida* busca rescatar, cuestionar y matizar. Utilizando los diferentes recursos genéricos que cruzan los límites de lo referencial y lo ficcional, Fernández intenta completar la memoria individual y recuperar la memoria colectiva de la dictadura chilena, visualizando “los detalles no mencionados” sin hacer caso “a las instrucciones que me dieron” y mirando “todas las esquinas de la pantalla” (141).

### Conclusiones

A través de la hibridez genérica —más en concreto, la (auto y docu)ficción y la crónica— y la tensión entre realidad y ficción que esta implica, se representan y se completan los vacíos de la memoria individual y colectiva en *La dimensión desconocida*. Se ha evidenciado en el análisis que la reconstrucción (meta)ficticia por parte de la narradora-autora juega un papel importante. La imaginación y la ficción sirven en la novela para completar la memoria individual fragmentada de la narradora, quien intenta reconstruir acontecimientos que ocurrían en su infancia y que nunca había llegado a entender completamente. Además, la novela contribuye a dar a conocer hechos e historias: representa y recupera también la memoria colectiva, tanto las historias de las víctimas, que sí se encuentran en la versión legitimada de la memoria, como la de Valenzuela, que está en una zona gris entre el bien y el mal. Asimismo, la construcción ficticia de la novela mezcla la intimidad familiar de la narradora con la intimidad de las víctimas. Así, se crea un contraste que refuerza la presencia de lo siniestro en los tiempos de la dictadura, alternando las historias de la vida cotidiana con las que ocurren en la dimensión desconocida.

También se ha evidenciado que la novela parte de una historia real, de un documento real, de hecho, que es el testimonio de Valenzuela que leyó la narradora-autora cuando estudiaba en el liceo. La mezcla de ficción y realidad, característica por excelencia de la docuficción y la autoficción, crea, por un lado, un aura de veraci-

dad en el texto. Por otro lado, estas formas literarias híbridas establecen un aura de cierta incertidumbre y ambigüedad, que representa precisamente la memoria individual de la narradora-autora, cuya memoria está fragmentada porque durante el período era tan solo una niña. A través de la autoficción se recupera, pues, parte de la memoria de una generación, la de los hijos de la dictadura, lo que es reforzado y justificado por el rasgo autobiográfico, es decir, la identificación entre la narradora y la autora empírica. El uso de la docuficción también contribuye a forjar esta aura ambigua y facilita la representación y la recuperación de la memoria colectiva en el sentido de que, como se ha comentado, le otorga una voz a Valenzuela en la supuesta correspondencia entre éste y la narradora-autora.

Por último, se han analizado los rasgos cronísticos de *La dimensión desconocida*, que se revelan en el orden cronológico, la precisión del tiempo y, en general, el carácter descriptivo y detallado de algunas escenas comentadas. Además de recuperar la memoria colectiva en la historia del niño Mario a través de una reconstrucción muy precisa y detallada, los rasgos cronísticos facilitan, en la escena de los Weibel, que la narradora-autora complete la memoria al vincular la historia de los Weibel con su propia vida. La enumeración cronológica al final de la novela facilita, además, la representación estructurada y resumida de la mezcla de la memoria individual y colectiva.

Así, cada género literario que el presente artículo ha tratado sirve para representar y completar los vacíos de la memoria en *La dimensión desconocida*. Alternando ficción con historia, la novela reconstruye las historias del perpetrador arrepentido y las víctimas para rescatarlas del olvido y para reforzar la memoria colectiva. Para esto, se sirve de la imaginación y de los recursos propios de la ficción, porque su propia memoria fragmentada y el documento no alcanzan para penetrar en esa “dimensión desconocida”. De esta manera, Fernández vuelve a tomar la responsabilidad histórica en *La dimensión desconocida*. Como decía la propia autora, “la memoria es un motor de vida y de reflexión inagotable”.

## Obras citadas

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Casas, Ana. “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual.” *La autoficción: reflexiones teóricas*. Comp. Ana Casas. Madrid: Arco/Libros, 2012. 9-42.
- Erll, Astrid. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: estudio introductorio*. Trad. Johanna Córdoba y Tatjana Louis. Bogotá: Universidad de los Andes, 2012.
- Fernández, Nona. *La dimensión desconocida*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2017.
- Friedman, Mary Lusky. “Tales from the Crypt: The Reemergence of Chile’s Political Memory.” *Hispania* 97.4 (2014): 612-22.
- Franken Osorio, María Angélica. “Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente.” *Revista chilena de literatura* 96 (2017): 187-208.
- Lauge Hansen, Hans. “El cronotopo del pasado presente. La relación entre ficcionalización literaria y lugares de reconocimiento en la novela española actual de memoria.” *La memoria novelada II: ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*. Eds. Juan Carlos Cruz Suárez y Diana González Martín. Bern: Peter Lang AG, 2013. ProQuest Ebook Central. Web. 16 abr. 2018.
- Peller, Mariela. “Nona Fernández (2016) La dimensión desconocida.” *Critical Reviews on Latin American Research* 6.2 (2017): 64-6.
- Poblete Alday, Patricia. “La crónica periodístico-literaria contemporánea en Chile.” *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 20.2 (2014): 1165-76.
- Rodríguez Marcos, Javier. “Nona Fernández: ‘No quiero que el lector pase un buen rato’” *El País*. 30 nov. 2017. Web. 18 jun. 2018.
- Selicki Acevedo, Carolina. *Página 12*. 17 oct. 2014. Web. 17 jun. 2018.
- Sepúlveda, Paulina. “Conversación Con Nona Fernández: ponerse en la piel del otro.” *Revista de Humanidades* 29 (2014): 249-61. Redalyc.org. Web. 10 jun. 2018.
- Torche, Pablo. “Una generación en busca de redención: a propósito de La dimensión desconocida, de Nona Fernández.” *El Mostrador*. 2 nov. 2017. Web. 19 jun. 2018.
- Tschiltschke, Christian von y Dagmar Schmelzer. “Docuficción: un fenómeno limítrofe se aproxima al centro.” *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Eds. Christian von Tschiltschke y Dagmar Schmelzer. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2010.

Willem, Bieke. “Desarraigo y nostalgia. El motivo de la vuelta a casa en tres novelas chilenas recientes.” *Iberoamericana* 13.51 (2013): 139-57.

Yanes Mesa, Rafael. “La crónica, un género del periodismo literario equidistante entre la información y la interpretación” *Espéculo. Revista de estudios literarios* 11.32 (2006): s.p.

## La prensa anarcofeminista: una “incisiva” plataforma escritural en el periódico *La Voz de la Mujer*

Anarcha-Feminist press: an “incisive” writing platform in the newspaper *La Voz de la Mujer*

Leticia Contreras Candia  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
lcontreras@uc.cl

**Resumen:** Este artículo analiza los espacios de (auto)representación disidentes a los imaginarios hegemónicos de modernización nacional configurados en el periódico comunista-anárquico argentino *La Voz de la Mujer* (1896), en concreto analizaremos una columna, sin título, firmada por Pepita Guerra. Con este propósito, adoptaremos un enfoque crítico desde los estudios de género que permita explorar las luchas ideológicas del sistema sexo-género en la Argentina decimonónica. Encontramos en el ejercicio escritural de Pepita Guerra la articulación de subjetividades alternativas, en clave feminista, que fisuran los ordenamientos corporales y los imperativos de género femenino elaborados por el discurso estatal del siglo XIX.

**Palabras clave:** anarcofeminismo, prensa de mujeres siglo XIX, contracultura decimonónica.

**Abstract:** This article analyzes the dissident (self) representation spaces to the hegemonic imaginary of national modernization configured in the Argentine communist-anarchic newspaper *La Voz de la Mujer* (1896), specifically we will analyze a column, without title, signed by Pepita Guerra. With this purpose, we will adopt a critical approach from gender studies that allows us to explore the ideological struggles of the sex-gender system in nineteenth-century Argentina. We find in Pepita Guerra’s scriptural exercise the articulation of alternative subjectivities, in a feminist key, that fissure the body orders and the feminine gender imperatives elaborated by the 19th century state discourse.

**Keywords:** anarcofeminism, nineteenth-century women’s press, nineteenth-century counterculture.

**Recibido:** 05/03/2019

**Aceptado:** 01/06/2020

La prensa del siglo XIX, a través de la redacción de periódicos, diarios, revistas entre otros formatos, se transformó en un importante soporte comunicacional para llevar a cabo la tarea de advertir a los lectores sobre las ideas hegemónicas emanadas del Estado y su burguesía letrada. Según el crítico Julio Ramos, la prensa al instalar el debate sobre nociones como: civilización/barbarie, consolidación y modernización del aparato estatal o el de cultura nacional, desencadenó la generación de un centro donde proliferaron nuevos sujetos nacionales. El periodismo comienza a mediatizar el influjo del Estado inaugurando así múltiples campos de acción; autonomizándose del rigor de la elocuencia para dar cabida a lenguajes-otros, códigos-otros, símbolos nacionales resquebrajados e identidades múltiples.

Las mujeres ingresaron a este espacio discursivo, otorgando a sus reflexiones sobre el discurso dominante una clara proyección pública. Desde la escritura y la posterior publicación de sus textos/discursos, las mujeres, ahora escritoras, articularon una voz propia que resignificó las categorías asignadas por la cultura oficial. Los tópicos abordados por la prensa femenina, iban desde el rol de la maternidad en la construcción de una sociedad civilizada hasta las relaciones exteriores, el espectro de temáticas es amplio pues sus inquietudes responden a las coyunturas políticas que hipercodificaron sus contextos de producción. Por este motivo, se explica que las primeras publicaciones escritas por y para mujeres se gestaran en los círculos privilegiados de la sociedad, ya que las tasas de alfabetización eran muy bajas en las primeras décadas del siglo XIX y más aún para las mujeres, pero esto no significó que la cultura de mujeres se depositara exclusivamente en las clases favorecidas (Masiello 118).

En sectores de obreros asalariados e inmigrantes y en repudio al modelo social imperante, emerge con fuerza la prensa anarquista. En la ciudad de Buenos Aires, a través del financiamiento autogestionado y donaciones de militantes, circuló un número importante de ejemplares anarquistas, entre los cuales destacaron “*El Rebelde*, 1898-1903; *El Perseguido*, 1890-1897; *Germinal*, 1897-1898; *L’Avenir*, 1896-1904; *La Batalla*, 1910; *La Montaña*, 1898; *La Vanguardia*, 1894-1910; *La Voz de la Mujer*, 1896-1897; *Luz al Soldado*, 1908-1913” (Padilla 11).

Serán los periódicos *Germinal*, *El Oprimido* y esencialmente *La Voz de la Mujer*, en la figura de sus escritoras, que se hicieron cargo de discutir las ideas sobre la emancipación de la mujer. La imbricación de las propuestas feministas con la corriente ideológica anarquista, desbordarán de sentidos la retórica femenina de periódicos como *La Alborada* o *El Búcaro Americano*, publicaciones vinculadas a mujeres escritoras provenientes de sectores acomodados, pues resultaba “evidente que la mujer no era, no es, una clase, no estaba uniformemente oprimida, ya que el sexismo no afectaba a todas de igual manera. Las privilegiadas tenían poco en común con la mujer obrera” (Fernández-Martorell 63).

*La Voz de la Mujer* era un periódico pequeño, semiclandestino y de tendencia comunista-anarquista dirigido a la clase trabajadora. Sin embargo, reivindicaba los derechos de las mujeres, vinculándose de esta forma a las luchas entabladas por el movimiento feminista. En efecto, fue entre las mujeres trabajadoras de los centros urbanos que *La Voz de la Mujer* emplazó sus discursos libertarios, por lo tanto, promovía la descomposición y recomposición de los roles tradicionales asignados a las mujeres, reconociendo la especificidad de su opresión e invitándolas a movilizarse contra la subordinación impuesta por el sistema patriarcal y capitalista. Este periódico publicó, entre 1896-1897, solamente nueve números y al igual que otras expresiones de la prensa anarquista aparecía esporádicamente. De los números uno al cuatro se publicaron mil ejemplares, los números cinco, siete y ocho alcanzaron un tiraje de dos mil ejemplares; finalmente, el último número publicó mil quinientas copias, cifras considerablemente importantes para un periódico de las características de *La Voz de la Mujer*. Al principio publicaban una vez cada tres semanas, luego el tiempo de espera entre número y número se extendió de seis semanas a dos meses, esta inestabilidad en la emisión del periódico se debía, por un lado, a la falta de financiamiento y, por otro, a la persecución policial (Masiello 138).

Las ediciones periodísticas anarcofeministas decimonónicas se resisten a la normalización y normativización de la lengua, objeto de disciplinamiento y exclusión, pues avizoran en la multiplicidad de registros lingüísticos la posibilidad de atender a otras perspectivas, asumiendo la integración efectiva de todos los sujetos que componen el entramado social-cultural. A partir de una aguda crítica a los procedimientos discursivos estatales, las escritoras anarcofeministas producirán importantes re-significaciones respecto a los ordenamientos simbólicos de género, al erotismo y la sexualidad femenina, además de permeabilizar las propuestas sobre la maternidad. Instancia socio-cultural unívoca para las mujeres, la cual se configuró como un complejo de consolidación nacional, tanto para la oficialidad como para mujeres escritoras de sectores acomodados. Las publicaciones anarcofeministas, detectan en la familia, el espacio por excelencia de la doble opresión ejercida sobre las mujeres: son esclavas de la burguesía capitalista en el trabajo (por ejemplo, en las fábricas) y esto no termina con su regreso al hogar, pues allí son víctimas de la esclavitud impuesta por sus esposos, obreros al igual que ellas.

Las repercusiones por entablar el debate sobre el rol de la mujer, pero desde un enfoque que perseguía transformaciones radicales en los modelamientos sociales, no se hicieron esperar. Las colaboradoras de diarios anarquistas fueron duramente perseguidas y violentadas, generalmente calificándolas de mujeres de vida licenciosa o lisa y llanamente de prostitutas. Intelectuales de la talla de Juan Bautista Alberdi creían sobre las mujeres pioneras exploradoras del espacio público que:

Mientras la mujer viva en la calle y en medio de las provocaciones, recogiendo aplausos, como actriz, en el salón, rozándose como un diputado entre esa especie de público que se llama la sociedad, educará los hijos a su imagen, servirá a la República como *Lola Montes*, y será útil para sí misma y para su marido como una *Mesalina* más o menos decente (44).

Habitar en el mundo exterior, expone a las mujeres al contacto con otros cuerpos, a las fluctuaciones de la “calle”, el intercambio de experiencias fuera del hogar la tornarán un ser inmoral; vicioso. El único lugar posible para la mujer que accede e interviene en la esfera pública es el de la transacción sexual de su cuerpo, convirtiéndose en una cortesana como Lola Montes o en la patricia Mesalina. La producción periodística femenina del siglo XIX en Latinoamérica, constituyó una importante plataforma escritural que permitió a las mujeres instalarse en el debate público respecto a temáticas, tales como: la política, la cultura y la emancipación femenina. Las escritoras deben movilizarse en un convulsionado contexto, donde las emergentes repúblicas americanas concentran todos sus esfuerzos, en unificar sus territorios y homogeneizar la población, con el objetivo de consolidar Estados-naciones modernos.

Frente a los ejercicios de poder articulados por la élite argentina, las mujeres, a través de la escritura, interpelaron los ordenamientos discursivos impuestos por los grupos de poder creando intersticios, tensiones y márgenes subversivos, en clara oposición a los mecanismos de sujeción ejercidos sobre los sujetos marginales. En esa dirección, una de las voces insubordinadas al régimen hegemónico de la élite surgió de las filas anarquistas, específicamente del periódico *La Voz de la Mujer*. En él sus redactoras elaboraron agudas críticas a la dominación masculina, eclesiástica y estatal padecida por las mujeres. Ellas, mediante sus artículos expresan la realidad social de las mujeres, pero también la cambian, contradicen y niegan; intentan revelar un entramado simbólico disidente al imaginario androcéntrico. Ante el amplio espectro de diarios, periódicos y revistas femeninas, publicadas en la Argentina decimonónica, nos encontramos con una propuesta escritural que desafiaba los discursos e imaginarios modernizadores de la nación.

### **El “amor libre” de Pepita Guerra**

Pepita Guerra, una de las principales colaboradoras del periódico *La Voz de la Mujer*, publica un artículo en contra del Estado, la Iglesia Católica y la burguesía el 20 de febrero de 1896. Desconocemos datos biográficos que revelen, por ejemplo, su verdadero nombre, ocupación o vínculos familiares. No obstante, la figura de Pepita Guerra alcanzó gran notoriedad al interior de los círculos anarquistas de finales del siglo XIX, principalmente por sus mordaces textos doctrinarios que denunciaban la doble sujeción de las mujeres en la sociedad argentina de fin de siglo. En

ese sentido, el tema de la emancipación de la mujer, ocupa un lugar prioritario en su producción escritural. Particularmente, en el texto intitulado de Pepita Guerra observamos la instalación de un discurso propio sobre el erotismo y la sexualidad femenina, atravesado por el deseo y la voluntad de la escritora que interfiere las representaciones estatales de la estirpe nacional.

Siguiendo la noción de *interferencia crítica* elaborada por Edward Said, nos interesa “abrir la cultura a experiencias del Otro que han quedado ‘fuera’ (y que han sido reprimidas o enmarcadas en un contexto de hostilidad polémica) de las normas elaboradas por los ‘entendidos’” (161), ya que durante bastante tiempo las voces académicas autorizadas —al no estudiar este tipo de producciones escriturales— no contemplaron el ingreso al sistema literario canónico de los textos producidos en el margen. Lo anterior, debido al carácter subversivo de estos textos, su incompatibilidad con las preceptivas de estilo imperante o, en muchos casos, su desplazamiento por resistirse a la normativa de los géneros literarios y sexuales, entre otras consideraciones. Teniendo en cuenta que, el gran referente literario decimonónico legitimado tradicionalmente en los planes y programas educacionales, para la comprensión de los proyectos nacionales, fue la novela, ya que ahí se encontraban las pautas de comportamiento social basadas en los procesos civilizatorios y las metáforas de identidad unificada. Por esta razón, cualquier texto híbrido fue clausurado, invisibilizando las voces heterogéneas; un ejemplo de esas voces silenciadas fueron los artículos publicados en *La Voz de la Mujer*.

Al iniciar un recorrido analítico por el texto de Pepita Guerra, resulta revelador observar la ausencia de un título o encabezado que preceda el cuerpo del artículo. En *Ante la Ley*, Derrida reflexiona respecto a las características y disposición del título en una obra, indica que su localización se encuentra determinada por la prescripción de leyes convencionales, fijándolo espacialmente: antes y arriba, del cuerpo del texto. De este modo, la elección del título recaería en la figura del autor o por los representantes editoriales, adjudicándose estos la propiedad del título. Frente a este contexto, el título establecería la operación de nombrar y garantizar la identidad, la unidad y los límites de la obra original que titula (5). El hecho de prescindir de un título, reviste de un halo fantasmagórico al locus que potencialmente debía ser ocupado por aquella estructura. Así pues, esa zona “vacía” satura de perplejidad al lector(a), ahora se ve a sí mismo(a) desprovisto(a) de esa mano reguladora que orientaba sus pasos, invitándolo(a) a internarse en el cuerpo del texto. Las certezas proporcionadas por la ley del título, son puestas en cuestionamiento, dando paso a las dudas del lector(a); permitiendo un tráfico oscilante entre él/ella y la corporalidad escritural. Al descartar el título, la sujeto de la enunciación, difumina los límites de este texto y efectúa escisiones sobre la pretendida unidad discursiva. Este procedimiento, llevado a cabo en el artículo de Pepita Guerra,

tiene importantes alcances concernientes a la política de resistencia afirmada por el movimiento anarcofeminista y al disciplinamiento de la población propugnado por el proyecto nacional republicano.

En primer lugar, debemos recordar el activo rol desempeñado por la lengua, en los esfuerzos de uniformar lingüísticamente a los ciudadanos de los incipientes Estados-naciones americanos. Este deseo de homogenización de la lengua, se expresó en la *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, diseñada por Andrés Bello, en la que se recogía el espíritu del “buen decir” a través de los adecuados usos, los que debían ser efectuados por los ciudadanos americanos de la lengua. Es así como, hasta los vocablos propios de cada región o grupo étnico, fueron desplazados por un ideal nacionalista.

En este marco, las normativas escriturales, elaboradas por la élite letrada, sancionaron todo aquel texto que no se ciñera a las reglas de estilo, género, o formato dispuestas por ellos. Al irrumpir en la escena, Pepita Guerra publica un texto sin título, ambiguo en el formato escogido para su publicación, que denunciaba la subordinación experimentada por las mujeres en la sociedad de 1896. Indudablemente, dicho texto desestabiliza la matriz discursiva nacional y pone en entredicho dicho las preceptivas escriturales de la élite letrada argentina, resistiéndose al ordenamiento social engendrado en un diseño lingüístico que excluye la heterogeneidad propia de la lengua y de la comunidad lingüística que la vitaliza.

A raíz, de la operación deconstructiva del título, en la cual se manifiesta un juego de apariencia y ocultamiento, observamos una segunda repercusión efectuada por Pepita Guerra, en el seno del proyecto discursivo nacional argentino. Con una clara intención comunicativa, el título es suprimido para intentar recuperar fragmentariamente sustratos de oralidad, dimensión intrínseca de la lengua, pero que ha sido relegada a un segundo plano debido a la preeminencia otorgada al discurso, y en este caso particular a la normalización escritural de los letrados. Se produce un desplazamiento, desde el espacio “caótico” de la oralidad hacia el “sistémico” espacio del texto escrito, ya que desea inundar al texto del flujo energético propio de las proclamas pronunciadas en el espacio público.

Por esta razón, Pepita Guerra emprende su artículo interpelando a un sector subordinado en particular, su arenga tiene como destinataria principal a las mujeres de la sociedad argentina. Ahora bien, el distanciamiento entre la sujeto de la enunciación y las aludidas, no perdura demasiado tiempo, pues, a través de una determinación lingüística, representa su identidad, se integra como una más al conglomerado de mujeres, simultáneamente perpetra una diferenciación respecto a otros sectores sociales. Teniendo clara conciencia del lugar marginal que desempeña en la sociedad, interroga a las mujeres y a sí misma sobre la categoría “mujeres” a la cual han sido circunscritas, su respuesta es escueta pero vital para el ejercicio

de subjetivación emprendido en el texto, pues se está articulando un lenguaje que configura una re-presentación en el sentido del *darstellen*, vale decir, tener la capacidad de enunciar y elaborar un espacio semiótico propio (Spivak 56). Así es representado en el texto a través de un tono decidido y beligerante:

¡Jóvenes, niñas, mujeres en general, de la presente sociedad!

Si no queréis convertirnos en prostitutas, en esclavas sin voluntad de pensar ni sentir; no os caséis!

Vosotras, las mujeres, ¿qué somos? ¡algo! ¿qué se nos considera? ¡nada! (Pepita Guerra 237)

En el momento de sostener la subvaloración que los otros asignan a la categoría “mujeres”, acertadamente denuncia la construcción mediatizada de dicha categoría y vincula a “otros” como los responsables de la lamentable situación en que se hallan las mujeres. Sin embargo, resignifica el esencialismo del constructo “mujeres” y presume que en esa definición se encierra algo más, pero no asume la tarea de asignar una conceptualización identitaria cerrada, por el contrario, deja abierta, en una suerte de entre paréntesis las potenciales definiciones del ser “mujer” o “mujeres”. Ahora bien, en el texto de Pepita Guerra existe claridad respecto a la desidia y las degradaciones experimentadas por las mujeres en la sociedad. En concreto observa en la figura de la prostituta una víctima de las desigualdades del sistema de producción, pero sobre todo que es una obediente esclava del patriarcado, por lo tanto, la imagen de la esposa funcionaría como un significante que se encuentra en el mismo orden simbólico del significante prostituta, es decir, la sujeto de la enunciación operacionaliza procesos de identificación similares para la prostituta y esposa; pues construye una representación analógica entre ambas al indicar que al momento de contraer matrimonio las mujeres-esposas se transforman en mujeres-esposas-prostitutas. Respecto al proceso de identificación Stuart Hall sostiene que: “a lo largo de sus trayectorias, las identidades pueden funcionar como puntos de identificación y adhesión sólo *debido*<sup>1</sup> a su capacidad de excluir, de omitir, de dejar ‘afuera’, abyecto” (19). De acuerdo a lo anterior, observamos una interesante tensión al inicio del manifiesto sobre la emancipación de la mujer configurado por Pepita Guerra; por una parte, advierte que una forma de evitar el yugo masculino radicaría en no acceder a los enlaces matrimoniales y, por otra, rechaza vehementemente a aquellas mujeres-esposas por transformarse en mujeres-esposas-prostitutas, vale decir, construye políticamente un “nosotras” hostil al dejar “afuera” a cualquier mujer que no siga su imperativo programático del “amor libre”.

---

1 El uso de cursiva corresponde al texto original.

Tal vez, esa política “otra” que surge del texto está dada por la definición inacabada del proceso de identificación femenino y por eso no existiría un vínculo solidario, por ejemplo, con mujeres burguesas o simplemente otras mujeres. Zygmunt Bauman indica sobre el compromiso ético con el otro que: “Seguir el impulso moral significa asumir responsabilidad por el otro, lo cual lleva a su vez a participar en su destino y a comprometerse con su bienestar” (65). Pepita Guerra confía que su compromiso debe estar solamente con las mujeres obreras, sin embargo, no visualiza que en ese gesto excluye a las demás mujeres víctimas del heterocapitalismo; incurriendo en una violencia simbólica y efectiva propio de la máquina de producción androcéntrica. En ese desplazamiento se propicia un nuevo relato de violencia y sujeción, claro que ahora, desde el interior del colectivo “mujeres” que denuncia la opresión que ahora ellas mismas ejercen sobre sus pares.

En lo que concierne a la singularización de los “otros”, agresores del cuerpo femenino; el matrimonio es una de las instituciones promotoras de la subordinación femenina. Este enlace es el soporte de la familia heterosexual, puesto que los contrayentes deben ser una mujer y un hombre, es decir, debido al cumplimiento de dicho contrato civil,<sup>2</sup> la familia argentina constituye plenamente un Aparato Ideológico de Estado (Althusser 131), pero ¿cómo se comporta este AIE en la sociedad decimonónica argentina?

Para los intereses del proyecto nacional argentino, la celebración de matrimonios fundaba el soporte de la familia nacional argentina; espacio ideológico donde recaían los valores nacionales de patriotismo, virtud, civilización y progreso. Lucía Guerra señala que la alegoría patriótica de la nación, vista como una gran familia, posee un cuerpo de mujer, delineada como la madre-nación desexualizada (113). El cuerpo femenino es instrumentalizado en función de los propósitos perseguidos por los grupos de poder, en el caso de las mujeres de la élite, su tarea reproductiva radica en el blanqueamiento y mejoramiento de la población argentina, en cambio, las obreras y sus hijos levantarían la economía nacional, alcanzando la tan preciada civilización y modernización para un grupo delimitado.

En resguardo del matrimonio heterosexual, la literatura del siglo XIX suministró un amplio catálogo de novelas,<sup>3</sup> donde el amor romántico e idealizado, ajustado

---

2 La primera ley de matrimonio civil, a nivel provincial (en Santa Fe), se dictó en septiembre de 1867 durante el gobierno de Nicasio Oroño. Sin embargo, debido a presiones de la Iglesia Católica y grupos conservadores, bajo el gobierno de Mariano Cabal en el año 1868, se derogó la ley de matrimonio civil. Recién veinte años después, en 1888, se modificó el código civil instaurando el matrimonio civil, sin distinción de religión (o ausencia de ella) de los cónyuges.

3 Véase el trabajo de Doris Sommer, *Ficciones Fundacionales* (2007). Allí revisa la relación del amor y la patria (presentes en las novelas del siglo XIX), en la configuración de alegorías nacionales latinoamericanas.

a las normativas corporales y de clase, conducía a enlaces felices y beneficiosos para el desarrollo nacional. Resultan, desde la perspectiva de la sujeto del enunciado, una seductora trampa para las incautas mujeres, que ven en el matrimonio y la posterior constitución del “hogar”, un refugio de los abusos vividos en el espacio público. Por el contrario, en aquel “hogar” padecerán otra muestra de opresión, proporcionada también por un integrante de los “otros”. Así es explicado en el texto: “Vosotras las que pensais [sic] encontrar amor y ternezas en el hogar, sabed que no encontraréis otra cosa que un amo, un señor, un rey, un tirano” (237).

La escritora, entonces, es detractora del matrimonio por reproducir la corrupción e intereses nacionales, además de visualizar la jerarquía sexo-genérica que alberga la familia, la cual privilegia a los hombres. Distanciándose de otros periódicos femeninos de la época, en este texto se instala la voz de un cuerpo femenino erotizado, ávido de amar y plagado de deseo, el cual transita oscilante frente al objeto deseado. En la autorepresentación de su sexualidad, la sujeto se posiciona activa frente a otro(s) cuerpo(s) y en un movimiento cadencioso libera su voluptuosidad, estableciendo de esta forma operaciones de transformación en el deseo mismo y las potenciales direcciones que podría tomar este. En este sentido, el erotismo y sexualidad femenina, al igual que la masculina, también pueden sufrir alteraciones, no se puede disponer de ellas como identidades fijas.

En relación a lo anterior, el matrimonio ordenaría a los sujetos contrayentes bajo determinados usos y funciones corporales, por ejemplo, en el caso de las mujeres como virtuosas madres y sumisas esposas. En consecuencia, dicha institución definiría la conducta del deseo femenino, exclusivamente en función de la procreación, instrumentalizando, pero además dotando de coherencia el género femenino. Las mujeres, adscribiéndose al matrimonio, aceptan convertirse en esclavas de los requerimientos masculinos; la dominación androcéntrica extenderá su tiranía sobre el cuerpo femenino. Por este motivo, Pepita Guerra las insta a tomar conciencia de esta injusta condición, pero además las invita a revertirla proclamando su pública aversión al matrimonio.

Pepita Guerra es una opositora acérrima del matrimonio, por considerarlo una narrativa estatal impuesta a las mujeres, a través de una serie de jurisprudencias, que violan su integridad como individuo(a)/ciudadano(a). De manera puntual, se refiere a la incapacidad de denunciar los actos vejatorios y agresiones, tanto físicos como psicológicos, propinados por los maridos o simplemente se les niega la posibilidad de decidir dar fin al enlace.<sup>4</sup> Resulta imposible para las mujeres casadas

---

4 En la novela autobiográfica *Peregrinaciones de una paria* (1839), de la escritora Flora Tristán, narra las exclusiones padecidas, durante su estadía en Perú, debido a su doble condición de hija natural y esposa separada. Su esposo, André Chazal, le inflige golpizas que terminan por hacer huir del “hogar” a Flora,

efectuar estas políticas de inversión de los saberes-poderes instituidos en el matrimonio, pues perturbarían la congruencia, unidad y legitimidad estatal. Al respecto, Pepita Guerra afirma:

Miles de casos se ven en que una infeliz mujer huye del hogar marital, no quiero saber por qué causa, sea ella cualquiera, el caso es, que el marido acude á [sic] la autoridad y ésta obliga á [sic] la esposa á [sic] ir nuevamente al lado del hombre á [sic] quien detesta y odia.  
¡Más no hiciera un pastor con una oveja ó [sic] cabra! (237)

En el fragmento anterior, observamos el intersticio provocado en el locus por excelencia de la familia nacional: “el hogar”. La ficción del hogar como un espacio idílico pierde terreno en el imaginario femenino, específicamente en el colectivo de mujeres obreras, víctimas de la doble explotación capitalista/patriarcal, ahora ellas a raíz de la industrialización de la sociedad argentina transitan entre el espacio privado y el público, confirmando los abusos perpetrados en ambas dimensiones. No obstante, para detener el flujo de insurrecciones femeninas al interior del matrimonio, los maridos cuentan con el aparato represivo del Estado (el cuerpo policial y la narrativa legal), que restablecerá el orden, devolviéndoles a la fugitiva; objeto de su propiedad. El cuerpo femenino ingresa al sistema de intercambio económico, pero en el terreno de lo devaluado y silenciado de sus voces.

Ahora bien, en el texto se produce una fuga de sentido en relación a la opción castradora del matrimonio. Si bien, Pepita Guerra ataca al matrimonio no se opone a las uniones entre mujeres y hombres, ni menos a la maternidad.<sup>5</sup> La siguiente expresión lo corrobora: “y crie dos, cuatro ó [sic] los hijos que quiera” (237). Desde el entramado ideológico anarquista, los ideales de libertad, igualdad, antiestatismo y anticlericalismo suministran la materialidad discursiva, para articular un mecanismo de contrapoder hegemónico, el cual otorgue a las mujeres una alternativa para satisfacer sus deseos sexuales de unión con otro cuerpo sin la necesidad de incurrir en prácticas sexuales matrimoniales, de las que se pueden desprender: el adulterio, las enfermedades venéreas y la prostitución, entre otras. Estos hábitos, resultan altamente nocivos, tanto para las mujeres como para la sociedad en general.

---

llevándose a sus hijos. Sin embargo, Chazal la persigue constantemente, por este motivo Flora decide viajar a Perú, con el deseo de reclamar su herencia y así obtener algún grado de autonomía económica. Por el contrario, recibe el rechazo de su familia paterna, debiendo regresar a Europa con las manos vacías. Esta experiencia, la llenó de determinación e inicia su activismo político a favor de los derechos obreros y de las mujeres.

5 La maternidad en los textos anarquistas es comprendida como una herramienta de oposición al aparato estatal, ya que las madres deben adoctrinar a sus hijos sobre los peligros que implica el patriotismo. Además, deben enseñarles sobre los beneficios libertarios del anarquismo.

La solución planteada por la sujeto del enunciado, para no contraer matrimonio ni abstenerse de las pulsiones eróticas femeninas, se encontraría en el ejercicio del amor libre. A causa de la filiación del periódico *La Voz de la Mujer* con el comunismo anárquico, la propuesta del amor libre, posee una clara orientación individualista antiorganizacionista,<sup>6</sup> permitiendo a las mujeres expresar sus intereses y deseos, al momento de establecer una relación amorosa. De esta manera, sus uniones no serían vitalicias como en el matrimonio, al contrario, su duración estaría determinada por la presencia o ausencia del amor. En este contexto las mujeres al finalizar la unión con un hombre podrían iniciar una nueva relación amorosa, por supuesto con otro hombre.<sup>7</sup> Así, la identidad sexual femenina prescrita por los discursos de poder expresa importantes tensiones en las estructuras familiares. Pepita Guerra declara:

Es decir que la unión termine cuando termine el amor, y que si yo porque la gana me da, no quiero estar sujeta á [sic] ningún hombre, no se me desprecie, porque cumpliendo y satisfaciendo la ley natural y un deseo propio, tenga un amante. (237)

Mediante esta revolucionaria estrategia amorosa, las mujeres invertirían la pasividad conferida por el matrimonio, dando paso a sujetas deseosas y autónomas. Por lo tanto, con esta propuesta emancipadora, las mujeres anarquistas comienzan a inventarse a sí mismas, desarticulan los andamiajes identitarios articulados y representados por el sistema patriarcal. Desajustan el imaginario androcéntrico de la sexualidad femenina y se anticipan a la tradición poética de mujeres del siglo XX, quienes ven el cuerpo femenino como una instancia liberadora de la inmovilidad biológica/cultural impuesta por los lenguajes ajenos de la masculinidad.

Sin embargo, Pepita Guerra señala el adverso escenario que enfrenta el amor libre en la sociedad capitalista argentina de fin de siglo, pues solamente alcanzarán las mujeres tal grado de emancipación en el establecimiento de una sociedad fundada en los contenidos ideológicos anarquistas, ya que es la única forma de trocar las estructuras configuradoras de: las relaciones de producción y las sexo-genéricas. La autora define este fenómeno al decir:

---

6 Este tipo de orientación buscaba la eliminación de las estructuras sociales existentes, con el objetivo de crear un nuevo orden social (justo e igualitario) organizado bajo el principio “de cada uno, según sus fuerzas; a cada uno, según su necesidad”, vale decir, no se contemplan organizaciones determinadas por relaciones jerárquicas.

7 No se trata de establecer uniones con múltiples parejas sexuales, ya que sería considerado un comportamiento libertino y, por lo tanto, degenerado. Las anarquistas, promotoras del “amor libre” se declaran monógamas, su discurso pone atención en la libertad de acción.

Yo no digo que en la presente sociedad pueda una mujer tener el grado de libertad que anhelamos, pero sí, que en nuestra futura y próxima sociedad, donde nada faltará a nadie, donde nadie padecerá hambre ni miseria, allí sí que queremos el amor libre completamente. (237)

Aunque los obstáculos puestos por la sociedad decimonónica argentina impedirían activar el dispositivo del “amor libre”, la sujeto problematiza aún más el discurso familiar nacional y, en un gesto de autorepresentación, transgrede las sólidas construcciones culturales que dinamizan los ámbitos de acción asignados a la sujeto femenino. En un movimiento arriesgado, insiste en que si su deseo la anima a “no estar sujeta á [sic] ningún hombre”, se buscará un amante y criará “dos, cuatro ó [sic] los hijos que quiera”. Accede a su propia subjetividad, a una conciencia de su Yo tanto personal como público, no se concibe exclusivamente como un complemento reproductor del orden masculino, vincula la maternidad a un proceso “opcional” no a una “obligación” predestinada, ni menos como la única alternativa que otorgue valor a su cuerpo. Pepita Guerra señala:

En la sociedad presente no lo hago, porque [sic] como yo no quiero ser la fregona de ningún hombre y no siendo suficiente mi salario para mantenerme á [sic] mí, menos á [sic] mis hijos, pues yo creo que si los tuviera, me vería obligada por huir de ser la hembra de uno ó [sic] ser la de diez más. (237)

Emerge con fuerza la figura de la mujer soltera, lugar que suscita temor en el imaginario androcéntrico, debido a que constituye un objeto de peligro para las fantasías de representación masculina. Sin embargo, donde las mujeres solteras provocan mayores estragos es en el espacio familiar, porque como señalamos anteriormente, el cuerpo femenino es instrumentalizado como una máquina reproductora, al servicio de los objetivos trazados por el proyecto nacional argentino. Por consiguiente, las mujeres solteras amenazarían la figura arquetípica de la madre-nación, debido a sus tendencias a no procrear. Apelando a su experiencia, Pepita Guerra señala que estima más su independencia sobre la sujeción masculina, puesto que no quiere “ser la fregona de ningun [sic] hombre”, incluso denuncia los estragos que han producido, los bajos salarios de la sociedad capitalista, en su potencial maternidad y en el cuerpo de los infantes-no nacidos. Frente a este escenario de injusticias, dolor y violencia, Guerra se resiste a ser colonizada por los hombres, prefiere mantenerse sola (soltera para la narrativa legal), volviéndose una sujeto altamente peligrosa para el mundo masculino, por lo mismo temida por sus integrantes y finalmente incomodando a los centros de poder, quienes la nominan como un “problema social” que debe ser controlado.

Pese a situar aquí el discurso sobre la sexualidad y el eros femenino como un tema de discusión en la agenda de la prensa femenina argentina, dicha práctica discursiva se encuentra sesgada por el dispositivo de la matriz heterosexual y su binarismo sexual, vale decir, solamente contempla una forma de deseo y placer femenino: el heterosexual. En este sentido, no se indaga en otras zonas de la identidad sexual femenina o de otros placeres, pues todas aquellas expresiones del erotismo que se desmarquen de la “ley natural” son censuradas por las anarquistas, por ejemplo: la homosexualidad y la masturbación, tanto femenina como masculina son consideradas desviaciones de la “ley natural”.

La categoría de género en el texto se encuentra naturalizada y transita en el espacio identitario de lo posible. Según la reglamentación dispuesta por la matriz heterosexual, la sujeto se mueve desde el polo femenino al masculino, reduciendo el espectro de posibilidades a una dicotomía de términos, entre los que se cuentan: natural/contra-natura, virtuoso/corrupto, heterosexual/homosexual y normal/anormal. Es decir, legitima la normativización de la moral sexual emanada de los centros de poder, expresiones como: “Sí, la ley natural nos impele á [sic] amar continuamente” o “porque cumpliendo y satisfaciendo la ley natural”, corroboran esta idea.

En sus esfuerzos por legitimar la opción de moral sexual anarquista y desacreditar las prácticas referidas a la moral burguesa, Pepita Guerra acusa a este último grupo de hipócritas, ya que desea desequilibrar, en un ejercicio de contra-poder, la veracidad de las acciones del grupo social dominante. Para la sujeto del texto, la resolución final de las mujeres burguesas, bajo el imperativo del ideal familiar heterocapitalista, implica traicionar los deseos del cuerpo femenino y atentar contra las leyes de la naturaleza. Vale decir, para la voz enunciante del texto, las prácticas de la sexualidad estarían determinadas por el privilegio social. Así lo explica Pepita Guerra al señalar:

Ni tampoco (si llega el caso) ahogar en mis entrañas para conservar la negra honrilla, al fruto de mi amor ó [sic] momentánea unión; quede eso para ‘la distinguida’ niña fulanita que va (en tiempo de invierno) á [sic] reponer su apreciable salud á [sic] la estancia de tal ó [sic] cual, y que a los pocos meses ¡oh prodigio! vuelve sana y **desembarazada**<sup>8</sup> de la pícara enfermedad que la aquejaba (238).

Finalmente, cierra su intervención pública reivindicando beligerantemente las luchas del género, por sobre los pactos ideológicos suscritos con los anarquistas. Imputa a aquellos camaradas, adversarios del “amor libre”, de una falsa militancia,

---

8 El uso de negrita corresponde al texto original.

porque, al criticar la propuesta del “amor libre”, conspirarían en contra de las camaradas mujeres y la causa anarquista misma.

Haciendo uso de un espacio (no resuelto aún) saturado de violencia, asignan a los “falsos anarquistas” el nombre de: “maricas”. Es evidente, la ira que siente el sujeto de la enunciación, por ser el blanco de los constantes ataques y enjuiciamientos, por parte de los hombres anarquistas/burgueses. Sin embargo, emplear el locus del homosexual con el objetivo de degradar a los dominadores, evidencia el modelamiento efectuado por el guion performativo de la matriz heterosexual. Su discurso emancipador se entrapa en los dispositivos del poder al feminizar a los “falsos anarquistas”, ya que el “marica” al carecer de virilidad constituye la figura de un no-hombre, fenómeno similar acaecido a las mujeres, quienes han sido valoradas por el sistema patriarcal, como el término devaluado al no poseer las propiedades del sujeto masculino, además funcionan como el soporte fundamental para que este último se constituya como un sujeto de poder. De manera inconsciente, con esta operación lingüística, Pepita Guerra margina violentamente al sector de homosexuales, confinando las prácticas sexuales y sus múltiples identidades al ejercicio normativo de ellas.

Al revisar analítica y críticamente el texto de Pepita Guerra, observamos, a través del ejercicio escritural llevado a cabo por ella, la elaboración de estrategias discursivas que contribuyen al agrietamiento de los discursos modernizantes, efectuando operaciones deconstructivas en el sistema de dominación masculina. Además de denunciar la doble explotación (el capital y el patriarcado) experimentada por las mujeres, plantea mecanismos de resistencia frente a los lineamientos discursivos hegemónicos. El aporte más significativo de este artículo reside en la instalación en el debate público del eros y la sexualidad femenina, voz que por mucho tiempo había sido silenciada y dicha por “otros”. Sus propuestas se desplazan de forma inestable, en una suerte de juego tentativo, inundando de múltiples significaciones al texto, dotándolo de permeabilidad.

Lo interesante de este texto está en que se opone a los ejercicios normativos del Estado, pero sobre todo desestabiliza el discurso de la stirpe nacional; reflexiona sobre otros modelos familiares, por ejemplo, el de familia monoparental. Además, coloca en tela de juicio las “bondades del matrimonio” y aparece con fuerza la mujer soltera instaurando un espacio de autonomía femenina. Ahora bien, no desmonta de forma plena la imagen de un femenino heterosexual, el cual ha contribuido a la discriminación experimentada por mujeres lesbianas, ya que la matriz heterosexual persiste en disciplinar el deseo femenino en una sola dirección, coaccionando la manifestación de otras prácticas eróticas y sexuales femeninas.

## Obras citadas

- Alberdi, Juan Bautista. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República de Argentina*.
- Althusser, Louis. “Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado”. En *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Žižek, Slavoj (ed.). México: Fondo de la Cultura Económica, 2003: 115-155.
- Bauman, Zygmunt. “De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad”. En *Cuestiones de identidad cultural*. Comp. Stuart Hall y Paul Dugay. Buenos Aires: Amorrurto, 2003: 40-68
- Derrida, Jacques. *Ante la ley*. Madrid: Avarigani, 2011.
- Fernández-Martorell, Mercedes. *Capitalismo y cuerpo. Crítica de la razón masculina*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2018.
- Guerra, Lucía. *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2008.
- Guerra, Pepita. [Sin título]. En *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*. Compiladora Francine Masiello. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1994.
- Hall, Stuart. “¿Quién necesita identidad?”. En *Cuestiones de identidad cultural*. Comp. Stuart Hall y Paul Dugay. Buenos Aires: Amorrurto, 2003: 13-39.
- Masiello, Francine. *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- Padilla, Miguel. “El Anarquismo”. *Academia Nacional de Ciencias Morales y Políticas*.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2003.
- Said, Edward. “Adversarios, públicos, partidarios y comunidad”. *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*. Debate, 2005: 127- 162.
- Spivak, Gayatri. *¿Puede hablar el subalterno?* Trad. José Amícola. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011: 5-111.

## El aislamiento: Jenaro Prieto ante la crítica<sup>1</sup>

The isolation of Jenaro Prieto

Pablo Faúndez Morán  
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso  
[faundezmoran@gmail.com](mailto:faundezmoran@gmail.com)

**Resumen:** Mediante una revisión de distintos textos que documentan la recepción crítica de la obra del novelista Jenaro Prieto (1888-1946), este artículo demuestra cómo es que el aislamiento se ha impuesto como descriptor y explicación tanto del éxito de su obra, como de sus particularidades de estilo y contenido. El argumento sostenido para dar cuenta de este diagnóstico señala que el aislamiento es el resultado de dos fenómenos: la desafiliación genérica de Jenaro Prieto respecto del resto de la literatura escrita en Chile en ese momento y la construcción de una voz irónica para participar del debate público.

**Palabras clave:** Jenaro Prieto, aislamiento, desafiliación genérica, ironía.

**Abstract:** By revising different texts documenting the critical reception of Jenaro Prieto's (1888-1946) writing, this article demonstrates how isolation has been imposed as the main descriptive and explanatory factor in the success of the work itself, including particulars concerning style and content. The argument sustained to account for this diagnostic, points out that isolation is the result of two phenomena: Jenaro Prieto's generic disaffiliation from Chilean literature at that given point in time, and the choice and development of an ironic voice as a means to take part in public debate.

**Key words:** Jenaro Prieto, isolation, generic disaffiliation, irony.

**Recibido:** 15/12/2018

**Aceptado:** 01/06/2020

---

1 Este artículo ha sido redactado en el marco del proyecto FONDECYT/ANID de postdoctorado 3190199, titulado "Jenaro Prieto: aislamiento, desarraigo y desafiliación genérica. Historia de una recepción (1926-2016)".

## Jenaro Prieto, un caso especial

Cuando se habla del escritor chileno Jenaro Prieto (1888-1946) suele aflorar y pasar inadvertida una contradicción, dada por la obstinada invocación de dos atributos de difícil convivencia. Pues, basados en la recepción sostenida por parte de grupos renovados de lectores de su novela capital *El Socio* de 1928, y basados también en la popularidad de que llegó a gozar como cronista de *El Diario Ilustrado* por más de 30 años entre 1915 y 1946, sus comentaristas han podido sostener que se trata de una obra y un personaje bien asentados en el éxito, entendido muy lejos de la fama, eminentemente como una aceptación amplia por parte de un público diversificado. Sin embargo, al tiempo que se ha repetido históricamente este diagnóstico, siempre se ha afirmado que se trata de un autor extraño, raro para su tiempo. Así, por ejemplo, Pablo Chiuminatto, en la introducción a la primera edición de la novela inédita *Abí pasó el diablo* —encontrada entre los documentos del legado del autor y donado por su familia al CELICH de la Universidad Católica—, señala de manera sobria pero categórica que “la obra de Jenaro Prieto ha ocupado un lugar particular” (9). Juan Manuel Fierro, por su parte, declara con más espectacularidad en la “Presentación” a las *Obras reunidas* de Jenaro Prieto del año 2013 que se trata de “un hombre extraño en su mundo, un outsider [sic]” (7). Alcanzado este punto, es posible que la lectora y el lector recuerden que esta última sentencia se hizo famosa en Chile a principios de los años 90, cuando se redescubre y recanoniza la hasta entonces maltraída obra de Juan Emar. Escribió Patricio Lizama, principal gestor de este rescate: “Ya se sabe que el público y la crítica lo ignoraron casi del todo en su tiempo, desconcertados por la novedad y la audacia de sus propuestas narrativas.” (7), lo que terminó con el autor abandonando toda pretensión de publicación, confinado en su casa de campo, escribiendo sin público, por pura e irrenunciable vocación. Si, para avanzar aquí una hipótesis de lectura, aplicamos esta formulación al caso de Jenaro Prieto, debemos corregir el primer enunciado señalando que a él nadie lo ignoró: cuando aparece *El Socio* el año 1928, su primerísima edición estuvo a cargo de la recién fundada Sociedad Chilena de Ediciones. Para explicar por qué el proyecto decide iniciar sus tiradas precisamente con la novela de Prieto, traigo a colación las palabras del crítico Raúl Silva Castro, que ilustran la situación del escritor en el Chile de aquel entonces:

[La Sociedad] Persigue ampliar la circulación del libro nacional y dar a los autores una mayor participación en las posibles ganancias. . . *El libro de Jenaro Prieto está destinado a tener una venta copiosísima*. Si sale al extranjero, como es propósito de los editores, ganará el aplauso internacional un nuevo nombre chileno.<sup>2</sup> (Silva Castro, *El Socio* de Jenaro Prieto 99)

---

2 A menos que indique lo contrario, los destacados en cursiva en todas las citas son míos.

Es así evidente la confianza que se le tenía a Prieto de poder escribir un libro que asegurase ventas a la pujante editorial, la que venía precedida por la buena acogida que había tenido su novela anterior, *Un muerto de mal criterio* de 1926, y por su fama como cronista. Retomando, entonces, la afirmación de Lizama, tenemos que el público y la crítica no lo ignoraron, por lo tanto la causalidad que sigue y que afirma que se desconfió de la “novedad” y “audacia” de las propuestas de Juan Emar, nos deja a nosotros en una posición contradictoria: pues, la extrañeza que se le ha atribuido siempre a la obra y persona de Prieto, que bien podría en el relato de sus comentaristas detentar los epítetos de novedad y audacia, no generó en su público desconfianza alguna, ni mucho menos lo confinó al desdén y la ignorancia. ¿En qué radica, entonces, la insistida excepcionalidad de Jenaro Prieto? Me interesa en este artículo discutir esta opinión generalizada, a partir de la siguiente hipótesis: dicha excepcionalidad es en el fondo un juicio que hemos heredado, construido históricamente como respuesta a dos fenómenos: la desafiliación genérica de su literatura respecto de la que se escribía en Chile en la década del 20, y la construcción de una voz irónica para participar de la discusión pública desde la prensa. Estas características han desafiado la metodología y nomenclatura de una crítica, que ha logrado superar esta inadecuación a partir de lo que denominaré *aislamiento*.

### Formas de aislamiento

Por aislamiento entiendo la predilección de la crítica periodística y académica, que se ha encargado de la obra de Jenaro Prieto, a explicar su problemática posición dentro de su circuito de producción y recepción de literatura mediante una obstinada abstracción de aquel respecto de este, a partir de estrategias de celebración de su genialidad y excepcionalidad, o bien de su irreverencia e ironía. La extraordinaria consistencia de este aislamiento y las distintas variantes que lo informan son la materia de este escrito. Explicaré, en tal sentido, cómo es que dicha consistencia se ha articulado en la reunión de la singular personalidad del hombre público Jenaro Prieto, columnista de más de treinta años de *El Diario Ilustrado*, junto a una producción literaria igualmente singular. Para abordar esta complementación es necesario advertir antes la naturaleza precisa de sus dos componentes: obra y hombre. La obra, en primer lugar, no corresponde a todo lo que escribió, ni mucho menos a todas sus novelas, sino más bien a las que publicó en vida, principalmente *El Socio* de 1928. *Un muerto de mal criterio* apareció solo dos años antes, en 1926, por lo que su presencia suele diluirse en el informe de un caudal creativo cuyo momento estelar fue *El Socio*. Sus novelas póstumas no están en este corpus, pues no forman parte de su recepción: mientras que *La casa vieja*, de 1957, es apenas mencionada por sus comentaristas,<sup>3</sup> la novedad de *Abí pasó el diablo* a solo dos años de su publicación se

---

3 En dos textos cercanos a su publicación el año 1957, Raúl Silva Castro ni siquiera la menciona. Enri-

ha mantenido al margen de los trabajos dedicados al autor. El hombre, en segundo lugar, es la figura construida a partir de la lectura de sus crónicas, donde el punto de vista irónico desde el cual hablan sirvió para representar al individuo mismo, y explicar así, desde una personalidad, las características de toda una escritura. Basado, entonces, en esta articulación sutil y no siempre explícita entre hombre y obra, reconstruiré a continuación una línea histórica sucinta y representativa de reseñas y comentarios críticos que han fundado y practicado el aislamiento en cuatro variantes principales: el reconocimiento de una voz irónica, la omisión o la exageración, el monolingüismo y, finalmente, la genialidad.

### I. La voz irónica. Orígenes del aislamiento

Lo que vengo llamando “aislamiento” se impuso desde muy temprano como una forma de aproximarse no solo a los textos literarios escritos por Jenaro Prieto, sino que también se reconoció desde la crítica como una percepción del público. Tras publicar *Un muerto de mal criterio* el año 1926, la sección de reseñas de la revista *Atenea* apelaría a una metáfora visual para describir el ingreso del hasta entonces periodista al escenario de la novelística local: “el señor Prieto se coloca de golpe en la primera fila de nuestros escritores” (s.p.), posicionamiento signado por un elemento distintivo, el humorismo, definido a su vez como una capacidad de hacer reír. Dos años más tarde, Raúl Silva Castro, uno de los críticos que más líneas dedicaría a la obra de Jenaro Prieto, retoma esta ponderación en la reseña que le dedicaría a *El Socio* y la plasma como su marca característica:

Jenaro Prieto no sólo hace reír, aunque la risa sea lo que primero suscita. ¡Cuántos de sus lectores se han encontrado en flagrante delito de pensamiento al cabo de una de sus páginas cuajadas de equívocos y de ironías! *Esto solo bastaría para crearle un sitio aparte en la literatura nacional.* (Silva Castro, *El Socio* de Jenaro Prieto 98)

No deja de ser sutil la formulación del crítico: una prosa de “equívocos” e “ironías” desencadena el “delito de pensamiento” del que ríe. Se observa la personalización obra/hombre advertida con anterioridad, en cuanto explícitamente

---

que Anderson Imbert en 1965, le dedica una línea exacta: “His book of memoirs, *The Old House* [*La casa vieja*] was posthumous” (540). Paulina Wendt la incorpora a la enumeración: “Ese estilo ágil del cronista traspasaría su breve producción ficticia, compuesta, además de por *El Socio*, por la hilarante *Un muerto de mal criterio* (1926). . . y la inconclusa *La casa vieja*” (8). El único que ha tentado una indagación algo más exhaustiva es Rafael Gumucio quien, sin profundizar mayormente, llama la atención sobre la cercanía temática de esta obra con el resto de la novelística chilena más tradicional: “novela escrita como se escriben las novelas en América Latina, al fondo de la casa de campo, recordando, evocando más bien, las mamás viejas y las tías y los primos y los domingos” (Prieto, *Obras reunidas* 21)

se atribuye dicho efecto a una literatura invocada en el nombre de su autor —es Jenaro Prieto el que “hace reír”— e individualizada a partir de la risa, que le vale un “sitio aparte en la literatura nacional”.<sup>4</sup> Cuando una página antes Silva Castro abre su comentario, anticipa el gesto desde el complemento de su lugar en la prensa: Jenaro Prieto “*No es un periodista de los de impronta corriente. No pergeña la gacetilla o el comentario deslavazdo [sic de los hechos cotidianos. Su labor es más personal, más suya*” (97). Los antecedentes así reunidos permiten ya vislumbrar el aislamiento, toda vez que se observa la voluntad de formular un comentario literario a partir de procedimientos de individualización. Esta última cita de Silva Castro permite, luego, notar cómo es que dicha individualización se nutre de una caracterización del individuo autor: y es que su personalidad se imbrica con el reconocimiento del tono y estilo de una obra, donde aquella labor que “es más personal, más suya” será un argumento clave para entender la conformación de una prosa humorística e irónica; esta predisposición del individuo antes de la escritura y en la escritura será interpretada como una marca de honestidad intelectual y política ante la discusión pública. Para fortalecer este diagnóstico, revisemos un segundo antecedente. Jenaro Prieto fallece en 1946 a la edad de 57 años. Solo dos años más tarde, uno de sus mejores amigos en la redacción de *El Diario Ilustrado*, Lautaro García, escribiría una extensa y sentida semblanza del compañero de oficio. En ella el patrón del aislamiento gana un contrapeso al tiempo que se profundiza. Escribe García:

Los que no lo conocían bien creían que era tan burlesco y mordaz que no se detenía en ninguna consideración humana para satirizar al próximo. Nada más ajeno al sentir secreto de Jenaro. *Nunca escribió sobre alguien sino fue para criticarle como gobernante, político, literato o artista. No empleó su pluma sino contra los aspectos anti legales, las ideologías, doctrinas políticas y las escuelas literarias de los hombres públicos y los escritores.* Jamás trató de herir a nadie en sus sentimientos íntimos, en su vida afectiva y privada. (s.p.)

Lautaro García habla en estas líneas del Jenaro Prieto cronista, que entre 1915 y 1946 redactó literalmente cientos de crónicas.<sup>5</sup> Sus palabras son claves para nuestro

---

4 Del grado de difusión que esta asociación entre humor y risa y la figura de Prieto informa también su invitación el año 1937 —diez años después de haber publicado sus novelas— a la conferencia sobre “El Corazón” organizada por la radio estación *El Mercurio*. Se trataba de tres charlas sobre el corazón encargadas a tres personajes competentes en tres áreas distintas. La científica estaría a cargo de Alejandro Lipschutz, la literaria a cargo de Carlos Silva Vildósola y, finalmente, la “humorística” a cargo de Jenaro Prieto. En su presentación resonarán las palabras de Raúl Silva Castro: “Don Jenaro Prieto es una paradoja con pipa y barba. Todos lo han sentido humorista, menos él. . . Es tan paradójal que, a fuerza de molestarle la radio, ha aceptado venir a hablar ante el micrófono” (4)

5 No contamos con un catastro de todas ellas. Cinco antologías han sido publicadas entre 1925 y 2006 y reúnen, con algunas repeticiones, alrededor de cien. Dispersas y por antologar en las páginas antiguas

argumento al señalar una dualidad reunida en el personaje, su dimensión pública y su dimensión privada, donde claramente el efecto de aquella invadía esta. Es decir, se imponía en “los que no lo conocían bien” la representación de una mala intención esencial en lo que en el fondo era una postura para afrontar el debate público, donde se manifiesta la imbricación anunciada entre hombre y crónica. Esto quiere decir, si le creemos a Lautaro García, que había quienes se imaginaban a Jenaro Prieto como uno que llevaba su mala intención de hombre común y corriente a la página del diario donde escribía, y descargaba, sin discriminar, desprecio y ridiculización contra el primero que se le cruzase. Se advierte así el contrapeso anunciado, pues se revela un acto volitivo de parte de Jenaro Prieto de construcción de una posición enunciativa. Dicha posición, “burlesca y mordaz”, lista para emprender la diatriba contra cualquiera, es ella misma un distanciamiento, un *aislamiento*, por el hecho de que no se le reconoce ni asigna un principio regulador, moral si se quiere, que no sea el escritor mismo. Muy notoriamente, la cita recién rescatada enumera los objetivos de su ojo crítico (gobernante, político, literato o artista; ideologías, doctrinas, escuelas) englobando a todo potencial participante del debate público y político, y elevando a Prieto a una posición desde la cual él los juzga a todos por igual desde una suerte de no-partidismo, desde la absoluta parcialidad crítica. De esta forma, se niega e invisibiliza su propia dimensión política, la posibilidad de entender sus intervenciones desde la lucha y la representación de algún interés. Retomando, no obstante, las opiniones de Lautaro García, era claro que para él que conocía a Prieto dicho posicionamiento era una estrategia discursiva, pero, aparentemente, para muchos lectores y participantes del debate público, no lo era. Si recuperamos ahora las palabras de Silva Castro en 1928, tenemos que entre los años de su apogeo literario y los inmediatos a su muerte, se despliega y consolida en torno al personaje Jenaro Prieto una matriz conceptual donde se reúnen el humorismo, el equívoco, la ironía, la mordacidad, la burla y la sátira como caracterizadores de unos contenidos, junto al perfilamiento de una persona “fiel a sí misma”, diluyéndose de esta forma cualquier consideración respecto de sus pertenencias institucionales. Designo dicha matriz como la de una *voz irónica*, pues operando dentro de ella, la intención *verdadera* de aquello que el emisor decía/escribía se confunde e indetermina detrás de la burla.<sup>6</sup> El aislamiento de la figura de Jenaro Prieto

---

de *El Diario Ilustrado*, debe haber, por lo menos, algunos cientos más.

6 Defino esta condición como irónica, a partir de los estudios de Ernst Behler (1997), quien caracteriza la ironía “moderna o romántica” como una que “se muestra. . . más bien en la relación literaria entre autor y lector, en la que el autor asume el rol del fingimiento, emite exclamaciones irónicas y además asume una pose juguetona, subjetiva, aparentemente indiferente, oscilante y escéptica” (la traducción es mía, 22). Esto, explica Behler, se diferencia de la ironía clásica, en cuanto ese fingimiento era anteriormente una condición retórica, un atributo solo de las palabras respecto del mensaje en que, a través de una serie de indicaciones contextuales y/o intertextuales daban a entender que estaban diciendo lo contrario de lo que de hecho decían.

se funda, de esta forma y en estos años, como resultado de la confusión generada por dicho posicionamiento irónico, el que es, finalmente, entendido como un caso individual, producto de una personalidad, y no como una manera de participar del debate público en respuesta a una serie de eventos, encuentros y lecturas.

## II. Omisión o exageración. Desafiliación genérica

Después de su muerte, la novela *El Socio* ganará en importancia respecto de Jenaro Prieto el cronista, y el aislamiento tenderá a basarse en las dificultades de asimilar su forma de escribir y las temáticas que abordaba al cuerpo grueso de las grandes divisiones literario-historiográficas de la narrativa chilena. *El Socio* se convertiría en una de las novelas más exitosas jamás escrita en el país,<sup>7</sup> y será dicho éxito uno de los factores que fuerce a muchos críticos y comentaristas a tener que vérselas con ella en sus recuentos de la literatura chilena. Se inaugura así una figuración problemática, parcial, siempre insatisfactoria. Mientras que Alone en su *Historia personal de la literatura chilena* de 1954 ni siquiera lo nombra, Manuel Rojas el año 1965 le singulariza respecto de los otros novelistas mediante el reconocimiento de la “originalidad de los temas” (155), exactamente el mismo atributo consignado también en 1965 por Julio Orlandi y Hugo Montes en su *Historia y antología de la literatura chilena*. Esta situación no es tanto un fracaso de los críticos, una falta de comprensión o una llana ignorancia, como la sencilla revelación de las limitaciones de un método analítico articulado para reunir en nombre de semejanzas, a costa del sacrificio de las diferencias. Algo similar vendrá a suceder medio siglo más tarde con la ausencia de Jenaro Prieto de los tomos tercero y cuarto de la *Historia de las ideas y la cultura en Chile* de Bernardo Subercaseaux dedicados a las primeras décadas del siglo XX. No se trata, insisto, de una falta que invalide a estos estudios como aproximaciones a una literatura y cultura chilenas, sino simplemente de que en su afán panorámico y organizador priorizan una norma en la que nuestro autor no encaja: vanguardia o criollismo. Y es esto lo que defino como desafiliación genérica, pues designa la no participación de la obra de Jenaro Prieto de los modelos habituales asociados al género narrativo en el Chile del período: ni al criollismo de Mariano Latorre o Luis

---

7 Ya en 1948 Lautaro García habla de traducciones al francés, el inglés, el alemán, el italiano y el yugoeslavo. En los catálogos en línea de las bibliotecas nacionales de Francia y Alemania, así como en el de la Universidad de Oxford he encontrado los ejemplares: de 1931 traducciones al francés y el inglés; de 1936 la traducción alemana, reeditada en 1969. En la Biblioteca Nacional en Santiago hay copia de su traducción al yugoeslavo en 1931 y al ruso en 1969. A esto deben sumarse también ediciones en España, México, Argentina y Cuba. Por otra parte, en un artículo del año 2004 Ítalo Manzi informa de seis versiones cinematográficas de *El Socio*: Inglaterra, 1936; Italia, 1939; México, 1945; España, 1946; Francia, 1979; EEUU, 1996. Manzi no descarta la existencia de alguna versión en el cine de la India, y todo esto le permite afirmar que *El Socio* “desde su muy honorable pero discreta posición en la historia de la literatura, ha batido un récord: si se exceptúan las adaptaciones serias y burlescas de *Don Quijote*, es la obra escrita en lengua española que más veces se llevó al cine” (172).

Durand, ni al realismo de Baldomero Lillo u Orrego Luco, ni al imaginismo de Salvador Reyes, ni tampoco al realismo socialista posterior de la Generación del 38. Hablar de desafiación genérica no busca, por cierto, insistir en la rareza de Jenaro Prieto —y repetir, de paso, el aislamiento—, sino antes designar con precisión la barrera que ha impedido su inserción crítica entre sus compañeros de generación. La omisión, de esta forma, se revela como modalidad del aislamiento, y acusa una inconsistencia a la luz de la historia: pues, si hay algo que sí sabemos es que los libros de Jenaro Prieto no solo se publicaron los mismos años y en el mismo lugar que los de Mariano Latorre o Pedro Prado, sino que, y acaso mucho más relevante, fueron leídos tanto o más que los de estos autores. Esto revela un sesgo de parte de una crítica que ha sabido articular relatos de una historia literaria priorizando la información aportada por aquello que se escribe, descuidando la consideración de aquello que se lee.

Otra versión importante del aislamiento es curiosamente la contracara de esta recién descrita, pues informa la disconformidad ante estas omisiones. La más elocuente expresión de esto en un artículo de Osvaldo Rozas del año 1990:

Frente a los círculos críticos emergentes de comienzo de siglo, por lo mismo poco agudos y desprovistos de una preparación especializada, no resulta extraño comprender hoy en día por qué la aparición de un *'especimen' literario, original y apartado de las tendencias y modas literarias del momento*, como lo fue indudablemente *El Socio*, no cobrara la justa valoración y significación que le corresponde dentro del desarrollo de las letras hispanoamericanas, no sólo del momento sino además de toda la primera mitad del presente siglo. (18)

El posterior argumento de Rozas se concentra en la introducción temprana en Chile vía Jenaro Prieto de técnicas de la corriente de la conciencia, a partir de un análisis estructuralista y narratológico que va describiendo dicha técnica y sus particularidades a medida que las va identificando en ejemplos de la novela. Hasta ahí su trabajo es serio y riguroso, cuidadoso en su análisis y certero en la identificación del lugar incierto de la prosa de Prieto respecto de la de sus contemporáneos chilenos, pero es luego en la importancia que quiere atribuirle a él y a su novela *El Socio* donde terminará apelando a estrategias del aislamiento, patentes ya en la cita anterior: “especimen”, “original”, “apartado”. Hay así un exceso de entusiasmo en el estudio de Osvaldo Rozas ante lo que, en términos de una historia literaria, fue una recepción más bien humilde y de escaso impacto. En su análisis, formas y elementos representativos de una narración que ha incorporado la exploración de la conciencia son ciertamente identificados, pero expuestos mediante constataciones y afirmaciones, sin apelar a conexión cultural alguna que arraigase el surgimiento de dichas técnicas. Esto termina por aislar a Prieto en una posición de precursor

que es solo posible imaginar dentro de un sistema literario cuyos participantes no dialogan entre ellos, un sistema que tampoco es permeado por otros registros culturales, y donde la literatura se escribe y transforma en el silencio y la individualidad. Es luego el propio artículo el que agrava estas inconsistencias al insistir en atribuirle a Prieto una importancia continental “en el desarrollo de las letras hispanoamericanas” que no tiene. Y es que él no es Rubén Darío, ni Borges, ni Neruda, ni Juan Rulfo, es decir, no es gestor de una obra cuya recepción pusiera en jaque modelos anteriores de representación, generando a partir de esto consensos y disensos que marcaran el devenir de una literatura nacional o continental. Unas líneas después del párrafo citado, asegura hablando de *El Socio*: “que este particular texto constituye una manifestación literaria adelantada a su generación” (20), sintetizando y perpetuando la forma de argumentar del aislamiento al arrancar de cuajo al autor del suelo donde leyó y escribió. En síntesis, es de observar que tanto quienes le omiten de un panorama literario como quienes exageran su importancia dentro de él se mantienen fieles a dicha lógica.

### III. Monolingüismo

Acaso por el epígrafe de Oscar Wilde en *El Socio*<sup>8</sup> o por las similitudes detectadas por sus lectores con la obra de Pirandello<sup>9</sup> una dimensión comparativa e intertextual ha formado también parte de su recepción y comentario, sin embargo y nuevamente, entendida como las particularidades de un libro sui géneris, y no como una interacción abierta y dialogante con flujos internacionales de lectura. Intrigado por el éxito mundial de *El Socio* —recordemos que sus primeras traducciones co-

---

8 Su situación es curiosa, pues siempre que se ha reeditado *El Socio*, el epígrafe se copia textual como apareció en su primera edición. Se trata, por cierto, de un extracto breve, cuya traducción puede bien no despertar mayores divergencias, pero que ha sido notoriamente desatendido por los comentaristas de Prieto, quienes, en la extensa revisión bibliográfica realizada para este artículo, jamás han aportado siquiera con el nombre del texto desde donde salió. La cita pertenece al ensayo “The decay of lying” publicado en Londres el año 1889. En el original inglés dice así: “The only real people are the people who never existed, and if a novelist is base enough to go to life for his personages he should at least pretend that they are creations, and not boast of them as copies.” (s.p.) Su traducción, como aparece en todas las ediciones de *El Socio*: “Los únicos seres reales son los que nunca han existido, y si el novelista es bastante vil para copiar sus personajes de la vida, por lo menos debiera fingirnos que son creaciones suyas, en vez de jactarse de la copia” (*El Socio* 15).

9 Más allá de los intertextos que una investigación sobre a las tramas de lectura en torno a Jenaro Prieto pudiese revelar, la influencia de Pirandello ha sido advertida e insistida por muchos de sus lectores, a tal grado que el adjetivo “pirandelliano” ha concurrido más de una vez a la caracterización de su obra: Raúl Silva Castro en 1928, “Pero la novela primigenia de Prieto, Un muerto de mal criterio, con su título pirandelliano. . .” (*El Socio* de Jenaro Prieto 98); nuevamente, Silva Castro en 1959: “Lo que se pinta en ‘El Socio’ es la pirandelliana historia...” (*Creadores chilenos* 231); Beatriz García Huidobro en 2008 “En nuestros días se le recuerda [a Prieto] por esa novela de aires pirandellianos que es *El Socio*” (45).

rresponden a la década del 30—, Raúl Silva Castro tienta a finales de los 50 una explicación:

Esta sencilla historia tiene la ventaja de que *no necesita un país determinado para existir*, y aunque el autor, por fidelidad a su tierra, señala sitios chilenos para que por ellos paseen sus personajes, en sustancia *la fábula queda ajena a las limitaciones del espacio geográfico*. (*Creadores chilenos* 232)

La genial intuición narratológica de Silva Castro se pone aquí al servicio de un vaciamiento de la obra de sus marcas geográficas, reduciéndola a una estructura, a una fórmula literaria reproducible y adaptable. Se renuncia así a concebir como *local* una historia basada en la especulación financiera, los asuntos de la bolsa, las notarías y los nuevos ricos —que de todo esto va *El Socio*—, y la codificación realista-nacionalista desde donde piensa y analiza Silva Castro lo obliga a entender toda la situación superficialmente geográfica y profundamente cultural del texto como una correcta “fidelidad a su tierra”. De modo que, paradójicamente, el crítico es capaz de identificar una matriz estructural susceptible de traducir la novela a una universalidad de públicos formados en otros circuitos literarios, pero obstinado en la erección de muros nacionales de configuración cultural, suspende sin más la línea argumentativa para poder seguir hablando de Jenaro Prieto en función de Chile. Algo similar le sucederá a Enrique Anderson Imbert diez años más tarde en su *Spanish-American Literature. A History*. La mezcla entre el carácter enciclopédico de este estudio y su composición para lectores anglosajones sí toma en cuenta consideraciones intertextuales, de recepción e incorporación de modelos y motivos del canon europeo, pero estas se proponen como meras especulaciones y son descartadas por un argumento del todo arbitrario: los gestos metanarrativos y de “interior duplication” (539) dentro de la ficción tienen una larga tradición en la literatura en lengua española, partiendo por el mismo Quijote;<sup>10</sup> es decir, no hay que leer a Jenaro Prieto desde Oscar Wilde o desde Luigi Pirandello, sino más bien desde los escritores de su lengua. Al sostener esto, la disposición de traducciones en los años 20, así como la posibilidad de que Jenaro Prieto haya sabido inglés o italiano y haya podido, por lo tanto, leer estas fuentes en sus idiomas originales, son dos fenóme-

---

10 La argumentación de Anderson Imbert es la siguiente: “It is possible that the novel’s situation may have been suggested by Oscar Wilde, whom he cites. . . The scholar might propose a long list of possible sources, because the variants on interior duplication in works of art are innumerable: the novel within the novel, the character who invents another character, the fictitious situation that becomes real, the imaginary hero who rebels against the author and proclaims his autonomy. When one speaks of this theme people always remember Pirandello (*Il fu Mattia Pascal, Sei personaggi in cerca d’autore*). But the fact is that Spanish literature was one of the first to deal with it (splendidly in *Don Quijote de la Mancha*) and there is no reason to go far from home. . .” (539). Concluyendo así, clausura un diálogo intertextual más allá de un idioma en común y fuerza las asociaciones en ese único sentido.

nos relevantes descartados de plano por una concepción compartida por ambos críticos acerca del proceso de formación literaria de un autor y de su público, y acerca de la formación temática y estilística de una literatura. En ambos casos, el principio del aislamiento se despliega a nivel de la obra como la imposibilidad de concebir y promover un diálogo bilingüe e intercultural entre un autor chileno de principios del XX y escritores europeos cercanos y contemporáneos a él.

#### IV. El genio

Para cerrar esta revisión de modalidades del aislamiento, rescato todavía una de sus fuentes más recientes, en las que el breve recorrido de lecturas hasta aquí revisado cristaliza en la recuperación consistente para el nuevo siglo de la unidad advertida al principio entre obra y hombre. En su “Prólogo” a la *Obra Reunida* del año 2013, el escritor Rafael Gumucio supera el problema de la abstracción intertextual trabajado en la sección anterior al proponer vincular la narrativa de Jenaro Prieto y sobre todo su “visión de mundo” (15) con lo que él mismo denomina una “genealogía de autores” (15) que incluye a Sterne, Vonnegut, Machado de Assis, Swift, Rabelais, Aristófanes y Petronio (en ese orden); desperdigados en el texto, figuran otros nombres que agregar a la lista, Cervantes, Voltaire, Quevedo, Pirandello, Evelyn Waugh. La comparecencia de tantas épocas de un canon de la literatura occidental en el listado de Gumucio refleja una libertad asociativa ciertamente alentadora, sobre todo en cuanto proyecta la lectura directamente hacia un plano comparativo e invita al lector a buscar a Jenaro Prieto en otros libros y escritores —invitación que, por lo demás, acogemos en este escrito. Sin embargo, todo esto adolece un problema metodológico importante y que acusa que la estructuración de dicha genealogía parece estar respondiendo antes a la intuición y sistema de referencias del autor del prólogo, evidentemente volcada a la construcción de un personaje atractivo (“dime con quién andas y te diré quién eres”), más que a un ejercicio crítico de reconstrucción de un circuito de lecturas. Los autores mencionados son así un mero telón de fondo, nombres de una tradición de plumas irreverentes y, se asume, contestatarias, invocados para el trazado de una personalidad literaria igualmente irreverente, y por irreverente seductora. El prólogo de Gumucio se rinde así en demasía a la construcción del genio, autor enigmático y extravagante, en la línea de una élite literaria. De que esto es así, de la voluntad del prologuista de fundar una genialidad esencial y ahistórica, informa unas páginas antes el comentario que acompaña a la mención de Swift, Cervantes, Waugh y Pirandello: “Autores, todos estos, que el desconfiado Jenaro Prieto difícilmente llegó a leer, despreciando, como despreciaba todas las novedades literarias” (13). Es decir, Prieto se vincula a ellos por una suerte de hermandad espiritual sin tiempo, y *no por haberlos leído*. Asistimos, de esta forma, y nada menos que en la presentación de la primera edición de

sus obras reunidas, al aislamiento del genio, del que escribió por casualidad novelas que dieron con precisión en el gusto del público lector:

Ambas novelas [*Un muerto de mal criterio* y *El Socio*] también nacieron de esa falsa impresión de juego y liviandad, como humoradas que no buscaban modificar en nada el panorama narrativo nacional, *que el autor se complacía en desconocer por completo*. Novelas de su tiempo que despreciaban la idea de ser actuales, de ser profundas, de ser definitivas. Novelas escritas para entretener y entretenerse. Fábulas morales como las de Voltaire, que en una época sedienta de explicación, lograron una repercusión y unos lectores que Jenaro Prieto siempre miró con sorpresa. (17)

Me parece acertada la imagen destilada por esta descripción del escritor poco ambicioso —desarrollada mayormente en el texto fúnebre de Lautaro García citado hace algunas páginas, y que sirve de fuente para muchas de las aproximaciones de Gumucio al personaje—, pero riesgosa en cambio la del autor improvisado, desinteresado, completo desconocedor del “panorama narrativo nacional”.<sup>11</sup> Presentar de esta forma al escritor y periodista Jenaro Prieto imposibilita la comprensión de su obra y de su figura pública e intelectual en su pertenencia y diálogo con un entramado complejo hecho de lecturas y de posicionamientos contingentes —¡el hombre escribía sobre política todas las semanas en la prensa!—, y lo aísla de la matriz literaria y cultural a la que pertenecía y para la cual escribía. De esta forma, finalmente, Rafael Gumucio en su prólogo retoma los fundamentos de la voz irónica como la habían advertido y diseñado hace más de medio siglo Raúl Silva Castro y Lautaro García, y vuelve a explicar una obra y sus contenidos a partir de la excepcionalidad de su autor, y no de su lugar dentro de un campo literario y de una discusión pública.

### El “no-lugar” de Jenaro Prieto

La revisión de un último antecedente nos permitirá a continuación atar los cabos con que hemos ido planteando esta reflexión sobre la recepción crítica de Jenaro Prieto y su obra. Al año 2014 corresponde la edición de *El Socio* a cargo de las Edi-

---

11 A la luz de lo escrito por Jenaro Prieto, podemos desmentir esta afirmación. La compilación de crónicas *Humo de pipa* del año 1955 incluye numerosos textos sobre literatura, que demuestran que el autor no solo leía lo que se publicaba en Chile, sino que además ejercía funciones de crítico al comentarlo en sus crónicas semanales. Así, por ejemplo, en “Poesía de vanguardia” de 1935 en que se ríe de la “Antología” de poesía chilena preparada por un joven Volodia Teitelboim (188); así en “Carta vanguardista” del mismo año donde las emprende contra el poeta Neruda (192); así también en “Una víctima de Proust” de 1929 en donde desmerece al autor francés y a sus lectores chilenos (67); así finalmente en una serie de poemas satíricos escritos entre finales de la década del 30 y principios de la del 40 en que se burlaba de la poesía en boga en el país, incorporando y parodiando su lenguaje.

ciones Universidad Diego Portales, acompañada de un prólogo de Paulina Wendt intitulado “Un clásico periférico”. Tras preguntarle al lector por qué volver a editar hoy una novela del año 1928, la prologuista propone una localización en negativo de la incierta posición de la novela dentro de las letras nacionales:

Omitida en los recuentos de obras consagradas que nutren alguna supuesta columna vertebral de la ficción chilena, *El Socio* no se invoca en comparación a otras narraciones nacionales, no provoca —ni ha provocado— polémica alguna, o, parodiando a Calvino, nada se define ni por adhesión ni por oposición a ella. No ha creado corriente. No es mencionada como precursora de algo. No es un clásico ni nunca ha sido pensada como tal. Tampoco es considerada un ejemplar extraño, de esos que deleitan a los académicos, al menos por un tiempo. No tiene el prestigio de lo marginal, no es objeto de culto. No ha sido modelo ni tendencia. *Una obra casi muerta*. Perdida en medio de caprichosas listas, ha soportado las distraídas lecturas escolares, sobreviviendo en el gusto de generaciones, disfrutada para ser de inmediato olvidada, salvo en la arbitrariedad de alguna evocación nostálgica y juvenil. (7)

Este diagnóstico le permite luego afirmar que *El Socio* ocupa un “no-lugar” en “nuestra tradición”. Una primera lectura superficial parece indicar que en la enumeración de Wendt vienen contenidas las variantes de lo que hemos designado aislamiento: con claridad se reconoce *la omisión* de un libro que no forma parte de un relato de la literatura chilena, así como se advierte también el desmentido de la *exageración* en el hecho de que no creó corriente ni fue precursora de nada; el principio del *monolingüismo*, a su vez, se distingue en la descripción de una obra que no es puesta en relación de diálogo o confrontación con ninguna otra. No obstante estas semejanzas, es también de observar la presencia de elementos que contradicen lo que venimos sosteniendo, principalmente al negarle un prestigio que sí pudimos encontrar en las palabras de Rafael Gumucio, así como una condición de ejemplar “extraño”, que aquí sí detectamos entre sus comentaristas actuales.

La razón que explica este acuerdo parcial entre la propuesta de Paulina Wendt y la lectura sostenida en este artículo, no es otra sino el sostenimiento del principio del aislamiento. Pues, a pesar de ser certera en la identificación de aproximaciones críticas condenadas a fracasar, la enumeración en negativo que propone insiste en despojar a *El Socio* de todo arraigo posible en matrices históricas de lectura, dejando que el misterio de su pervivencia se resuelva por su figuración en “caprichosas listas” y en “distraídas lecturas”, por su particular capacidad de sobrevivir en medio del olvido, confinada a nostálgicas evocaciones juveniles. El argumento necesario para superar de una vez esta tendencia tan tenaz a la abstracción no debe apuntar a desmentir a Paulina Wendt a la luz de una recepción de 90 años, sino más bien en

el identificar con precisión que el momento en que surge y resurge el aislamiento es siempre uno en que la obra de Jenaro Prieto quiere ser entendida dentro de los límites estrictos de un espacio cultural definido por su carácter nacional. Esto quiere decir que lo que Wendt enumera son métodos de aproximación a una obra literaria que insisten una y otra vez en localizarla en virtud de una posición de menor o mayor importancia dentro de un universo de obras escritas dentro del país Chile. Osvaldo Rozas y Rafael Gumucio hicieron bien en querer sacarla de esos límites, pero insistieron en hacerlo en nombre de la excepcionalidad. Según hemos visto, por otra parte, esta limitación se vio complementada y agravada por la presencia unas veces más explícita, otras veces más desapercibida, de la representación de un personaje sin pertenencias institucionales, sin intereses que defender ni representar, que participó durante años del debate público local siempre en nombre de sí mismo. Es así el aislamiento, en sus distintas modalidades, lo que da la clave para la comprensión del constructo individual y público que hemos heredado en la representación de Jenaro Prieto, y que ha perpetuado la contradicción que predica su éxito a pesar de su rareza.

## Obras citadas

- “Ex – libris”. *Atenea*. Julio de 1926: sin páginas.
- Anderson-Imbert, Enrique. *Spanish-American Literatura. A History*. Volume two. Detroit: Wayne State University Press, 1969.
- Behler, Ernst. *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn; München; Wien; Zürich: Ferdinand Schöningh, 1997.
- García, Lautaro. “Evocación de Jenaro Prieto”. *El Diario Ilustrado*. Santiago de Chile, domingo 1° de febrero de 1948. s.p.
- García-Huidobro, Beatriz. “Jenaro Prieto y el arte de la burocracia”. *Tics de los chilenos*. Beatriz García Huidobro (comp.). Santiago: Catalonia, 2008.
- Lizama, Patricio. “Juan Emar y el rescate de sus escritos de arte”. *Juan Emar: escritos de arte (1923-1925)*. Patricio Lizama (comp.). Santiago de Chile: DIBAM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1992.
- Manzi, Ítalo. “El socio de Jenaro Prieto y sus adaptaciones cinematográficas”. *Collana di testi e studi ispanici*, 2004: 163-174.
- Montes, Hugo y Julio Orlandi. *Historia de la literatura chilena*. Santiago de Chile: Ed. Del Pacífico, 1965.
- Prieto, Jenaro. *Así pasó el diablo*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Con Sordina*. Santiago de Chile: Nascimento, 1930.
- \_\_\_\_\_. Alejandro Lipschutz y Carlos Silva Vildósola. *El Corazón: conferencias 1937*. Santiago de Chile: Mónica Lackington, 1973.
- \_\_\_\_\_. *El Socio*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Humo de pipa*. Selección de Fernando Castillo Infante. Santiago de Chile: Del Pacífico, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Obras reunidas de Jenaro Prieto*. Prólogo de Rafael Gumucio. Santiago de Chile: Ediciones Universidad de la Frontera, Origo Ediciones, 2013.
- Rojas, Manuel. *Historia breve de la literatura chilena*. Santiago: Zig-Zag, 1928.
- Rozas, Osvaldo. “El Socio de Jenaro Prieto: un texto de cánones contemporáneos”. *Documentos Lingüísticos y Literarios*, n°16, 1990: 18-25.
- Silva Castro, Raúl. “El Socio’ de Jenaro Prieto”. En *Atenea*, n°6, 1928: 97-102.
- \_\_\_\_\_. *Creadores chilenos de personajes novelescos*. Santiago: Biblioteca de Alta Cultura, 1959.

Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Tomos III y IV. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2004.

Wilde, Oscar “The decay of lying” (1889). Oscar Wilde-online. 11 Dic. 2018.

## Jorge Asís y la ficción política del yo

### Jorge Asís and the political fiction of the self

Carlos Fernández González  
Hankuk University of Foreign Studies  
[cfernandezgonzalez@gmail.com](mailto:cfernandezgonzalez@gmail.com)

**Resumen:** Este artículo examina cómo Jorge Asís articula en las novelas *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, *Carne picada* y *Canguros* una relación entre identidad, literatura y política en el contexto argentino del Proceso de Reorganización Nacional iniciado en 1976 y la transición democrática de 1983. La recepción crítica de dichas novelas establece una serie de tensiones entre el “campo intelectual” y el “campo político” (Pierre Bourdieu) proyectadas sobre la figura del autor y su autonomía. Utilizando la noción de “límite del canon” de Nidia Burgos, este artículo analiza cómo las instituciones literarias establecen sus operaciones a partir de escenarios ideológicos específicos. Al mismo tiempo, el doble rol de Jorge Asís como escritor y como político converge en una obra que coloca dicha tensión en su centro estético e ideológico. Finalmente, este artículo muestra el modo en que la obra de Asís confronta, desde la exclusión del canon literario argentino, los límites institucionalizados de una representación literaria de la memoria histórica, política e intelectual relacionada con el Proceso de Reorganización Nacional.

**Palabras clave:** Jorge Asís, Ciclo Canguros, ficción política del yo.

**Abstract:** This paper examines how Jorge Asís articulates in the novels *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, *Carne picada* and *Canguros* a relationship between identity, literature and politics in the Argentine context of the National Reorganization Process initiated in 1976 and the democratic transition of 1983. The critical reception of these novels establishes a series of tensions between the “intellectual field” and the “political field” (Pierre Bourdieu) projected on the figure of the author and his autonomy. Using Nidia Burgos’s notion of “límite del canon”, this article analyzes how literary institutions establish their operations from specific ideological scenarios. At the same time, the double role of Jorge Asís as a writer and as a politician converges into a work that places this tension in its aesthetic and ideological center. Ultimately, this article shows the way in which Asís’s work confronts, from the exclusion from the Argentine literary canon, the institutionalized limits of a literary representation of the historical, political and intellectual memory related to the National Reorganization Process.

**Keywords:** Jorge Asís, Ciclo Canguros, political fiction of the self.

**Recibido:** 03/02/2018

**Aceptado:** 03/09/2020

## Introducción

La literatura de Jorge Asís (Avellaneda, Argentina, 1946) ha trazado un recorrido sinuoso por la historia argentina reciente, del mismo modo que, como político y funcionario, Jorge Asís ha sabido encontrar a través del tiempo su espacio en zonas disímiles del arco ideológico. El vaivén estético-político general de su obra en prosa comienza en 1971, cuando pertenecía al Partido Comunista, con *De cómo los comunistas se comen a los niños*, un conjunto de relatos que explora las aprensiones de la burguesía porteña ante la flagrante amenaza comunista, mientras que su novela *Dulces otoñales*, publicada en el año 2014, repasa las andanzas de Oberdán Rocamora —alter ego del personaje Rodolfo Zalim, que es, a su vez, alter ego literario del propio Jorge Asís desde sus primeras novelas— en el París de los años noventa, cuando cumplía funciones diplomáticas al servicio del gobierno de Carlos Saúl Menem, representante de una gestión que marcó la inclusión de Argentina en el proceso global de “reforma neoliberal” descrito recientemente, entre otros, por Wolfgang Streeck.

Desde la publicación de *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1980), y con una presencia interrumpida en los medios de comunicación desde que se iniciara en el diario *Clarín* en 1976, donde firmó columnas reunidas más tarde bajo el título *El Buenos Aires de Oberdán Rocamora* (1981), la dinámica entre la figura del autor literario y la figura del político profesional no solo ha marcado el ritmo de sus temáticas, sino que ha generado, además, una tensión conflictiva en los procesos de recepción de su obra. Esto se hace evidente a partir del retrato generacional de quienes se involucraron de manera directa en las pujas políticas e institucionales que tuvieron, entre sus desenlaces, el Proceso de Reorganización Nacional, nombre del gobierno militar que ocupó el poder *de facto* en Argentina entre 1976 y 1983. Para analizar este conflicto estético y político pondremos el foco de nuestra atención sobre el segmento de tres novelas que daría lugar al denominado Ciclo Canguros (*Flores robadas en los jardines de Quilmes*, *Carne picada* y *Canguros*), en un período de producción y publicación que comienza en 1980 y concluye en 1983. Es precisamente a partir del Ciclo Canguros cuando se inaugura el conjunto recurrente de operaciones que, incentivadas o ensombrecidas por las facciones literarias e ideológicas en puja, han moldeado las condiciones para que su posición como escritor y como político se preste a ser analizada en un trabajo como este.

A partir de una nueva lectura de este conflicto,<sup>1</sup> resultado de las relaciones, siempre complejas de desentrañar, entre las “fuerzas” del *campo intelectual* y del *campo político*, de acuerdo con las definiciones de ambos conceptos propuestas por

---

1 No puede obviarse que este conflicto entre literatura y política, que críticos como David Viñas y Ricardo Piglia han definido como constitutivo de la literatura argentina (a partir de “El matadero” de Esteban Echeverría), orbita sobre la obra y sobre la vida de Asís.

Pierre Bourdieu, en este trabajo se ofrece un análisis del modo en que Jorge Asís, como sujeto literario (es decir, como autor, narrador y/o personaje) y como sujeto político, se transforma a partir del Ciclo Canguros —con el paréntesis de *La calle de los caballos muertos*, de 1982, novela breve que el propio autor ha definido como “insert” periférico dentro de la serie— en objeto crítico multiforme balizado por diversas tensiones. Sobre la constatación de este proceso de construcción de una identidad, desde los planteamientos teóricos que se desarrollan a continuación, la pregunta doble en torno a la cual se articula este análisis es la siguiente: ¿cómo se restituye en la ficción aquello que pertenece a la praxis política, y de qué manera la praxis política reclama para sí aquello que el escritor aspira a conservar como centro estético de su obra?

### **Los límites del canon: literatura argentina y proceso militar**

Para ubicar a Jorge Asís en los límites del canon de la literatura argentina es necesario, en primer lugar, establecer cómo este se delimita en el periodo de nuestro interés. Considerando que el canon literario está constituido por una selección de los textos que condensan una tradición cultural, y que son las tendencias académicas las que sistematizan y dan forma al debate sobre dicha tradición, Nidia Burgos establece el punto de partida en el marco específico de la literatura de Jorge Asís. Es evidente que “las exigencias de la enseñanza tienden a modificar el canon antes que a conservarlo”, y que solo a partir de ese movimiento permanente la bibliografía académica se renueva en una interacción que puede ser mayor o menor en función de las modas, las tendencias y los consumos de las instituciones que la rodean, así como de las fluctuaciones del mercado editorial (un mercado editorial que, desde 1980, con todas las consecuencias que conlleva la etiqueta, cataloga a Jorge Asís como *best seller*). Sin embargo, Burgos señala también algo menos percibido: que la redefinición y la reestructuración del canon se atiende muy frecuentemente al modo en que la escritura del presente transforma y modifica la lectura del pasado y de la tradición (187). Como desvela la etimología, la palabra griega *kanon*, con su significado de ‘regla’ o ‘precepto’, delimita en su acepción más reconocida el conjunto de libros tenidos por la Iglesia católica como auténticamente sagrados. A partir de esta denominación, el carácter *sacro* del recorte inaugura una extensa polémica que, en el contexto de este trabajo, conviene no dejar de tener en cuenta: ¿quiénes, al amparo de instituciones, reputaciones y dominios sociales diversos, se apropian del poder de establecer qué sí ha de leerse y estudiarse y qué no y, sobre todo, con qué objetivos establecen el sentido de esa cualidad arbitraria?

En relación con lo que Burgos define, a la luz de los vaivenes de la ideología dominante en las instituciones académicas, desde el retorno de la democracia en 1983, como el carácter literario de un “peligroso imprevisible” (202), es necesario establecer que la literatura de Jorge Asís enfrenta un conflicto entre lo que se per-

cibe como la ideología del autor y lo que se percibe como la ideología del texto. A partir de ese equívoco inaugural, la literatura de Asís ha sido cuestionada —primero, durante el Proceso, bajo acusaciones de colaboracionismo, y después, durante el menemismo, bajo acusaciones de complicidad— por buena parte de los catedráticos y los intelectuales organizados alrededor de la institución académico-literaria argentina. Esta discusión alrededor de la ideología del autor y la ideología del texto vivió, como es conocido, uno de sus momentos de mayor trascendencia en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos de 1934, donde el problema fue colocado en el centro de la discusión estética y política de la época, referencia cuya distancia con el clima cultural del período histórico argentino que nos interesa se acorta si consideramos que Asís no solo fue miembro del Partido Comunista hasta 1973, sino que, además, su interés en las normas exigidas por la burocracia comunista lo llevó a visitar la Unión Soviética, así como a la escritura y publicación de una de sus obras clave: *Del Flore a Montparnasse: el sentido de la vida en el socialismo* (2000).

Desde entonces diversos críticos, en la estela de la crítica neomarxista, han analizado detalladamente el problema entre obra e ideología. En líneas generales se establece que, si bien aquel paralelismo inmediato propuesto por los críticos y teóricos de los años treinta fue uno de los “más devastadores ataques a la cultura artística de la historia moderna” (Eagleton 121), una de las consecuencias contemporáneas de ese intento de fusionar la obra con el autor —y de juzgar una obra no como elemento autónomo, sino como “reflejo” del compromiso ideológico del autor con una causa— pervive aún en el problema señalado por Fredric Jameson, a propósito de las repercusiones de los Estudios Culturales. A partir del análisis de su influencia en el pensamiento académico actual, Jameson formula sus reparos frente al modo en que, desde su auge en la década de los noventa del siglo pasado, los llamados Estudios Culturales lograron establecerse “como una suerte de guía del modo en que la gente se ve a sí misma, como agentes activos, cuyo sentido del yo se proyecta y se expresa en un creciente espectro de prácticas culturales” (34).

Como punto de partida diremos que, lejos de neutralizarse a través de los devenires de la historia reciente de las ideas, la relación conflictiva y muchas veces ambigua entre las motivaciones políticas del pensamiento crítico en las instituciones académicas argentinas, en especial tras su restitución como tal con el regreso de la democracia, y la reapertura de una vida intelectual libre en las universidades (junto a la consecuente cristalización de dicha libertad en los criterios políticos y estéticos que incluyen y excluyen del canon literario), llega con la obra de Asís a un momento de máxima tensión. Este problema, por otro lado, expande y complementa, desde la dimensión del enfoque institucional, los problemas etnográficos y sociológicos vinculados a la construcción de la figura de autor de Jorge Asís, de acuerdo con la tesis de Marcus Sylvan Palmer, a partir de la exploración de la propia identidad y

de las transformaciones de un escritor que es, además, descendiente de inmigrantes árabes (41). En este sentido, resultan iluminadoras las delimitaciones realizadas por Burgos sobre el modo en que se constituye un corpus prestigioso y consensuado por un campo intelectual (es decir, un canon) y el eco de los reparos señalados por Jameson sobre la influencia de las modas académicas —también políticas— en las instituciones universitarias. En nuestro estudio, contribuyen a la comprensión de los modos en que las instituciones de la literatura argentina organizaron y jerarquizaron, bajo una coyuntura política con motivaciones específicas, un corpus del que Jorge Asís resultó excluido.

Un primer análisis de las novelas que nos interesan aquí —y, en particular, de *Flores robadas en los jardines de Quilmes*— ubica a Beatriz Sarlo entre las voces más relevantes del período, al poner en escena uno de los conflictos más relevantes alrededor del autor. La de Sarlo fue una de las primeras voces académicas en señalar un tema clave en la recepción crítica de la literatura de Asís: el “pacto de mimesis con los valores, las experiencias, los mitos, los discursos, el nivel de lengua, de un amplio sector del público” (“Política, ideología y figuración literaria” 50). A partir de aquel momento, la sospecha de una suerte de *pacto ideológico*, entre el modo en que la obra narrativa del Ciclo Canguros retrata la generación de los desaparecidos durante los años del Proceso y la ubicación de Jorge Asís ante dicha coyuntura histórica, se combina con la noción problemática de ese “amplio sector del público” que apoyó —bien desde la complicidad, bien desde el silencio— al gobierno de facto de aquellos años y que, por lo tanto, de acuerdo con el análisis de Sarlo, encontraría en la novelística de Asís un tipo de literatura ideológicamente compatible con su propia mirada de la época. Un proceso vasto y de numerosos ejemplos universales que Slavoj Žižek, considerando el modo en que los objetos de la industria cultural nunca son ajenos a la sociedad en la que circulan, ilustra bajo una perspectiva más amplia de análisis ideológico: “un estado que depende de una conjunción histórica concreta se presenta como un rasgo eterno y universal de la condición humana; el interés de una clase en particular se disfraza de interés humano universal” (81).

En ese contexto, la crítica de Beatriz Sarlo resulta imprescindible para una *puesta en cuestión* de la recepción de las novelas de Jorge Asís, tal como han quedado delimitadas por ella en el marco de las discusiones estéticas y políticas inmediatamente posteriores al Proceso. De acuerdo con su interpretación del problema, la literatura expulsa su contenido de verdad bajo la forma de la figuración, porque “no reconstruye una totalidad a partir de los *disiecta membra* de la sociedad”, sino que propone “cursos de explicación y constelaciones de sentido que plantean lecturas diferentes y alternativas del orden de lo real, según una pluralidad de regímenes discursivos y de estrategias de ciframiento” (“Política, ideología y figuración literaria” 46). Consideramos que, más allá de tratarse de dos definiciones realizadas

por la misma crítica y, sin embargo, en apariencia opuestas en lo que respecta a su interpretación del funcionamiento de la literatura, lo que verdaderamente explica la divergencia es la literatura misma de Asís, esto es, su influencia directa en la perspectiva crítica bajo la cual su obra es analizada.

### **Ciclo Canguros**

La pregunta sobre la recepción de la literatura de Jorge Asís requiere una indagación en las operaciones que esa literatura propone y desarrolla sobre las coordenadas políticas y sociales de su época, con el objetivo de poder clarificar en qué términos se llevaron adelante las *incomodidades* suscitadas por sus novelas y cómo estas influyeron en la figura del autor y en su figura pública. El Ciclo Canguros se inicia en 1980 con *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, novela que alcanzó tal éxito comercial que propició la aparición de catorce ediciones sucesivas con más de 180.000 ejemplares vendidos, a lo que se sumó la película dirigida en 1985 por Antonio Ottone y el desembarco de Asís en el mercado editorial español. A partir de los debates suscitados desde 1983, la figura del “militante pícaro”, según la denominación de Casas de Faunce, pasaría a confrontarse con la acusación de “best-seller de la dictadura”, sobre la que reflexionan Abdelhamid Amarouch y Andrés Avellaneda. En los términos de esa acusación se perfila la complejidad de la autonomía como autor de Jorge Asís, envuelta desde el principio en asuntos ajenos a la valoración literaria, condición de tal relevancia que obliga a recordar no solo que *Flores robadas...* está dedicada a un desaparecido, sino también que la novela *Don Abdel Zalim: el burlador de Dominico*, publicada en 1972, fue censurada entonces por los decretos presidenciales dictados por el Teniente General Jorge Rafael Videla (entre marzo de 1976 y marzo de 1981) y referidos a la prohibición de libros, mientras que la novela *Los reventados*, de 1974, fue galardonada con una Mención del Premio Casa de las Américas en la Cuba de Fidel Castro.

Por otra parte, en un registro que combina la narración de las aventuras suburbanas del joven Rodolfo Zalim con la manifestación de opiniones sin temor a la mirada cínica sobre el panorama social y cultural del momento, la voz profética del antiguo militante del Partido Comunista aparece entremezclada con la voz apocalíptica del testigo de los crímenes del Proceso y marca, así, el deterioro en la voluntad de la generación de la que Zalim —y/o Asís— forma parte. El clima de confusión que parece cernirse sobre todos ellos se pone en evidencia cuando, ante la angustia de Samantha, con quien había tenido una relación, Rodolfo, en un tono deliberadamente cínico, le dice lo siguiente:

estás empachada, comprate un televisor y te vas a curar, mirá las sonrisas de Percivale, los almuerzos de Mirtha Legrand, las propagandas. Y vas a comprender que, después de todo, la vida tiene sentido. A lo mejor, el secreto de

la felicidad puede ser ese, y la ubicación, ese don preciado, puede señalarlo el televisor. Hay que seguir la corriente, para pasarla bien, sin pensar. Y comprar todo lo que nos sugiere, leer *Gente*, y tratar de hacer dinero, mucho, para comprar todo y ser fuertes, cambiar un coche por año y tener muchos, muchos hijos. Cualquier cosa, si pueden, que arreglen el mundo ellos. (Asís, *Flores robadas* 195)

A partir del éxito singular y simultáneo a la publicación de la novela que Asís tuvo como columnista en *Clarín*, interesa destacar hasta qué punto, a pesar de la presunta ambigüedad de pasajes como el citado, lo que la obra de Asís propone a lo largo del Ciclo Canguros es, antes que un acto de sumisión, un acto de disidencia frente a las limitaciones culturales impuestas por el gobierno militar. Podemos afirmar, por lo tanto, no solo que la denominación de “*best-seller* de la dictadura” resulta *a priori* discordante con un libro cuya dedicatoria reza “a Haroldo Conti ¿in memoriam?”<sup>2</sup>, sino también que, como pieza inaugural del Ciclo Canguros, *Flores robadas...* opera en un registro de introspección y retrospección que, sin eludir el clima represivo del Proceso, antecede al que, como veremos, se convierte en un registro de denuncia en *Carne picada* y, en Canguros, en una entusiasta reflexión acerca del inminente porvenir de Argentina en democracia. El narrador lo deja claro al inicio de *Flores robadas...*, donde, cuando todos se han retirado a sus habitaciones, describe así el acto de escribir en la casa familiar:

desenchufarme del periodismo, de la familia, de la literatura, y pensar más allá de las noventa líneas, de mi viejo combate diario, necesito comprenderme, quizá releerme, y preguntarme, a fondo, qué es lo que quiero hacer con mi vida. Si sirve seguir intentando, por ejemplo, una obra, y qué sentido tiene seguir amargándome por esa culpa que me espera, en el cajón del escritorio. Tres carpetas abultadas, la novela de un joven promisorio, de un joven jodido, al que la realidad, con su topadora, le pasó por encima. (Asís, *Flores robadas* 12)

Y poco después, en alusión al silencio de quienes ya no pueden o no se atreven a seguir escribiendo, sentencia: “puedo pensar, porque todos duermen” (14). A partir de aquí, la narración comienza también a desplegarse bajo los parámetros de la denominada *autoficción*, en virtud de la cual el escritor se inventa una personalidad y una existencia conservando, no obstante, su identidad real e incluso su verdadero nombre (Colonna 1989, 30). Entre las categorías de la autoficción, Pozuelo Yvanco destaca tres: la *referencial o biográfica*, a la que considera próxima a la autobiografía

---

2 Haroldo Conti (Argentina, 1925-1976) fue un escritor secuestrado el 4 de mayo de 1976 por el Batallón 601 de Inteligencia del Ejército. Sus restos nunca fueron hallados y forma parte de la nómina de desaparecidos del Proceso.

fía; la *reflexivo-especular*, en la que se incluye la metaficción; y la *figurativa*, que es la modalidad adoptada en la novela de Asís, en la cual “hay una transfiguración del autor en un personaje que, tomando rasgos de él, puede resultar inventado” (21). Esta forma de la autoficción implica una constante construcción y deconstrucción de la identidad, un ir y venir y un dejarse ver *entre* los espacios referenciales y los espacios ficcionales, en un procedimiento de desafirmación del sujeto, descentrado y fisurado en su figuración, que se corresponde con la afirmación del sujeto en un devenir irregular, rizomático, inquietante y, desde cierta perspectiva, *absolutamente* intolerable.

Pues bien, si el problema de la figuración del yo se resuelve principalmente en la relación entre el texto y la vida, la conjunción deliberada en *Flores robadas...* entre lo uno y lo otro, atravesada, a su vez, por el período de transición entre los últimos años de un gobierno *de facto* y los primeros de un gobierno democrático, ilumina la delicada situación de los límites literarios y políticos entre Rodolfo Zalim y Jorge Asís. En este trabajo, con independencia de la variante de la autoficción a la que pertenece cada obra, es importante señalar que la permeabilidad que todas ellas presentan en común entre el texto y la vida ha funcionado, en cuanto forma literaria predominante en las novelas y en el contexto social de las que surgieron, como principal obstáculo epistemológico para la recepción crítica de la obra del autor (e incluso como principal obstáculo en la carrera del político). La reflexión en torno al género autobiográfico, por lo tanto, resulta útil en este caso en virtud de sus aportaciones a lo que Francisco Rodríguez Cascante describe como la elaboración de un yo, “que es el reemplazo construido por la memoria de aquel que en realidad vivió los hechos que se recuerdan” (15). ¿Cuánto de la ilusión con la que el Ciclo Canguro da sentido al más terrible acontecimiento político de su generación, en el preciso momento en que otros escritores permanecían exiliados, muertos o en silencio, plantea una discusión política antes que literaria? En este punto, el estilo satírico de la obra y el efecto de distanciamiento que establece frente al objeto narrado corrobora la hipótesis de Paul de Man sobre la ambigüedad de “esos dos lenguajes, el de la agresión o el del reposo” (117) que, en los *Essays upon Epitaphs* de Wordsworth, establece un aparente valor equidistante sobre el narrador que sirve para prorrogar, asimismo, la necesidad de una definición precisa de sus motivaciones y de su identidad; es decir, ese núcleo inaccesible —y de tensiones inmanentes— o “prosopopeya del nombre y de la voz” (118) que desata la privación y la desfiguración (*de-facemnt*) de aquello mismo que la autobiografía (o la autoficción) pretende restaurar.

No es autobiografía, declara irónicamente Zalim: “No, amigos, así no va. Pienso que debo alejarme, asumir mi ambigua condición de narrador omnisciente e impedir que los incautos supongan que estoy redactando una autobiografía. Mejor,

en todo caso, es ponerme a jugar, por retomar la recursiva tercera persona, así yo mismo trato, con el lenguaje, de embaucarme y de creer que estoy hablando de otro, de cualquiera de mis tantos personajes de ficción” (19). Así, a lo largo de la novela no solo se mezcla la narración en primera persona con la narración en tercera sino que, en su intento de hacer inteligible el trauma político y social del pasado reciente, establece también, con Samantha —personaje caracterizado por una mirada ingenua sobre la realidad—, un distanciamiento que incluye una crítica mordaz a ciertos elementos del lenguaje coloquial de su generación, “ese vocabulario de porquería, exprimido, de burgués que quiere desatarse” (45), relacionado con los ambientes académico-militantes en los que se habían formado y de los que habían surgido muchos de los referentes políticos y sociales perseguidos por el Proceso. Para Zalim, durante el gobierno anticonstitucional este es el vocabulario de la derrota y delimita un campo semántico en el que “vivir intensamente” se combina con “la venta” de otros conceptos que el presente desnudaría, a través de “los militares” (165), como farsas inviábiles: la angustia, la depresión, la realización, la liberación o la revolución. Como concluye Maristany, esta evaluación negativa del discurso militante tiene como objetivo “demostrar precisamente que la militancia no es más que un ‘discurso’ y que, como tal, forma parte de lo irreal y lo ilusorio” (144).

*Carne picada*, publicada en 1981, presenta un tono más nostálgico que su predecesora. Al construirse alrededor de Luciano, un personaje recién liberado de la cárcel de Villa Devoto, tematiza la vida durante el Proceso centrándose no solo en las víctimas morales, sino también en las víctimas directas de la represión armada y en los victimarios —como el representado por Matías— que la hacen efectiva de manera clandestina.<sup>3</sup> Por esta razón el registro satírico y ligeramente picaresco de Rodolfo Zalim, “un escritor desconcertante que se situaba en el contorno impreciso de la izquierda pero que era, admitámoslo, ya desfachatadamente escéptico” (212), en comparación con el modo en que se presenta en la primera parte del Ciclo Canguros, resulta aquí apaciguado por el tono directo de la represión del Estado bajo un plan que, según Matías, se cumple bajo “la consigna de exterminar” (270) y que roza incluso al propio Zalim:

sentí, desde el portero eléctrico, la voz de Matías, sobre todo la palabra Matías, y creí, absurdamente, que podía haberme llegado el final. O por lo menos Rodolfo sintió que debía enfrentarse a una dramática situación límite, porque alguna vez a Matías lo tendría que encontrar. Para colmo no estaba solo en el bulín. Aparte de Silvia, que sabía que Rodolfo tenía un amigo que se había

---

3 *Carne picada* es la primera novela de Jorge Asís publicada en España y repite, en su epígrafe inicial, otra alusión a las víctimas de la dictadura: “a Lucina Álvarez, a Óscar Barros, al hijo que deben criar los abuelos”.

hecho botón, estaba una piba insistente del *pe ese te*, el partido socialista de los trabajadores. . . Se llamaba Nora y creo que no la mataron. (Asís, *Carne picada* 211)

En contraste con el carácter de la relación entre Zalim y Samantha en *Flores robadas...*, la violencia a lo largo de este segundo segmento del Ciclo Canguros desplaza casi todo componente erótico de la narración. Este “más allá de la erótica”, de acuerdo con la definición de Peter Sloterdijk, representa, mediante la inmersión accidental de Zalim en la sociabilidad cotidiana de los asesinos al servicio del Proceso, no solo “aquel odio que constituye el reverso del amor” (24-25), sino también una parte singular de ese proceso más amplio —y no menor en el Ciclo Canguros— sobre el cual Sloterdijk ubica la necesidad de una formación, también política, del orgullo y la auto-afirmación del hombre. Estas dos disciplinas, sustentadas en las “energías thimóticas” (16) de la ira y la violencia como fuentes para el desarrollo de un “sentimiento de dignidad” (22), contrastan de manera abrupta con el retrato que Asís hace del voluntarismo romántico —un deseo de “principios erotodinámicos”—, imperante en la atmósfera de los militantes y los simpatizantes políticos vinculados a los diversos movimientos de centro e izquierda activos en Argentina hasta la irrupción del Proceso, que habían colocado buena parte de sus expectativas en la posibilidad de una revolución. La violencia de *Carne picada*, por lo tanto, puede ser leída en términos *psicopolíticos* y, más allá de la mera reconstrucción realista de las circunstancias históricas, como la contracara del erotismo. Aun mostrando “camino a los objetos que nos faltan y a través de los cuales nos sentimos complementados” (26), el erotismo resulta ensombrecido en la novela por la *thimótica* que abre a los hombres caminos a través de los cuales son capaces de afirmar lo que tienen, pueden, son y quieren ser; algo de lo que los miembros politizados de su generación resultan *incapaces*, debido, según Zalim, precisamente a la irrupción violenta del Estado.

En una ciudad de Buenos Aires surcada por los *grupos de tareas* que exhiben sus armas con impunidad,<sup>4</sup> la ambigua ideología de Rodolfo Zalim no duda en describirse como “políticamente huérfana”, sin dejar por ello de confrontarse, como escritor, con los dilemas del acotado campo intelectual del momento. En especial cuando, al sopesar su antiguo paso por el Partido Comunista, y considerándose preso de un escepticismo incontrolable, Zalim se pregunta sobre el sentido de un deber intelectual que lo obligaría, en calidad de superviviente, a un “optimismo” y a una “esperanza” que no encuentra viables: “de esa mercadería entusiasta no

---

4 Una de las denominaciones, junto a la de “GT”, asignadas a los grupos armados que operaban durante el Proceso sin identificación visible y al servicio de las diversas fuerzas militares, cumpliendo tareas de inteligencia y llevando a cabo detenciones, secuestros y asesinatos.

tengo, vayan a comprársela a otro escritor, yo vendo mierda, lo que tenemos y lo que definitivamente somos” (Asís, *Carne picada* 231-32).

Anticipándose a las dificultades planteadas por una obra literaria “tan marcadamente autobiográfica para la gilada” que cualquier “delirante libro suyo podía servir para sentenciarlo”, la discusión de Zalim acerca del rol del escritor bajo el Proceso se transforma en una toma de posición estética y política en la medida en que, como muchos otros intelectuales, se reconoce parte de aquellos catalogados como *escritores de la subversión marxista*, integrantes de una lista que “temerosamente la paseaban por editoriales y librerías”, y de la que Zalim “era el último porque los seres de sal la habían confeccionado por burocrático orden alfabético, los tres últimos eschachados eran Francisco Urondo, Rodolfo Walsh<sup>5</sup> y Rodolfo Zalim” (Asís, *Carne picada* 234).

Lo que llamamos *toma de decisión política* encuentra una particular resonancia crítica en los años inmediatamente cercanos al golpe de Estado de 1976 y también en la reconstrucción democrática a partir de 1983. Situando en el foco de la discusión esa “exaltación sacralizada de las vidas heroicas inmoladas y el modo en que esa memoria obtura y evade las voces urgentes de los vivos” (Mavrakis), el registro histórico de *Carne picada* encuentra parte de su sentido. ¿Dónde? En lo que Sloterdijk denominó, en su extenso análisis sobre la ira, “esperanza de los apocalípticos”, esto es, la suposición materialmente histórica de que “más pronto o más tarde, tendrán que experimentar el ocaso *de este mundo*, pero en cualquier caso durante su vida. . . De esta predisposición deriva el pensamiento diagnosticador del final de los tiempos que va transformando las cosas en señales, y las señales en indicios: la matriz de todas las *teorías críticas*” (116-17).

Revelado como *esperanza* o *arquetipo religioso*, cuyo origen se remonta en el mundo antiguo a la apocalíptica de los Seléucidas y al enfrentamiento opresivo experimentado por los pueblos del Oriente Medio bajo dominio del Imperio Romano, este marco de análisis psicopolítico del “resentimiento” ofrece un tamiz adecuado para una lectura de este segmento particular del Ciclo Canguros, como ejemplo moderno del tipo de sentimiento vital del apocalíptico dominado por la expectativa próxima de un colapso (social, político y cultural) de lo existente que, en todo caso, perdonará a quienes experimenten dicho sentimiento. En este sentido, la novela con la que concluye el ciclo reubica a Zalim, no como observador crítico de

---

5 Rodolfo Walsh (1927-1977) y Francisco “Paco” Urondo (1930-1976) fueron escritores argentinos y activistas políticos asesinados durante la dictadura militar. Sus nombres y sus obras serían fuertemente reivindicados desde 1983 a partir de un posicionamiento en el campo intelectual trazado sobre procesos que, desde la “hagiografía” estimulada por el arco ideológico de izquierdas, encontraría un alto valor simbólico dentro del campo político. En este sentido, las operaciones literarias y su entrecruzamiento con la política establecen una relación especular ante el caso Asís.

los desastres propiciados por el gobierno militar, sino como actor crítico entre los muchos involucrados en la reconciliación propuesta por la democracia.<sup>6</sup>

A diferencia del Rodolfo Zalim de *Flores robadas...*, el Zalim de *Canguros*, publicada en 1983, reelabora su tono con un registro menos atropellado y más profundo. Entre otras variaciones, replantea sus referencias culturales dejando atrás aquellas que subrayaban la pertenencia popular como bonaerense de Quilmes para emparentarse ahora, mediante comparaciones —irónicas, pero no ingenuas—, con figuras cosmopolitas como la del actor Omar Sharif. Las postales de la pobreza, tal como se retratan en espacios suburbanos como San Francisco Solano y en el color latinoamericanista de su feria, no ofrecen más sustento narrativo que el de una reconstrucción autobiográfica empleada por el propio narrador para destacar, ante la llegada de la democracia, una capacidad de improvisación y adaptación ya probada contra toda posible catástrofe. Este es el ánimo con el que se muestra (a) Zalim: “si no se desmantelaba el aparato represivo, se marchaba, nuevamente, a otro enfrentamiento, a una guerra civil. . . Con la Argentina harían otro Líbano, pero no tenía sentido discutir, el alfonsinista tenía confianza, decía atinadamente que la salida sería difícil pero se iba a encontrar” (Asís, *Canguros* 238).

No obstante, al mismo tiempo que la expectativa política ante el nuevo gobierno de Raúl Alfonsín no excluye una interrogación acerca de la capacidad del partido radical para gestionar los conflictos que se avizoran —panorama que la historia argentina presenciaría cuando Alfonsín puso fin a su gobierno y cedió el cargo al electo Carlos Saúl Menem—, como escritor, tal como se presenta a sí mismo en el Ciclo Canguros desde el inicio, Zalim tampoco esquivo los conflictos de su posición en el campo intelectual. Desde allí, en una suerte de *mea culpa*, invoca el peso de la experiencia política reciente y el trauma que esa experiencia imprimió en la representación estética de su vida, de su época y de su propia figura a través de su obra:

durante demasiados años viví hablando tonterías para sobrevivir, me exhibí como nadie, anduve con un espejo a cuestas por toda la ciudad y vi cómo la gente al ver su verdadero rostro se espantaba. Intenté, eso fue lo peor, hacer un culto de mí, demasiado tarde o apenas ayer comprendí que era apenas un

---

6 El gobierno de la Unión Cívica Radical dirigido por Raúl Ricardo Alfonsín (1927-2009) atravesaría diversas crisis políticas y económicas entre 1983 y 1989, cobrando especial relevancia aquellas que derivaron en enfrentamientos institucionales con los sectores castrenses. Opuesta al peronismo, la UCR alcanzaría el poder recurriendo a organizaciones de dirección como la Junta Coordinadora Nacional y Franja Morada. Ya como gobierno instituido, la UCR marcaría a través de sus referentes intelectuales y su intervención directa en la autonomía del campo intelectual los “pases de facturas”, en palabras del propio Asís, que lo mantendrían alejado del mapa de la cultura argentina, como relata en *Cuaderno del acostado* (1988).

humano vulgar, un canguro como digo yo, un omnipotente que lucha para que no se descubra su impotencia. (Asís, *Canguros* 258)

### Jorge Asís y la invención de la identidad

El Ciclo Canguros problematiza cuestiones literarias al abrir una discusión acerca de la representación cultural, histórica, narrativa y autobiográfica del autor/narrador/personaje en el contexto de la dictadura militar, y problematiza cuestiones políticas al colocar la autonomía de dicho dispositivo narrativo en tensión con las enunciaciones del “ideosema dominante” en el campo político (Ávila Martín y Linares Alés), signado primero por el Proceso, con las críticas de Zalim al gobierno militar, y después por la democracia, con las críticas al gobierno alfonsinista. La exclusión de Jorge Asís del canon literario argentino fue abordada con detalle en el trabajo ya mencionado de Nidia Burgos,<sup>7</sup> y en este trabajo, que parte de la confirmación de aquella exclusión, se pretende delimitar el problema de la identidad literaria y política de Asís. En este sentido, si bien el debate entre modernidad y posmodernidad excede las preocupaciones aquí planteadas, conviene destacar, con Franco Rella, la “posibilidad de re-experimentar las cosas que están a nuestro lado” (255) en el contexto de una discusión ocupada en precisar algunas de las dificultades de la fragmentación de la experiencia, así como su restitución a través de un frágil *habitar poéticamente*. De ahí que la invención, la mutación y la caducidad se conviertan en elementos recurrentes en la identidad literaria de Asís, sin excluir lo que Vicente Raga Rosaleny describe, a propósito de los efectos del estilo, como “ironía creadora de una comunidad de lectores” (495), marcada por la posibilidad de recrear aquello narrado y, al mismo tiempo, corregirlo, corriendo el singular peligro de hundirse en una ironía tal que el autor acabe por ser igual que “un perro mordedor que, aparte de morder, ha aprendido también a reír” (497).

Como se ha señalado, no han faltado ocasiones en las que la crítica literaria simplificó tales problemas con el “castigo” de una marginalización que elude preguntas nada extrañas a la literatura argentina desde que David Viñas, a propósito de los viajes a Europa de Sarmiento, señalara ese trabajo *balzaciano* interesado en desgarrar la zona de lo vedado y reconquistarse a través de una versión de su objeto “que no se corresponda con las visiones elaboradas” (31). Sin embargo, es en la grieta identitaria colectiva entre la experiencia militar inaugurada en 1976 y la ex-

---

7 La discusión iniciada en 1983 alrededor de Jorge Asís y “los límites del canon” incluye no solo los trabajos realizados por críticos canónicos como Beatriz Sarlo, sino también eventos como el organizado por Saúl Sosnowski en la Universidad de Maryland en diciembre de 1984, junto a intelectuales como Jorge Lafforgue. Desde entonces, académicos y críticos como David Viñas, Roland Spiller, Andrés Avellaneda y Horacio González, entre otros, han dedicado atención al “problema Asís”. La revista *El ojo mocho*, por ejemplo, le dedicó su número 16 (2001-2002).

perencia democrática inaugurada en 1983 donde la identidad de Jorge Asís —en el doble papel del *alter ego* con el cual narra sus novelas, Rodolfo Zalim, pero también como autor dentro del campo intelectual— parece conjurar, a través del Ciclo Canguros, las incomodidades del rol vicario que, de acuerdo con Beatriz Sarlo, produce cualquier “reconstrucción memorialística de la memoria” (*Tiempo pasado* 129). Es evidente que la representación del Proceso en la obra de Asís resulta profundamente imbricada, a causa de su éxito comercial y su impacto polémico en la crítica, con la figura autoral de Asís y con su posterior participación directa en la política argentina. En este sentido, el Ciclo Canguros se convierte en un singular ejemplo literario-político de *posmemoria*, o de “memoria de la memoria”, según la reelaboración en segundo grado que, respecto a Jorge Asís, Rodolfo Zalim hace de la época de la militancia política y de las expectativas y los fracasos de toda una generación. En consecuencia, las tres novelas que lo componen no tardan en presentarse ante los críticos (y ante los políticos involucrados en la historia del Proceso, sin que esto atribuya participaciones activas u omisiones pasivas de ningún tipo) como piezas literarias extremadamente sensibles, por su capacidad para narrar y otorgar un sentido ambiguo a lo que, como explica Sarlo, representa un pasado no vivido pero muy próximo —y donde se combinan, además, los intereses múltiples de *desaparecidos*, exiliados y supervivientes—, que llega al presente democrático (130).

Es en este cruce de mediaciones literarias y también políticas, ubicadas sobre las cicatrices mismas de la última dictadura militar y su representación narrativa, donde la identidad literaria y política de Jorge Asís<sup>8</sup> reabre —y no clausura— aquellas preguntas clásicas de Paul Ricoeur: qué presente se narra, en qué presente se recuerda y cuál es el pasado que se recupera. Y estas cuestiones constituyen, a la sombra de la violencia del periodo, lo que Žižek denominó “el núcleo traumático no simbolizable” (122), la herida simbólica aún no resuelta ni en el canon literario argentino ni en el campo político.<sup>9</sup> Entre las consecuencias directas de este *trauma* y de las dificultades epistemológicas que supone para un segmento de la crítica canónica, para el mercado editorial e incluso para determinadas facciones de la política argentina, la identidad de Jorge Asís ha transcurrido desde entonces en el

---

8 El catedrático argentino Daniel Link, especializado en la obra de Rodolfo Walsh, traza un recorrido por los años setenta en el que omite toda mención a Asís. Es notable cómo la figura de Asís como retratista del Proceso es reemplazada entre los críticos (aunque no entre los lectores) por la de Ricardo Piglia, cuya *Respiración artificial*, publicada el mismo año que *Flores robadas...*, es leída por varios críticos como el texto clave de aquel período. No es el caso de Luis Gregorich, quien rechaza la “estéril oposición” que enfrentó a las novelas de Asís con la novela de Piglia. Para él, *Respiración artificial* “en realidad complementa y no enfrenta a libros como *Flores robadas* en la multiforme producción literaria nacional” (117).

9 Las discusiones sobre la cifra definitiva de víctimas del Proceso continúa siendo motivo de debates y polémicas entre distintos partidos políticos, familiares de víctimas y funcionarios gubernamentales desde 1983.

marco de una aparente indiferenciación —pública— entre el artista y el político<sup>10</sup>, en paradójica semejanza con el proceso de “des-profesionalización del arte” que ha descrito Boris Groys:

el público democrático quiere encontrar en el arte las representaciones de asuntos, temas, controversias políticas y aspiraciones sociales que activan su vida cotidiana. Con frecuencia, se considera a la politización del arte como un antídoto contra la actitud puramente estética que supuestamente le pide al arte que sea simplemente bello. Pero, de hecho, esta politización del arte puede ser fácilmente combinada con su estetización, en la medida en que se las considere desde la perspectiva del espectador, del consumidor. (11)

### Conclusiones

Atravesada por discusiones institucionales de orden académico y político que aún intentan delimitar y establecer un sentido consensuado —y *reparador*— sobre la memoria histórica vinculada al significado del Proceso de Reorganización Nacional, así como también sobre las representaciones estéticas que dicho episodio ha puesto en marcha desde la restitución del orden democrático, la identidad literaria de Jorge Asís, al igual que su posición y valoración dentro del campo intelectual argentino, cumple el rol que Gilles Deleuze asigna al “símbolo rotativo”, aquel que, sin principio ni fin, siempre está en el medio de las cosas, entre las cosas, tensionando —y amenazando con sustituir— “el poder de decisión por el poder de juicio” (72).

En ese sentido, el trabajo auto(ficto)biográfico de Jorge Asís en su literatura insiste desde el primer momento en hacer del continuo entre la experiencia vital y la imaginación literaria el centro mismo de su obra. Las tensiones alrededor de su identidad literaria, por lo tanto, no pueden ser estéticas sin ser *también* políticas, en una tradición que se remonta a los orígenes mismos de la literatura argentina y que el Ciclo Canguro reinaugura sobre la última dictadura militar, uno de los episodios clave del siglo XX argentino. Dicha invención literaria de una identidad no puede, por lo tanto, escapar ni mantenerse ajena a los ecos de una discusión aún en marcha sobre los efectos que el trauma del Proceso generó sobre las subjetividades políticas involucradas. Lo hizo, primero, con la terrible derrota de la expectativa revolucionaria encarnada en los segmentos más politizados de la generación de los

---

10 Desde la compilación de artículos periodísticos publicados bajo el título *La ficción política* (1985) hasta *El kirchnerismo póstumo* (2011), el propio autor ha llevado a cabo un proceso singular de “estetización de la política” o de “politización de la estética”, y es interesante señalar que, más allá de la recepción crítica de su obra, Asís mantiene su propio “obstinado silencio opaco” frente a los especialistas que “pretenden identificarlo”, parafraseando el análisis realizado por Hito Steyerl en *Los condenados de la pantalla*.

años setenta, en la cual se incluye el propio Asís; y lo hizo de nuevo, después, con la reelaboración de esa expectativa y de su derrota a la luz de la recomposición institucional democrática de 1983, inaugurando a partir de ese momento una réplica institucional. Esta respuesta, por un lado, desplazaría en su vertiente literaria a la obra de Asís hacia “los límites del canon”, marginando su posición en el campo intelectual, mientras que, por otro lado, facilitaría desde la vertiente política el camino formal hacia la función pública. Preguntarnos, ante un caso como el descrito, si Asís es un escritor que *hace política* o un político que *hace literatura* desvela el tipo de equívoco al que se donan —bajo los intereses literarios y políticos esbozados— las instituciones literarias y políticas ante las que la propia obra de Asís mantiene una consciente distancia. Esta distancia, muy bien calculada, le permite expresar una singular libertad creativa con éxito en el mercado editorial y, al mismo tiempo, ejercer una crítica que no excluye la denuncia contra el funcionamiento del propio campo intelectual.

Testigo privilegiado de los eventos históricos ocurridos entre 1976 y 1983, aquello que Rodolfo Zalim/Jorge Asís relata a lo largo del Ciclo Canguros insiste en no ceder al pacto tácito de las conveniencias intelectuales o políticas, aun cuando el precio de dichas transgresiones ha atentado no solo contra su mérito literario o su prestigio, sino también incluso contra su propia persona, bajo la acusación de “*best-seller* de la dictadura”. Este movimiento, además, deposita en la literatura cierto gesto romántico que, antes que ingenuo, provocador o pueril, preferiríamos acercar a la noción programática de “autofundación en lo simbólico”, en el sentido que Dany-Robert Dufour entiende los procesos de definición autorreferencial típicos de la democracia moderna (152), y que Jorge Asís ha demostrado llevar adelante a través de toda su obra. De ahí que, por su capacidad para interrogar y polemizar con “los límites del canon”, lo que Jorge Asís despliega a partir de las trampas voluntarias o azarasas de su propia ambigüedad resuene, más allá de la particularidad de su caso, cada vez que intenta abordarse el estudio de la literatura argentina.

## Obras citadas

- Amarouch, Abdelhamid. "Jorge Asís, un best-seller en plena dictadura militar: triunfo y consecuencias". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 30 (2001): 249-68.
- Asís, Jorge. *Canguros* (Canguros III). Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Carne picada* (Canguros II). Buenos Aires: Sudamericana, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Cuaderno del acostado*. Buenos Aires: Planeta, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Del Flore a Montparnasse: el sentido de la vida en el socialismo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Don Abdel Zalim: el burlador de Dominico*. Buenos Aires: Corregidor, 1972.
- \_\_\_\_\_. *La ficción política*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- \_\_\_\_\_. Flores robadas en los jardines de Quilmes (Canguros I). Buenos Aires: Sudamericana, 1980.
- \_\_\_\_\_. *El kirchnerismo póstumo: el epílogo de la revolución imaginaria*. Buenos Aires: Planeta, 2011.
- Avellaneda, Andrés. "Best-seller' y código represivo en la narrativa argentina del ochenta: el caso Asís". *Revista Iberoamericana* 125.49 (1983): 983-96.
- Ávila Martín, Carmen y Francisco Linares Alés. "Algunas nociones sociocríticas y la dimensión cultural de las palabras". *Sociocriticism* 25.1-2 (2010): 93-118.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor, 2002.
- \_\_\_\_\_. *El campo político*. Trad. Noemí Larrazabal y Emmanuel Capdepont. La Paz: Plural, 2001.
- Burgos, Nidia. *Jorge Asís: los límites del canon*. Buenos Aires: Catálogos, 2001.
- Casas de Faunce, María. *La novela picaresca latinoamericana*. Madrid: Planeta, 1977.
- Colonna, Vincent. *L'autofiction: essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Tesis de Doctorado. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989.
- De Man, Paul. "Autobiografía como desfiguración". Trad. Ángel Loureiro. *Suplementos Anthropos* 29 (1991): 113-17.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Dufour, Dany-Robert. *El arte de reducir cabezas: sobre la servidumbre del hombre liberado en la era del capitalismo total*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2007.

- Eagleton, Terry. *Marxismo y crítica literaria*. Trad. Laura Vilches. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- Gregorich, Luis. “Literatura. Una descripción del campo: narrativa, periodismo, ideología. *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Ed. Saúl Sosnowski. Buenos Aires: Eudeba, 1988. 109-24.
- Groys, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Trad. Paola Cortés Rocca. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- Jameson, Fredric. *Los estudios culturales*. Trad. Matías Battistón. Buenos Aires: Godot, 2016.
- Link, Daniel. *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*. Buenos Aires: Entropía, 2006.
- Maristany, José Javier. “Contestación ostentatoria y adhesión: Flores robadas en los jardines de Quilmes”. *Narraciones peligrosas: resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*. Buenos Aires: Biblos, 1999. 137-56.
- Mavrakis, Nicolás. “La literatura de Jorge Asís”. *Revista Pavo*. Web. 27 de julio de 2015.
- Palmer, Marcus Sylvan. *Narrator transformations in the work of Arab-Argentine writer Jorge Asís*. Tesis de Doctorado. University of Iowa, 2014.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes y Universidad de Valladolid, 2010.
- Raga Rosaleny, Vicente. “Alegoría e ironía: Paul de Man y la ironía posmoderna”. *Thémata. Revista de Filosofía* 39 (2007): 491-97.
- Rella, Franco. “La arqueología de lo inmediato”. Entrevista de Mercedes Daguerre y Giulio Lupo. *El debate Modernidad/Posmodernidad*. Ed. Nicolás Casullo. Buenos Aires: El cielo por asalto, 1993. 239-58.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI, 1995. 3 vols.
- Rodríguez Cascante, Francisco. “El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial”. *Revista de Filología y Lingüística* 26.2 (2000): 9-24.
- Sarlo, Beatriz. “Política, ideología y figuración literaria”. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 1987. 30-59.
- \_\_\_\_\_. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Sloterdijk, Peter. *Ira y tiempo: ensayo psicopolítico*. Trad. Miguel Ángel Vega Cernuda y Elena Serrano Bertos. Madrid: Siruela, 2010.

- Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Trad. Marcelo Expósito. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Streeck, Wolfgang. *Comprando tiempo: la crisis pospuesta del capitalismo democrático*. Trad. Gabriel Barpal. Buenos Aires: Katz, 2016.
- Viñas, David. *Literatura argentina y política: de los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Vol. 1. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.
- Žižek, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. Trad. Clea Braunstein Saal. Buenos Aires: Siglo XXI, 1999.
- \_\_\_\_\_. *El sublime objeto de la ideología*. Trad. Isabel Vericat Núñez. Buenos Aires: Siglo XXI, 1992.

## La “erotividad” de la *Mapu*: poética-política de recuperación territorial en Roxana Miranda Rupailaf y el video-poema *El Shumpall*<sup>1</sup>

“Eroticism” of the *Mapu*: Poetics and Politics of Land Recovery in the Work of Roxana Miranda Rupailaf and the Video-Poem *El Shumpall*

Montserrat Madariaga Caro  
Universidad de Texas, Austin  
[montserratmadariaga@utexas.edu](mailto:montserratmadariaga@utexas.edu)

**Resumen:** Las relaciones entre vidas humanas y no humanas se han abordado ampliamente desde el pensamiento Mapuche (Calfío, Curivil, Pichinao, entre otras/os). Sin embargo, demandan mayor atención de parte de investigadoras/es no-indígenas desde un enfoque no solo epistemológico u ontológico sino político. Este artículo observa las relaciones sensoriales, espirituales, territoriales y eróticas entre cuerpos de la *Mapu* en *El Shumpall* (2014). Analizo la representación de un imaginado espacio de “buen vivir” (*küime az mogen*), el cual traducido a la tradición literaria occidental equivaldría a un *locus amoenus*. Esta poética dialoga con las luchas por las “recuperaciones territoriales” en la *Mapu williche-lafkenche*.

**Palabras clave:** Territorio, cuerpos, “erotividad” de la *Mapu*.

**Abstract:** The relations between human and nonhuman lives have been widely approached by *Mapuche* scholars (Calfío, Curivil, Pichinao, among others). However, they demand greater attention from non-indigenous researchers not only from an epistemological or ontological focus but a political one. This paper addresses the sensory, spiritual, territorial and erotic relationships between bodies of the *Mapu* in *El Shumpall* (2014). I analyze the representation of an imagined space of “good living”, which in the Western literary tradition would be equivalent to a *locus amoenus*. This poetics, I argue, dialogues with the struggles for the “territorial recoveries” in the *williche-lafkenche Mapu*.

**Key words:** Territory, bodies, “erotivity” of the *Mapu*.

**Recibido:** 10/06/2019

**Aceptado:** 09/09/2019

---

1 Este artículo es una versión abreviada de un texto que incluye el poemario *Shumpall* de la misma autora. El trabajo se enmarca en un proyecto de tesis doctoral en desarrollo. Quisiera agradecer a Luis Cárcamo-Huechante, Kelly McDonough y Jorge Pérez por sus cuidadas lecturas y generosos comentarios.

*Küme az mogen*, en lengua Mapuche o *mapudungun*, significa “buen vivir”. Es un concepto fundamental para el *etbos* de las y los Mapuche, que corresponde a un co-habitar la *Mapu*, Tierra, en conexión corporal y espiritual con ésta, junto a todos los seres humanos y no humanos en ella (Pichinao 95-103). La obra *El Shumpall* (Jauría Films, 2014) dirigida por Gerardo Quezada Richards, producida por la poeta Mapuche Roxana Miranda Rupailaf y basada en su tercer poemario *Shumpall* (Del Aire, 2011), invita a una exploración del *küme az mogen* en cuadros poéticos donde el cuerpo de una *domo* o mujer Mapuche, un *shumpall* u hombre-pezu y los cuerpos del territorio que habitan se afectan y (con)funden sensorial y espiritualmente.<sup>2</sup> Sin embargo, el *küme az mogen* o buen vivir ha sido amenazado y destruido reiteradas veces en el *Wallmapu*, territorio Mapuche, a través de la historia colonial y sus continuidades.<sup>3</sup> Durante más de cinco siglos, no solo se han ocupado terrenos expoliados a las comunidades de diversas maneras, sino que las prácticas mercantiles y extractivistas deterioran el medio ambiente y la vida misma (Chihuailaf 53-54; Pichinao 92-95). En Chile, tras la imposición del régimen neoliberal durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990), latifundistas criollos, empresas forestales e hidroeléctricas, han dificultado y en varias ocasiones hecho imposible la salud física y espiritual de la *Mapu* y sus habitantes.

Este quebranto de la vida Mapuche es la manifestación contemporánea de un largo proceso de “violencia colonial”, descrita por la Comunidad de Historia Mapuche como “una agresión de carácter sistemática y masiva. . . [que] se materializa por la vía de los cuerpos, gente, seres, máquinas y objetos colonizadores” (Antileo et al. 15). En este contexto, algunas comunidades Mapuche o *lof* se proclaman autónomas del Estado y realizan “recuperaciones territoriales”, es decir, asentamientos en tierras expoliadas (Llaitul 357).<sup>4</sup> Para estas personas, recuperar la *Mapu*, la tierra en su sentido más amplio, “donde se incluyen las aguas, el aire, los seres vivos y muertos, los animales, los espacios naturales y urbanos, la lengua, la esfera

---

2 El cortometraje *El Shumpall* está disponible online de forma abierta en Vimeo.com. Miranda Rupailaf considera al video como una obra colectiva realizada entre amistades como Gerardo Quezada a cargo de la dirección y fotografía, Patricio Curihual en la dirección de arte, Faumelisa Manquepillán a cargo de la música y Ximena Huilipan quien interpretó a la mujer Mapuche (Entrevista personal).

3 La palabra *Wallmapu* fue utilizada a fines de los 80-principios de los 90 para reivindicar el territorio previo a las invasiones chilena y argentina y traer al presente la capacidad de auto-determinación y auto-gobierno de la gente Mapuche (Cárcamo-Huechante, “Mapuche Historians” s.p.). Según el historiador Pablo Marimán, el *Wallmapu* abarcaba desde el río Copiapó a la isla de Chiloé, por su lado oeste, y del río Quinto a la actual provincia de Chubut, por su lado este, aproximadamente (54-77), previo a invasiones de los ejércitos chileno y argentino en la segunda mitad del siglo XIX.

4 Las recuperaciones son consideradas ilegales por las leyes chilenas en base a los derechos propietarios. Fuerzas especiales del Estado, amparadas por la ley Antiterrorista, realizan desalojos con exacerbada violencia, que ha sido criticada en reportes especiales del Human Rights Council de la ONU en los años 2004, 2009 y 2013 (Anaya; Emmerson).

psíquica y espiritual, la vida Mapuche en su conjunto” (Antileo et al. 16), se vuelve una urgencia que no solo proviene de la pérdida y el dolor, sino de una pulsión por vivir.

En las costuras de este tapiz de prolongadas violencias coloniales que cubre y daña el territorio histórico o *Wallmapu*, Roxana Miranda Rupailaf dibuja un diseño que contesta el ultraje. En este artículo concibo la obra audiovisual *El Shumpall* como una lírica y política “recuperación territorial” que imagina una vida Mapuche centrada en las sensibilidades somáticas de la Tierra y sus vidas. El video registra lo que llamo “eroticidad” de la *Mapu*, un entramado de sensaciones, intenciones y roces entre cuerpos y fenómenos que conforman un lugar. La eroticidad resuena en lo que Kathleen Stewart sugiere sobre los afectos al decir que éstos constituyen una maraña de trayectorias, conexiones y disyunciones de cierta intensidad y textura (4). El video-poema transmite una plasticidad del eros que fluye por las superficies y anima los cuerpos del territorio. La eroticidad de la *Mapu* es experimentada como medioambiente y, a la vez, como un ímpetu de vida y muerte. La obra constituye un canto a la procreación del mismo lugar y *ethos* Mapuche, una visión que contrasta y desafía la brutalidad del orden colonial, patriarcal y extractivista largamente impuesto sobre la Tierra y sus vidas.<sup>5</sup>

Miranda Rupailaf ha publicado a la fecha cuatro poemarios, *Las tentaciones de Eva* (2003), *Seducción de los venenos* (2008), *Shumpall* (2011) y *Trewa Ko* (2018), y es reconocida como una de las voces más interesantes de la poesía de inicios del siglo veintiuno en el *Wallmapu* y Chile. Su biografía está entrelazada con la “identidad territorial” que se representa en *El Shumpall*. El video-poema se sitúa en un entorno natural que es parte del *Lafken Mapu*, la tierra costera del *Wallmapu*, en este caso, parte o fronteriza con el *Willi Mapu*, tierra del sur. Miranda Rupailaf creció en la localidad San Juan de la Costa del *Lafken Mapu* y ha pasado gran parte de su vida en la ciudad *willliche* Chaurakawin, llamada Osorno por los colonos, ubicada a unas tres horas del océano Pacífico. Su escritura del poemario *Shumpall* se inspira en los relatos que escuchó habitando la localidad costera de Niebla (Miranda Rupailaf, “Me quitaron” s.p.; entrevista personal). Los y las *shumpall* son seres vivos que protagonizan un antiguo relato oral o *nütram* del cotidiano *lafkenche*.<sup>6</sup> Existen diversas versiones de este pero, en general, todos relatan el encantamiento y raptó de una joven mujer a orillas del mar por un *shumpall*. La adolescente es llevada a vivir a las profundidades del océano para formar una familia, pasando a ser ella misma una

5 El erotismo es una temática presente en diversas obras Mapuche. Sin embargo, una lectura desde la “eroticidad” que integra al medioambiente y conecta los cuerpos desafiando la sensualidad y sexualidad del orden colonial, es parte de mi propuesta de tesis doctoral en desarrollo.

6 Los *nütram* son un tipo de discurso original del *mapudungun* que consiste en una narración realizada en el contexto de una conversación, que puede tratar diversos temas, desde aspectos de la cultura, la historia Mapuche hasta eventos de la vida diaria (Catrileo 65).

mujer-pezu (Colipan s.p.). En su nueva forma, esta visita su antiguo hogar para dar aviso del pago por su rapto, siguiendo las normas sociales del *ngapitun*, el secuestro (o simulacro de secuestro) de una mujer por un hombre para hacerla su esposa (Llamin 41). Los familiares acuden a la playa donde grandes olas botan peces, mariscos y algas en retribución (Llamin 101-106).

Como ser hipnótico capaz de enamorar y realizar un *ngapitun*, la figura del *shumpall* permite a Miranda Rupailaf exponer el eros poético-político del *az mogen*, la vida Mapuche, realzando la íntima convivencia del ser humano con cuerpos “encantados” de la *Mapu*. El video-poema gira en torno a los afectos entre unos cuerpos y otros, entendiéndose por esto “la incidencia o transgresión de un momentáneo o, a veces, sostenido estado-de-relación, así como el transcurso (y su duración) de fuerzas o intensidades”<sup>7</sup> (Seigworht y Gregg 1). Estas intensidades en el cortometraje surgen de un repertorio de placeres somáticos, una vehemencia del deseo erótico y una (con)fusión de los cuerpos. Sus trayectorias están imbuidas en las siluetas y los contornos, las formas y texturas del territorio.

La *Mapu* llama a descifrarla desde una observación sensorio-imaginativa, por esto, como metodología transversal ejercito una lectura descriptiva siguiendo a Heather Love, Sharon Marcus y Stephen Best, quienes afirman que la descripción nos permite ver más, mirar con mayor atención y de forma más selectiva (14). Además, ésta facilita el salirnos de nosotras/os mismas/os para conectarnos con aquello descrito, sus creadoras/es y otras descriptoras/es (14). A su vez, Love, Marcus y Best defienden una “lectura de superficies” porque el acto de describir y las descripciones mismas son capaces de producir placer en su lento apreciar (14).

En consecuencia, en este artículo miro, escucho y palpo las superficies del texto audiovisual, sus naturalezas corpóreas, en busca de las historias y experiencias grabadas —tatuadas, marcadas— en ellas. La estilizada estética del entorno en el video-poema constituye al territorio como un *locus amoenus* Mapuche, un lugar idóneo para el *käime az mogen* o buen vivir, donde se experimenta la eroticidad. El deseo erótico entre la mujer y el *shumpall* se constituye como una fuerza generadora del *ethos* Mapuche. Así, la obra, en las antípodas de la histórica y prevalente destrucción de la *Mapu*, exhibe escenas de la procreación cíclica del territorio Mapuche y posibilita su buen vivir. La siempre vigente existencia de este *ethos* aún si es en malas condiciones, constituye el sustento espiritual de las comunidades actualmente en procesos de recuperación territorial.

---

7 La traducción es mía.

## 1. El lugar del *küme az mogen*

*Una mujer con vestido ligero hasta las rodillas camina tranquila de espaldas por una colina natural hacia un horizonte de cielo. Es un plano general. La imagen está drásticamente dividida en oscuridad y luz; en la parte inferior del encuadre, la tierra y la mujer sombreadas; en la parte media y superior, nubes blancas esponjosas se mueven lentamente. El terreno se adivina suave por el caminar descalzo. En la línea de contorno se dibuja la silueta de una vegetación de duna baja, desordenada, que se suma a la cabellera de la mujer en sus texturas fibrosas. Varios sonidos crean una atmósfera hipnótica. Un constante rumor líquido y los cantos de las aves costeras anticipan la imagen robusta del mar y su espuma. Suena fuerte el sonido del trompe haciendo notas vibrantes de cortas ondas sucesivas que rebotan sobre sí mismas y en el aire (El Shumpall 0:00-0:47).*

Este inicio del cortometraje *El Shumpall* marca la sensorialidad del video-poema y la vinculación de la *domo* con el territorio. El océano, a través de su movimiento ondulante y sus matices de azul, es un centro magnético que llama a la *domo* a cruzar la silueta-umbral de las dunas. Visualmente, el cruce simboliza las diferentes dimensiones de la *Mapu*. La *Wenu Mapu*, la Tierra de Arriba, es el lugar de los astros y de los "seres y espacios que forman parte del conocimiento cosmológico y/o ontológico" Mapuche (Canio y Pozo 14). Es, también, el lugar donde continúa la vida humana después de la muerte, pero no en el sentido del "más allá" judeo-cristiano (Curivil 38), pues la *Wenu Mapu* ejerce su influencia sobre las vidas de la *Nag Mapu*, la superficie terrestre, donde habitan las personas humanas, vegetales y animales (Canio y Pozo 14-15). La *Mince Mapu*, la Tierra de Abajo, es el lugar de la vida mineral y de las aguas subterráneas (Curivil 37-38), asimismo de los espíritus negativos (Chihuailaf 30). La figura de la *domo* es representada en armonía con estas tres capas de la *Mapu*. Ella camina apaciblemente por la *Nag Mapu*, y, a la vez, los cambios de iluminación insinúan su habitar simultáneo en los otros espacios: se la ve tanto oscurecida por las sombras de la *Mince Mapu*, como resplandeciente de luz por la presencia de la *Wenu Mapu*. En el pensamiento Mapuche, según Ramón Curivil, "la división sagrado-profano, material e inmaterial, en la práctica no es tan real, dado que la vida finalmente se juega en ambos espacios" (38). Así, el habitar de la *domo* transcurre en confluencia con las dimensiones espirituales y físicas de la Tierra, por esto, más de una vez se la muestra caminando por la línea horizontal que divide y, al mismo tiempo, une la tierra y el cielo o la tierra y el mar.

La corporalidad "individual" de la mujer es relativizada en las imágenes, enfatizando su familiaridad con todas las vidas y cuerpos del entorno. La *domo* es presentada como hija de la madre tierra o *Mapu Ñuke* en planos generales que la muestran como un elemento más del paisaje. La vemos a lo lejos, borrosa, o bien de espaldas sin una cara que la personalice, o solo se nos muestra la parte inferior de sus pier-

nas y pies en continuidad con la duna. No existe una jerarquía que la ubique por encima de otras naturalezas corpóreas. En una escena en particular, la sombra de la *domo* deambulando se fusiona con un gran árbol. El claroscuro no responde a la interpretación clásica de su uso en el cine, según la cual los personajes horrosos o misteriosos permanecen en la oscuridad (Bordwell y Thompson 182). Al contrario, cuando la *domo* es sombría destaca su pertenencia a la *Mapu* en igualdad de condiciones con los demás seres con que cohabita. Como indica la palabra “Mapuche”, gente de la tierra, las personas pertenecen a la Tierra y no al revés: “Es más que ser originario del lugar —explica Curivil— es haber nacido del *mapu* y ser parte del *mapu* a la vez” (31). Este *az mogen*, forma de vida, se diferencia del pensamiento moderno patriarcal que otorga a los “hombres” (en representación de la humanidad) una condición de excepcionalidad, ubicándolos como “especie” por sobre todos los otros seres de la naturaleza (Pisano 33). La deshumanización de la *domo*, por tanto, desestabiliza el orden colonial masculino.

El equilibrio entre la *domo* y las dimensiones de la Tierra, junto a la familiaridad de los seres de la *Mapu Ñuke* crean un ambiente de mutuo cuidado propicio para el placer, un *locus amoenus*. El video-poema muestra superficies suaves, sedosas y blandas: la duna, la pradera, la playa, el mar, el cielo y las nubes. A su vez, se exhiben suelos rocosos, duros y toscos como invitantes miradores y bellos parajes. Este contraste de lo suave y lo áspero invita al despertar de los sentidos, a sentir con la imaginación el contacto de la *domo* con el medioambiente. Los encuadres bucólicos refuerzan la idea de un lugar ameno con su calidez y luminosidad de tonos pasteles —amarillos, dorados, cafés y verdes. Por otra parte, el mar y su entorno inmediato de pigmentos intensos y cambiantes codifican la naturaleza animada de las aguas, indicando la presencia y energía del *shumpall*, la fuerza que afecta a la *domo* y que, a su vez, es afectado por ella.

La sensual visualidad de este espacio de “buen vivir” o *küime az mogen*, suerte de *locus amoenus* en clave occidental, se complementa con los sonidos del entorno: el video crea un ambiente vivo donde todo reverbera y emana: el canto de pájaros silvestres, el viento entre los árboles, el trascurrir del agua de vertiente, el trinar de las aves costeras y el predominante vaivén, a veces intenso, otras suave, del ondular de las olas.<sup>8</sup> El compositor Michael Chion en su teorización sobre la “audio-visión”, afirma que a este tipo de sonidos se les puede llamar “territoriales” pues sirven para identificar un lugar en particular, a través de su presencia ubicua, penetrante y continua (75). Su afirmación es precisa en este registro, ya que *El Shumpall* produce

---

8 El *locus amoenus* es un tópico literario que se usa para identificar caracterizaciones de lugares apacibles, generalmente, en entornos naturales. Tiene una larga historia, que se puede rastrear hasta Homero, pero fue en la época del Renacimiento en Europa que se revitalizó su uso. En este artículo, utilizo el tópico para subrayar la idea de que el registro audiovisual presenta un lugar apacible, apto para la vida buena.

la sensación de un solo cuerpo, la *Mapu*, conteniendo muchos seres en un “fluir sónico” (45), al decir de Chion.

En el video-poema, entonces, se construye un *continuum* sensorial: un solapamiento de imágenes y sonidos que buscan despertar los sentidos, más que transmitir ideas pre-codificadas por el lenguaje (Chion 154). Así, las palabras en *mapudungun* anunciadas por una voz en *off*, su cadencia, pronunciación y entonación, se funden con los ruidos territoriales. Esta voz representa el rumar de la conciencia de la *domo*, su intimidad acoplada a la vitalidad ruidosa del lugar. Luis E. Cárcamo-Huechante afirma que el *mapudungun* “al identificar al lenguaje con la tierra, se sale de la lógica antropocéntrica y expresa un territorio de resonancias vastas y múltiples: es la fonética de un universo poblado por seres que susurran, murmuran, hablan, gritan, sollozan o cantan” (228). En este sentido, el *mapudungun* en el video aporta a la representación sonora del *icrofil mogen*, la biodiversidad y la biosfera a la que pertenecen los seres humanos, compuesta de cuerpos vivos y saludables (Chihuailaf 52). Los sonidos territoriales y el *mapudungun* en la obra enfatizan la diversidad de seres que cohabitan en este gozoso y familiar *locus amoenus*. Como describe Chion sobre el *continuum* sensorial, los ruidos ambientales introducen un sentir agudo de la materialidad de las cosas y los seres (155), en este caso introducen también un ritmo pausado que denota intimidad y pertenencia.

Los paisajes audiovisuales de *El Shumpall* despiertan, por tanto, la memoria histórica, medioambiental y familiar del lugar como territorio Mapuche. El video-poema fue grabado en las localidades rurales y costeras de Chaihuín y Curiñanco, Provincia de Valdivia. En la captura de sus parajes hay un llamado implícito a reconocerlas como parte de la *Mapu* Mapuche, pues los encuadres dejan fuera las huellas visuales y sonoras de la continuidad colonial. Es un retrato poético de los territorios: las cámaras fusionan los paisajes de Chaihuín y Curiñanco y crean un solo lugar, un Edén Mapuche dedicado al *küme az mogen*, el buen vivir. Pero también es un registro político del *Lafken Mapu*, porque invita a pensarlo como un lugar placentero y saludable que contrasta con la realidad enferma de muchos lugares del *Wallmapu* por el asentamiento urbano e industrial de los colonos. Más aún, el cortometraje insinúa un futuro posible: la recuperación del habitar Mapuche libre y vigoroso en estos territorios.<sup>9</sup>

---

9 Se piensa que el contacto de los *lof* Mapuche que habitan esta zona con la sociedad colonial fue tardío, debido a que a mediados del dieciocho la concentración indígena seguía siendo predominante (González 310). Luego de la invasión militar chilena (1860-1883), la población original se redujo por enfermedades introducidas y por la ocupación a manos de colonos españoles, criollos chilenos y alemanes (Correa s.p.). Los *lof* fueron desarticulados y reorganizados en reducciones territoriales y, más tarde, en 1979, durante la dictadura, éstas fueron subdivididas en lotes individuales por el Decreto Ley 2.568. Actualmente, en Curiñanco, desde el año 2017, existe un *lof* en recuperación territorial llamado Reivindicación Narciso Ñanco (*Lof* Narciso Nanco s.p.) y es posible encontrar personas hablantes del *mapudungun*. En contraste,

En consecuencia, el video-poema, a través de la puesta en escena de este *locus amoenus* particular, crea un lugar-hogar Mapuche. La única edificación humana que se muestra es la *ruka*, la casa de la *domo*, representando el núcleo físico de un hogar que se expande más allá de sus paredes. El *mapudungun* tiene significantes específicos que emparentan la tierra con las personas: el *keüpalme* y el *tuwiin*, conceptos que, según Chihuailaf, son los cimientos de las comunidades (50). El *keüpalme* refiere a la unión sanguínea, recordando que todas las personas son hijas de la Mapu en primer lugar (Chihuailaf 51). El *tuwiin* “es el fundamento básico de la familia, anclado en el espacio físico en el cual ha nacido, crecido y se ha desarrollado la gente” (Chihuailaf 51). Las y los Mapuche unidas/os por la materia corpórea del *keüpalme*, también se vinculan por y con su *tuwiin*, su territorio. El hogar, entonces, en el *ethos* Mapuche refiere a algo más que la *ruka*, incluye el lugar de origen y acoge a una familia amplia de diversas vidas y cuerpos. El *keüme az mogen* se desarrolla en las relaciones entre el *keüpalme* y el *tuwiin*, en las relaciones de parentesco entre las personas humanas, el lugar y sus otros habitantes.

El lugar del *keüme az mogen* contiene una atmósfera hogareña, de protección, que se expande por todo el territorio abriendo paso a la ensoñación y la exploración de las emociones. Por medio de la voz (en *off*) de la *domo* asistimos a la oscilación y exacerbación de sus sentimientos. Afectada profundamente por el mar, su amor es *lafkenche* pues el océano es la marca prominente de esta identidad territorial: de él depende la vida y muerte de las personas que viven en sus cercanías. Miranda Rupailaf ha comentado la poderosa presencia del mar en su vida, recordando que *rupailaf* significa camino de mar (Entrevista personal). Su nombre evidencia el *keüpalme* y el *tuwiin* al que pertenece. Así, el hogar de la poeta es integrado al video-poema en clave amorosa: entre la *domo* y el *shumpall* se establece una relación de amantes, augurada desde un comienzo por los ritmos del trompe, el sonido del romanceo, dicen sus cultores (“El trompe” s.p.). Este amorío de intenso erotismo exagera el *keüme az mogen* del territorio costero, realzando los placeres del encuentro físico y espiritual de la *Mapu*, como una fuerza regeneradora, de vida y muerte, que circula por todo el entorno.

## 2. El *newen* erótico de la Mapu

“Voy a hundirme en esta ola que es tu nombre”, declara la voz interior de la *domo* en *mapudungun*. Y repite: “Voy a hundirme en esta ola que es tu nombre —te dije—

---

la mayoría de los habitantes de Chaihuín se identifica con el estilo de vida criollo. Hubo un intento de revitalizar el *ethos* Mapuche con el “Encuentro de Poesía” Mapuche y no-Mapuche, organizado anualmente desde el 2007 al 2009 por el centro cultural Kaykayen, al que perteneció Miranda Rupailaf (Centro Cultural s.p.).

/y nos llenamos, desbordados, atorados de luciérnagas".<sup>10</sup> La continuidad entre el placer sensorial del *locus amoenus* y la exacerbación del deseo de la *domo* se concentra en la palabra "hundirme". Así como los pies de la *domo* penetran la suave duna, su alma se interna en la inmensidad alborotada del océano. En la voluntad de hundirse, la ola revela toda su capacidad sensual: abraza el cuerpo de la hablante, la empapa, la acaricia, la excita. La mujer y su amante, en estos versos, se desbordan de luces fosforescentes, brillo que grita una liberación física y espiritual. La voz de la *domo* es poesía ansiosa de unión carnal, que crea imágenes eróticas con elementos de su *tumün lafquenche*.

La potencia de este deseo es presentada en el cortometraje como *newen*, fuerza vital de la *Mapu* Mapuche en su condición de tierra "sagrada" y "misteriosa" (Curivil 37). En el video se observa una energía ubicua que se dispersa por todo el territorio y anima sus diversos cuerpos. En este sentido, el concepto "trans-corporalidad" de Stacy Alaimo resuena con la obra pues propone que "lo humano está siempre enredado con el mundo-más-que-humano" (2). El prefijo "trans" hace énfasis en el intercambio y las interconexiones de múltiples naturalezas corpóreas que transitan y convergen en un espacio móvil (2). En el video, la eroticidad de la *Mapu* se vive como el medioambiente, como una segunda atmósfera terrestre dentro de la cual todo se conecta. La figura del *shumpall* enfatiza la permeabilidad o ilusión de los límites corporales, pues el hombre-pepe es un *ghe*, ser protector del espacio (Curivil 37), que como tal se (con)funde con el territorio. De esta manera, aunque solo lo vemos dos veces en la segunda mitad de la grabación, su *newen* erótico se manifiesta en los seres de la *Mapu*. Planos enteros de lobos marinos recostados unos sobre otros, con la belleza de sus pieles brillantes, húmedas, flexibles y robustas en fricción, insinúan una voluntad de contacto físico entre cuerpos, el placer de tocarse. A su vez, primeros planos de tupidas algas flotando en el agua, al ritmo de sinuosas ondas de lento movimiento, sugieren el goce de la deriva, el dejarse llevar por las pulsiones psico-físicas y la intención del *shumpall* de seducir a la *domo* y enredarla en sus cabellos.

La génesis de las personas-pepe se relaciona con una fuerza, *newen*, regeneradora de la vida Mapuche. Según el *nütram* (relato) del poeta Bernardo Colipán, la figura de los y las *shumpall* surge del *epew* (antigua narración) de *Kay-Kay* y *Tren-Tren*, que enseña sobre el resurgimiento del mundo Mapuche. La serpiente *Kay-Kay* subió el nivel de las aguas de la *Mapu* y *Tren-Tren* elevó la Tierra para salvar a las/os Mapuche, pero las personas que no lograron escapar de las olas se convirtieron en "lobos marinos, peces y shumpales. . . [que] siguen viviendo en su estado humano en el fondo del mar, ríos y lagos" (Colipán s.p.). De la catástrofe sobreviven una

10 El cortometraje contiene subtítulos en español de los versos en *mapudungun*, que corresponden a extractos del poemario.

pareja de ancianos y una de jóvenes, estos últimos repueblan la *Mapu* (Chihuailaf 202). Por tanto, las y los *shumpall* participan de una potencia revitalizadora del mundo Mapuche como seres capaces de transitar de una vida a otra, transformando su corporalidad.<sup>11</sup>

El *nepen* erótico, como fuerza renovadora del *ethos* Mapuche, es un fenómeno sagrado. La *domo* traduce su deseo a los códigos de la rogativa y ritualiza su afán en el templo sacro de su *locus amoenus*. Por esto, ella viste de negro, el color del *keipam*, paño con que las mujeres Mapuche envuelven sus cuerpos, en especial cuando hay ceremonia. En mitad del cortometraje, ella completa un atuendo formal usando sus alhajas de plata: el *trarilonko*, cintillo, y la *trapelakucha*, pechera. Así, la vemos esparcir semillas alrededor de un joven árbol que pudiera ser el foye, canelo, árbol sagrado y, luego, bañarse en el mar. Los versos recitados en *mapudungun*, acompañan sus acciones:

Repito este mi rezo  
por si vienes.  
Aquí frente a las olas me arrodillo.  
Yo invoco tus cabellos anudados por la sal.

La mujer ruega por la aparición del ser divino, por la materialización antropomorfa de un ambiente cargado de anhelo. En respuesta, la agencia erótica de la Tierra hace posible el encuentro por medio del *perimontun* o visión, que consiste en la aparición de seres sobrenaturales, generalmente, en los *peuma* o sueños de las personas humanas (Curivil 39-40). Así, la unión de los cuerpos de la *domo* y el *shumpall*, en la forma del mar, sucede cuando ella está dormida.

*Una luna llena, color amarillo tibio, se ubica al centro de un cielo negro. El movimiento del aire desdibuja levemente sus contornos. Un plano entero semi-frontal exhibe a la domo dormida en su cama. Su expresión facial es de profundo placer. La silueta de una chailla, olla, cuelga sobre lo que se adiva el kutral, fogón, por la humareda que sube delicadamente. La luz del fuego ilumina a la domo de frente, resalta sus facciones, sus labios y pechos. El ritmo repetitivo del kultrun, timbal de madera y cuero, más el sonido del mapudungun y la sinuosidad del humo y la luz producen una sensación de conciencia en trance (5:56-6:03).*

La escena descrita prepara el camino a las imágenes del *perimontun*. La luna o *keiyen* anticipa el ritual de unión física en su rol de madre de la *Wenu Mapu*, que permite

---

11 Miranda Rupailaf supo de la existencia de los y las *shumpall* cuando estaba escribiendo su tercer poemario en la localidad costera de Niebla, cercana a Chaihuín y Curiñanco. Al compartir los versos con otras personas Mapuche, éstas le indicaron que estaba describiendo la fuerza de un *shumpall*, un ser que no es legendario, sino que cohabita la cotidianidad en la costa (Entrevista personal).

la vida y la procreación (Canio y Pozo 56-57). La *ruka*, casa, con sus elementos de la cotidianidad Mapuche, es el escenario apto para el encuentro de la pareja edénica de este *locus amoenus*. El *kuñtral*, fogón, anticipa la pasión y el calor corporal. A su vez, el humo es un indicio del habitar de la *domo* en otra dimensión.

La unión de los amantes en el trance del *perimontun* representa la renovación de las energías de la *Mapu*, su resurgimiento, como en el *epew* de *Kay-Kay* y *Tren-Tren*. El sonido del *kuñtrun* acompaña los latidos y la respiración de la *domo* en un ritmo ascendente. Este instrumento personal es creado para cada *machi* (Pérez de Arce, 149), sanadoras y sanadores que hacen de puente espiritual entre las diferentes capas de la *Mapu* (Chihuailaf 77). El *kuñtrun* representa al universo Mapuche o el *Meli Witran Mapu*, los cuatro lados de la Tierra que dan origen a las identidades territoriales (Chihuailaf 36-37). Su sonido indica ceremonia, rito, y actúa sobre las personas (Pérez de Arce, 149-154). En el video, las percusiones persistentes marcan el pulso del *nwen*, fuerza, que emana de la unión de los amantes y revitaliza el *ethos* de la *Mapu*.

La secuencia del encuentro se visualiza con un montaje alternado entre la *domo* durmiendo y la *domo* en el agua. Este tipo de edición usualmente se usa para captar la atención del espectador y motivar una interpretación de la alternancia (Bordwell y Thompson 279-390). En el video-poema, el montaje refiere a la simultaneidad de los sucesos y la ubicuidad de la *domo* en ambos lugares. Por ende, este entrelazamiento sugiere una experiencia erótica sobrenatural y, en el contexto cultural Mapuche, sagrada. En las tomas que muestran a la *domo* en su lecho, ella se mueve excitada. Su cara está sudada, sus piernas destapadas y una mano busca tocarse entremedio. En las escenas en el agua, planos "nadir" la captan de abajo hacia arriba nadando por un mar verde-claro, representando la mirada subjetiva del *shumpall*: él es la profundidad de las aguas, es por su materialidad en estado líquido que atraviesa la *domo*. La luz brillante que ilumina las escenas representa la confluencia de los cuerpos como una experiencia generadora de energía. Las tomas son cortas, creando un ritmo acelerado.

Por otro lado, el *perimontun* se constituye como la ceremonia donde la *domo* se arroja al mar en ofrenda. En esta parte del cortometraje se registra un oxímoron entre imágenes y palabras: mientras las primeras subrayan la vida a través de las tomas de la *domo* en el agua, los versos recitados erotizan un deseo de muerte:

Y espero a que aparezcas en la tercera ola niño-pez.

Que me trague el mar.

Que me lleven desnuda por la espuma.

Desde el saber occidental, esta dualidad alude a los principios *eros* y *thanatos* del psicoanálisis freudiano, pero en el deseo de la *domo* está en función la experiencia Mapuche: una memoria afectiva *lafkenche* de amor y muerte respecto al mar. El mar es el espacio sagrado que aporta el sustento alimenticio de las familias de la costa, que les otorga vida. A la vez, el mar representa la posibilidad de la corrupción de los cuerpos humanos que son “tragados” por sus aguas —pescadores, mariscadores, nadadores, buscadores de *shumpall*. Así, el negro de la vestimenta de la mujer sugiere un ritual mortuorio, pues su actitud lasciva responde a unas ganas de vivir en el fondo del océano como una *shumpall*, para lo cual necesita morir como humana.

En consecuencia, la versión del relato del *shumpall* de Miranda Rupailaf descentra el deseo masculino patriarcal y lo reemplaza con una vehemencia febril de la *domo*. Si la mujer es raptada en la estructura tradicional del *niitram*, en el cortometraje el sacrificio es invocado. Hay una preparación y una espera, no del rapto sino del encuentro. Si bien el hombre-pezuja ejerce sus capacidades hipnóticas, la narrativa del video gira en torno a la rogativa de la *domo*. Su actitud es la de quien ha vivido el éxtasis y busca repetirlo. Finalmente, ella lo cumple. En la última escena se la muestra sumergida en el agua desde la mirada del *shumpall* (plano nadir). No es exactamente un cuerpo sin vida sino suspendido, sugiriendo un umbral —“la puerta de este cielo”, como dice la voz en *off*— tras el cual pasará a un nuevo estado. El cierre del video-poema se une con su inicio: la figura sombreada de la *domo* anticipa su capacidad de transformación en otra corporalidad. Por tanto, el amor erótico de vida y muerte entre el *shumpall* y la *domo*, un amor *queer* en cuento transgrede los límites del “especismo”, es *newen* que mueve las energías y los cuerpos de la *Mapu*, actualiza sus rituales y espiritualidad, permite sus transformaciones. Este ciclo es símbolo de regeneración, de sanación: una recuperación del territorio, su vuelta al *küime aꞤ mogen* gracias a la eroticidad de la *Mapu* fluyendo en todas sus naturalezas corpóreas.

### 3. Reflexiones finales

La obra *El Shumpall*, basada en el poemario *Shumpall* de Roxana Miranda Rupailaf, permite a su audiencia asomarse a la compleja visión de mundo contenida en la *Mapu*, la Tierra Mapuche. En este artículo he planteado que el video-poema apela a lo sensorio y lo emocional para representar las intensidades de la eroticidad de la *Mapu*, que permiten el *küime aꞤ mogen*, la vida buena, y el *newen*, la fuerza que da vitalidad al habitar Mapuche. Mi intención ha sido indicar que esta obra poética-política de bienestar pone de manifiesto, por contraste, la historia de violencias coloniales vivida por el pueblo Mapuche. Existe un diálogo implícito entre las comunidades o *lof* que hoy están practicando recuperaciones territoriales y las relaciones afectivas entre las diversas vidas de la *Mapu* en el video. El amor y el arrojo necesarios para recuperar un territorio se alimenta de un *ethos* de continui-

dad corporal y una unión espiritual con la *Mapu* y sus brotes. Solo de esta forma se renuevan sus energías. *El Shumpall* ilumina la poética implícita en el acto político de la recuperación territorial.

El *eros* ubicuo trans-corporal que recorre los cuerpos del *Lafken Mapu* crea un lugar-hogar al infundir de afectaciones y afectos al territorio. Así, el *küme az mogen* es conciencia del co-habitar en red. Este entramado de energías se erige como un mapa del territorio *lafkenche* que desconoce los límites impuestos por las demarcaciones geopolíticas de Chile. Además, los versos de Miranda Rupailaf crean una versión del *nütram* del *shumpall* donde la mujer tiene voluntad y agencia, por tanto, en esto la poética de la obra es, también, descolonizante. Así, el cortometraje robustece el archivo de la historia Mapuche y, especialmente, activa las sensorialidades y emociones, la complejidad espiritual que mueve al movimiento político por "recuperar" el territorio, la *Mapu*. Queda por reconocer, entonces, otros puntos poéticos de esta cartografía vibrante, obras de arte y experiencias de vidas que registren diversos afanes, deseos e impulsos del presente y futuro del habitar Mapuche.

## Obras citadas

- Alaimo, Stacy. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Indiana University Press, 2010.
- Anaya, James. “Informe del Relator Especial sobre la situación de los derechos humanos y las libertades fundamentales de los indígenas”. Consejo de Derechos Humanos Asamblea General de la Organización de las Naciones Unidas. 12° periodo de sesiones. 5 oct. 2009.
- Antileo, Enrique et al. “*Awükan ka kixankan zugu. Kiñeke rakizuum*”. *Awukan ka kaxankan zugu wajmapu mew. Violencias coloniales en Wajmapu*, editado por Enrique Antileo, Luis E. Cárcamo-Huechante, Margarita Calfío y Herson Huinca-Puitrin, Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2015, pp. 9-20.
- Best, David, et al. “Building a better description”. *Representations*, vol. 135, no. 1, 2016, pp.1-21.
- Bordwell, David y Kristin Thompson. *Film Art. An Introduction*. McGraw Hill, 1997.
- Canio, Margarita, y Gabriel Pozo. *Wenu Mapu. Astronomía y Cosmología Mapuche*. Ocho Libros, 2015.
- Cárcamo-Huechante, Luis E. “Las trizaduras del canto Mapuche: lenguaje, territorio y colonialismo Acústico en la poesía de Leonel Lienlaf”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 40, no. 79, 2014, pp. 227-242.
- \_\_\_\_\_. “Mapuche Historians Write and Talk Back: Background and Role of ¡...Escucha, winka...! Cuatro ensayos sobre Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro (2006)”. *Decolonial Gesture*, vol. 11, no.1, 2014.
- Catrileo, María. “Tipos de discurso y texto en Mapudungun”. *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, Vol. 5, 1992, pp. 63-70. Centro Cultural y Ambiental Kaykayen. kaykayen.blogia.com. Accedido 20 mar 2018.
- Chihuailaf, Elicura. *Recado confidencial a los chilenos*. LOM, 1999.
- Chion, Michel. *Audio-vision: Sound on the Screen*. Columbia University Press, 1994.
- Colipán, Bernardo. “Qué hay más allá de la tercera ola”. *Letras.mysite.com*. Web. 29 Oct. 2017.
- Curivil, Ramón. *La fuerza de la religión de la tierra. Una herencia de nuestros antepasados*. Ediciones Universidad Católica Silva Hernández, 2007.
- “El trompe Mapuche de Khano Llaitul”. *Youtube*, subido por TrompeMapuche. Web. 28 Jun. 2013.

- Emmerson, Ben. "Report of the Special Rapporteur on the promotion and protection of human rights and fundamental freedoms while countering terrorism". Human Rights Council, United Nations Organization. Twenty-fifth session. 10 mar 2014.
- Llaitul, Héctor. "¿El territorio no se compra, se recupera...! ¿Compra-venta, expropiación control territorial?" *Conflictos étnicos, sociales y económicos. Araucanía 1900-2014*. Editado por Jorge Pinto, Pehuén, 2015, pp. 353-358.
- Llamin, Segundo, et al. *Segundo Llamin ñi kuyfike nütram. Las antiguas conversaciones de Segundo Llamin*. Ediciones Librería Crisis, 2015.
- Lof Narciso Ñanco. "Último comunicado público lof Narciso Ñanco" (24 Mayo 2017)". *Territorio Inkieta*. Web. 04 Abr. 2018.
- Marimán, Pablo. "Los Mapuche antes de la conquista militar chileno-argentina". *¡...Escucha, winka...! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*, editado por Pablo Marimán et al., Lom, 2006, pp. 53-126.
- Miranda Rupailaf, Roxana. *El Shumpall*. Dirigido por Gerardo Quezada, producido por Roxana Miranda Rupailaf, Jauría Films, 2014. *Vimeo*. 20 Nov. 2017.
- \_\_\_\_\_. *Shumpall*. Del Aire Editores, 2011.
- \_\_\_\_\_. "Me quitaron el lenguaje con educación y ahora me exigen que lo sepa". *Revista Ñ*. 28 Oct. 2013.
- \_\_\_\_\_. Entrevista personal. 2 de diciembre 2017.
- Pichinao, Jimena. "La mercantilización del Mapuche Mapu (tierras Mapuche). Hacia la expoliación absoluta". *Anukan ka kaxankan zugu wajmapu mew. Violencias coloniales en Wajmapu*, editado por Enrique Antileo, Luis Cárcamo-Huechante, Margarita Calfío y Herson Huinca-Puitrin, Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2015, pp. 87-106.
- Pisano, Margarita. *Los deseos de cambio o... ¿el cambio de los deseos?* Editorial Revolucionarias, 2011.

# 11

## DOSSIER MEMORIAS DE UN CONFINAMIENTO



PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD  
CATÓLICA  
DE CHILE

## Memorias de un confinamiento

Rubí Carreño Bolívar  
Pontificia Universidad Católica de Chile

*Si no canto lo que siento  
Me voy a morir por dentro  
He de gritarle a los vientos hasta reventar  
Aunque sólo quede tiempo en mi lugar  
Ya lo estoy queriendo  
Ya me estoy volviendo canción*

Alberto Spinetta

*A la memoria de Marisol González Díaz (1963-2020)*

En abril del 2020 invité a académicos y estudiantes de distintas latitudes a dejar un registro de lo que yo pensaba sería un semestre único en todos los sentidos del término. Imaginaba que a diciembre que saliera la *revista*, la pandemia sería un sueño olvidado en medio de la alegría de la vacuna y los reencuentros navideños. Asimismo, quería mostrar que no solo el virus viajaba rápido sino también nuestra posibilidad de reaccionar y hacer una red escrita de afectos que respondiera, letra con letra, al distanciamiento físico. Por primera vez los académicos del norte y los del sur enfrentábamos la misma vulnerabilidad y podríamos sentarnos a la mesa y compartir juntos, aunque fuera, el pan de la incerteza.

Muchas personas me contestaron que sí, inmediatamente. Otras, me dijeron que el tiempo se les iba en los cuidados de sus padres adultos mayores o de sus hijos sin escuela; en tareas administrativas imprevistas o en una docencia impartida desde la intimidad de sus casas y que hacía patente, por primera vez, la situación socioeconómica real de los estudiantes, falsamente homogenizada, en la sala de clases; dejo testimonio de todo esto. Coexistían entre nosotros, profesores y estudiantes, las ideas de sobreponerse a toda costa y realizar el trabajo a como diera lugar con la de mostrar la excepcionalidad de lo vivido y ver en ello una oportunidad para los cambios. La convocatoria para este *dossier* era reflexionar sobre la forma en que el confinamiento había cuestionado las prácticas, convicciones y creencias sobre la academia, en cuáles se persistían y cuáles parecían obsoletas a partir de esta experiencia radical; finalmente, se eligió el formato de ensayo universitario o

de crónica. En el conversatorio *Geopolíticas del cuerpo: escritura y pandemia* en los que participamos con Diamela Eltit, Javier Guerrero, Laura Scarabelli se insistió, precisamente, en la necesidad de transformar la universidad, abrirla hacia la comunidad y no escamotear estos tiempos entre la mascarilla y la capucha.

El paraíso siempre anhelado de la vida en pijama, sin humanos alrededor y con todo el tiempo del mundo para investigar se había cumplido, solo que hasta para los espíritus más fuertes era y es difícil sobreponerse. Son demasiados muertos, infinitos desaciertos de los líderes políticos que hacen temblar aún más que el virus y un duelo profundo por ti, por mí, por cada casa. Aun así, con mayor o menor fe, hay un día después y la que escribe gasta su día confiando en el futuro. Doy infinitas gracias a los colegas y estudiantes radicados en distintas partes del mundo que se unieron a esta propuesta, así como también a quienes no pudieron hacerlo. Hay muchas formas de escribir y de abrirle paso al mañana.

Rubí Carreño Bolívar  
Directora de *Taller de Letras*

## Un semestre en cuarentena

Niall Binns  
Universidad Complutense de Madrid

El domingo 8 de marzo de este año tuvo lugar en Madrid una multitudinaria manifestación para celebrar el Día Internacional de la Mujer. La marcha, que partió de la Estación de Atocha para acabar en la Plaza de España, fue encabezada por varias ministras, dos de las cuales, al igual que la mujer del presidente (que las acompañó en primera fila), se enfermarían del Covid-19 durante la semana siguiente. Según la crónica de la pandemia narrada por la oposición, la “agenda” feminista del gobierno le impidió prohibir el acto, aun sabiendo que ponía en riesgo la salud de los ciudadanos, y fue ahí donde se originó el mal. Se olvidan de que nadie podía imaginar aún la magnitud del virus, se olvidan de que en esa fecha seguía muy bajo el nivel de contagio, se olvidan de que tampoco se impidieron, ese fin de semana, otros actos multitudinarios como, por ejemplo, el partido de fútbol entre el Betis y el Real Madrid. Nunca en mi vida he visto tanta mezquindad, tanta hipocresía política como en estos últimos meses en España.

Ese 8 de marzo tuvo fiebre mi mujer. Había estado en dos estrenos de teatro la semana anterior, alguno de los presentes seguramente recién llegaba de Italia, y fueron varios los actores, dramaturgos y directores que hicieron su triste aporte a esa primera oleada de enfermos. Al día siguiente, el lunes por la mañana, me tocó ir a la universidad. Tenía programadas una tutoría con una alumna y una reunión, en mi papel de coordinador del Máster en Literatura Hispanoamericana, con la directora, la subdirectora y el secretario académico del Departamento, y con la coordinadora del Máster en Literatura Española. Por si acaso, me senté al otro extremo de la larga mesa de reuniones, y luego di la tutoría dando vueltas con la alumna por el patio. Nunca he sabido si fui portador del virus. No caí enfermo y no tengo anticuerpos.

Comencé mi cuarentena esa tarde; se hizo oficial el confinamiento en toda España el fin de semana siguiente. La fiebre de Denise duró varios días pero la fortuna quiso que no llegara el virus a sus pulmones. Sufrió durante semanas, eso sí, un cansancio galopante. Se arrastraba por el piso y dormía como nunca. Siempre ha contado que le hizo bien el coronavirus. En esos momentos aún se decía que era poco más que una gripe, así que se libró del miedo que llegaría después, y lo cierto es que le curó el insomnio.

Casi me avergüenza relatar lo plácido que ha sido, para mí, el confinamiento. Tenemos buenos amigos que han enfermado, que han pasado por el hospital y han vivido una experiencia terrible. Tenemos amigos que han perdido a familiares y gente cercana. Nosotros, hasta ahora al menos, hemos tenido suerte. Además, yo tuve mi docencia concentrada en el primer cuatrimestre del año académico, así que he estado todo 2020 sin clases. Del 15 de marzo al 2 de mayo el confinamiento en España fue total: solo podíamos salir a hacer la compra. A partir del 2 de mayo, se permitía pasear durante una hora cada día. Comenzó la “desescalada” en Madrid, muy lentamente, a partir del 25 de ese mes. Aquí en casa, en realidad, nunca hemos abandonado del todo el confinamiento. Salimos poco con amigos, solo nos escapamos durante tres noches a la Sierra de Guadarrama en plena ola de calor. Y ya está.

Nunca me olvidaré de la imagen, mientras volvía al atardecer del supermercado en Callao, de la Gran Vía madrileña totalmente vacía. Como ha sucedido en otros lugares, una ciudad apenas con tránsito vive una extraña mutación y la naturaleza, habitualmente desterrada del centro urbano, vuelve para reclamar lo suyo. He visto imágenes de pumas recorriendo las calles de Providencia, de cóndores posándose en la terraza de un apartamento de Las Condes. En el pueblo galés de Llandudno bajaron las cabras montañosas de la sierra para pisotear los jardines y arrancar las hojas de setos y arbustos; son una cabras blancas y peludas con grandes cuernos, de origen kashmirí, que llegaron a Gales importadas desde la India en tiempos de la Colonia. Aquí en Madrid los pavos reales del Retiro, acostumbrados a los restos que dejan los turistas, abandonaron el parque para buscar comida en las calles cercanas. Nunca ha habido tantos pájaros en la ciudad, nunca la gente ha salido tanto a los balcones para verlos. Delante de uno de los balcones de nuestro piso hay un gran aligustre donde se reúne, así lo decía Jorge Teillier, *el congreso de los gorriones*. En los días del confinamiento total, cuando me levantaba por la mañana y abría las ventanas del salón, ahí estaban a la espera nuestros gatos, sentados muy juntitos como si fuese en las butacas de un teatro para disfrutar del espectáculo. Anticiparon su llegada los vencejos este año: vinieron (a finales de marzo) y se fueron (a finales de julio) dos semanas antes de lo habitual, y eran muchos, más que nunca; por la mañana y al atardecer llenaban el cielo con el chirriar de sus gritos, con su vuelo vertiginoso por las autopistas del aire. He visto una pareja de halcones peregrinos bailando bajo las nubes en una tarde de tormenta. He visto, también, algo inaudito: milanos negros sobrevolando el centro. Y desde finales de mayo, cuando se nos permitía por fin salir a pasear, hemos podido ver, por primera vez en el Parque del Oeste en al menos dos décadas, la maravillosa abubilla: maestro espiritual de las aves en el poema sufí *La asamblea de los pájaros* de Farid ud-Din Attar, reina también en *Las aves* de Aristófanes, el más bello y destacado de los pájaros —más que el petirrojo y el pito real, más que el jilguero y el Martín pescador— en el “Jardín de las Delicias” del Bosco. En ciudades donde el aire de repente, por breves meses,

se ha hecho respirable, donde la naturaleza no humana se deja ver y oír, nuestra larga cuarentena nos recuerda tareas pendientes, quizá la Gran Tarea pendiente de nuestra época, que no sabemos y no hemos sabido enfrentar.

De marzo a julio tuve reuniones del Departamento, reuniones en torno a la brusca adaptación del Máster a una docencia online, pero al estar sin clases me libré de la necesidad de ponerme al día con los recursos tecnológicos que disponía la Universidad para impartir clases virtuales. He hablado mucho con mis colegas —tengo la suerte de contar con colegas formidables— y mucho con mis alumnos, que me han contado su experiencia de estos meses, y no han hecho más que confirmar lo que he pensado siempre. Hay personas más o menos dotadas para la enseñanza, algunos con el don de la palabra seductora, otros con el de la inteligencia deslumbrante, pero el buen profesor es el que es capaz de ponerse, en parte al menos, en la piel del alumnado (hay quienes no ven al otro, quienes apenas son capaces de verse a sí mismos) y que está dispuesto, además, a esforzarse para que esos alumnos aprendan lo mejor posible. La adaptación *express* a una docencia online exige esfuerzo, mucho esfuerzo, y hay algunos profesores —son pocos; pero son— que simplemente no han estado dispuestos a hacerlo. Que se han dicho “preferiría no hacerlo”. Que se han borrado del mapa, que no han dado clase, que han mandado lecturas. Que se han multiplicado por cero. Lo peor del sistema público es que han podido hacerlo y no pasa nada.

Tengo alumnos que me han escrito, emocionados, sobre los esfuerzos de casi todos sus profesores. Gracias a ellos, me cuentan, no ha sido un cuatrimestre perdido, pero aun así, aun con el esfuerzo máximo empeñado, aun con los profesores más comprometidos, creo que el resultado de una docencia online será siempre a medias. Como lo es todo en este tiempo. Te encuentras con amigos, sin abrazos y con distancia social: el encuentro se disfruta a medias. Vas a un restaurante o un bar, te quitas la mascarilla para comer y beber, comes bien, bebes bien, pero todo se disfruta a medias. Subes a la Sierra, te sacas la mascarilla para andar entre los pinos, pero huele más que los pinos el gel hidroalcohólico y todo —árboles, sol, paseo, chiringuito—, todo se hace y goza a medias.

Tengo compañeros ansiosos, que temen que los jefes de la Administración verán la experiencia de estos meses como una prueba de que una enseñanza al menos parcialmente online funciona, y que buscarán la manera de perpetuarla de algún modo y, en el proceso, ahorrar gastos. Ojalá no sea así, ojalá sepamos impedir que sea así, que no tengamos perpetuada en el tiempo una enseñanza a medias.

La única clase online que he impartido en estos meses se ha debido a una invitación de mi amigo Sergio Mansilla a hablar sobre poesía y ecocrítica en una clase de postgrado en la Universidad Austral. Fue una experiencia memorable. He tenido, sí, numerosas y frecuentes tutorías con tesis mías, con alumnos que han estado

trabajando conmigo en sus trabajos de fin de grado, sus trabajos de fin de máster. He llegado a dos conclusiones: corregir bien, detalladamente, una tesis o una tesina es un proceso doble o triplemente laborioso cuando hay que señalar problemas y sugerencias no en papel sino en un documento word o un pdf. Sé que muchos están acostumbrados a corregir así: yo no. Sugiero mucho, subrayo mucho, soy un pesado, y lo que se hace en un momento, al vuelo de la pluma, resulta enormemente desgastante en la pantalla. Por otra parte, sin embargo, he sentido una comunicación muy intensa, muy fructífera con los alumnos en las tutorías por Skype o Google Meet. En mi despacho vivo rodeado de tareas pendientes, del vaivén de colegas y alumnos, y las tutorías se interrumpen, se dispersan. Tengo amigos en la universidad chilena que trabajan en su despacho, escriben en su despacho; jamás he podido hacerlo yo. El tiempo de las tutorías online, en cambio, ha sido una bella burbuja. Me han tocado, creo, alumnos excepcionales, y los he echado de menos después de la entrega de sus trabajos.

Encerrado en casa y libre de esas tareas de la vida cotidiana del profesor, de esas nimias disrupciones que descarrilan el pensamiento, he escrito mucho, muchísimo en estos meses. Todos mis viajes se cancelaron. Ninguno de los congresos a los que tenía previsto viajar se hicieron virtuales. Así que escribí. Sobre aves. Y también sobre sueños. Denise y yo los llamamos *coronisueños*, sueños del confinamiento. Los hemos tenido nosotros, nos los han contado amigos. Siempre muy vivos, muy intensos, muy claustrofóbicos. Uno. Llegaba a un congreso en el Perú (nunca he estado en el Perú), por barco. Cruzábamos un lago rodeado de montañas. Sobrevolaban cóndores. Entramos en una especie de enorme catedral, arriba tenía lugar el congreso. Había que subir, planta tras planta, por una larga, tortuosa y muy estrecha escalera que se iba haciendo más oscura en el camino. Llegué arriba, al lugar donde supuestamente nos habían convocado, y me di cuenta de repente de que era una encerrona. Di media vuelta y me lancé escalera abajo, derribando y pisoteando y aplastando a todos los que me seguían. Al llegar al atrio me dirigí corriendo a la puerta de salida. Un guardián la vigilaba; le di un golpe en la cara y cayó al suelo. Afuera, a orillas del lago, bajo un cielo oscurecido por el vuelo de cóndores, me esperaban. No había salida posible.

Otro, más vivaz (yo había leído en esos días que el vencejo es el ave más rápida del mundo en el vuelo horizontal; el halcón peregrino, en cambio, al caer en picado sobre sus víctimas, alcanza velocidades superiores). Yo veía desde el balcón cómo un halcón peregrino perseguía por mi calle a un vencejo, que giraba bruscamente cada dos o tres segundos para volver en dirección contraria y pasar otra vez delante de mi balcón. Daban vueltas y vueltas por la calle. Yo podía ver la exasperación creciente del halcón, la humillación que significaba para él la situación insólita de verse superado en velocidad por un vencejo. Se esforzaba y se esforzaba pero

nunca llegó a acortar la distancia y así la extraña carrera siguió su curso. En cierto momento, en uno de los turnos en que pasaban las aves por delante de mí, creo que me burlé del halcón. No sé si le guiñé el ojo o le solté una carcajada, pero la reacción fue inmediata. Abandonó la persecución, dejó en paz al vencejo y remontó el vuelo, subiendo hacia arriba, arriba como una bala en dirección de un objeto que al comienzo yo no sabía qué era pero conseguí por fin identificar. Eran los amantes de Chagall, que navegaban plácidamente por el cielo cuando el halcón peregrino arremetió contra ellos, asestándoles un picotazo. Como si fuesen un globo pinchado por una aguja los amantes comenzaron a vaciarse, y mientras iban lentamente deformándose cayeron por el aire, hasta pasar por delante de mi balcón, ya completamente desinflados y en caída libre. Terminaron desplegados como un cuadro sobre el asfalto de la calle.

Pasado mañana comienza septiembre. Me va a tocar impartir clase en el cuatrimestre que se avecina. Si todo va bien (mientras escribo, en lo que respecta a la propagación del virus, todo está yendo mal en España, y sobre todo aquí en Madrid), las clases de máster serán presenciales. Los pocos alumnos se repartirán con un metro y medio de distancia de por medio en un aula grande. Las clases de grado serán semipresenciales: las impartiremos en aula durante una de cada tres semanas y, si el grupo es grande (como lo son casi todos), la mitad acudirá un día, la otra mitad al día siguiente. Es decir, tendrán solo tres o quizá cuatro clases presenciales en todo el cuatrimestre. He estado haciendo clases virtuales sobre cómo impartir clases virtuales. Da pereza, pero es lo que toca.

Contar con el sueldo de profesor, intacto, a lo largo de estos meses y de los meses por venir ha sido y está siendo un raro privilegio. Seguramente un injusto privilegio. Me ha venido a la cabeza, en estas últimas semanas, un verso que yo creía que era de un poema de la Gran Guerra de Wilfred Owen, y que debo de haber estudiado o aprendido en el colegio. “Oh God, let it end”. Me he puesto a buscarlo y he descubierto que no es de Wilfred Owen, sino de Siegfried Sassoon, de un poema llamado “Attack”, y lo recordaba mal. Dice el poema, en realidad: “O Jesus, make it stop!”.

Madrid

10 de marzo – 30 de agosto de 2020

## Marzo es marzo es marzo es marzo

María Ángeles Pérez López  
Universidad de Salamanca

Escribía Gertrude Stein un conjunto de textos en los que se desnuda la apariencia de los significados. Y digo bien, *apariencia de los significados*, porque el lenguaje es siempre un modo de acceso a lo real (sea lo que sea *lo real*, sea lo que sea *el lenguaje*) que no logra entrar en la médula misma de vivir. De ahí que una y otra vez, cada generación se vea impelida a escribirse, a preguntarse, a decirse (y desdecirse) ante la imposibilidad de agotar el terreno de sombras en el que caminamos.

Pero, ¿qué palabras brotan en el mismo ojo del huracán, en el derrumbe estrepitoso de cualquier *apariencia*? La pandemia global nos ha colocado justamente ahí, en un lugar sin certeza ni asideros, sin la convicción (más o menos estable) de que podemos acceder a ciertas formas de lenguaje sobre lo vivido. En relación con ello, estos meses me están resultando particularmente sombríos. Hubiera querido escribir “me han resultado” pero no hay modo de utilizar el pasado (no hoy, 2 de septiembre de 2020, a las 2 horas y 20 minutos del día), ni si quiera aunque el sol y las noticias quieran desmentirnos.

Como personas entregadas al estudio de los libros, el encierro no tenía por qué resultarnos ajeno. Eso creían mis vecinos, mi familia, eso creía yo misma. Pero no es así. Descubrí una verdad latente a la que no había debido enfrentarme aún: un libro jamás es una experiencia de confinamiento porque aunque trace una atmósfera irrespirable, aunque su exigencia verbal sea inmensa, está atravesado por múltiples imaginarios, o en diálogo con múltiples imaginarios que derivan de la propia experiencia de lectura, lo que multiplica sus posibilidades hacia todos los afueras y lo lanza a alguna clase de pasado y de futuro. ¿Cómo enfrentar la experiencia de confinamiento vivida desde el 14 de marzo —esa catástrofe sin lenguaje que la dijese—, ante un horizonte que se vino abajo y una emergencia sanitaria que sigue golpeando de modo severo, incluso si no olvidamos que la humanidad se ha enfrentado recurrentemente a toda clase de dificultades? En ese momento no hubo imaginario posible: solo la recurrente consulta de mapas o datos, y la angustiada repetición, a modo de mantra, de fórmulas consabidas (pandemia, peste, pesar).

Pronto, sin embargo, empezó a aflorar la creatividad como disparador, se trazaron vínculos cercanos y lejanos, y surgió la propuesta de múltiples foros y espacios de reflexión conjunta que también se apoyaron en la (re)lectura de los libros que

se habían acercado a la pandemia, la peste y el pesar (ratificando aquello de que lo vulnerable es la condición misma de la experiencia humana, aunque no fuéramos *tan* conscientes de ello como hasta el momento en que marzo estalla con su corolario larguísimo de días sin día).

El reto fue inmediato: tras el shock inicial, tras la conmoción y la afasia, hacer frente a la docencia (síncrona o asíncrona, en *streaming*, grabada o de ambas maneras o de todas aquellas maneras que supimos imaginar) y al deseo de ser soporte, de trazar una red (múltiples redes) que sostuvieran a mis estudiantes ante una incertidumbre que nos mordía los tobillos por igual. Todos los lenguajes revelaron su enorme vulnerabilidad: el de la salud como una certeza, el del desarrollo y la formación como certezas, el de la palabra *futuro* como una certeza. Instalándonos en lo precario, fuimos atendiendo docencia, evaluación, investigación... Los libros nos han sostenido (me han sostenido). Sin embargo, gran parte del trabajo habitual se mostró totalmente prescindible, aunque las autoridades académicas insistieran en protocolos sustituidos permanentemente. Lo único que me resultó absolutamente permanente fue la necesidad de no perder esa red debilitada de contacto con mis estudiantes, con quienes hacían sus trabajos de investigación, con quienes tenían que defender sus propuestas de fin de grado o máster... Solo me resultaron imprescindibles esos lenguajes precarizados en su capacidad de cercanía. Y siempre la poesía como un abismo compartido y sin red, precisamente porque la poesía no teme desvelar la *apariencia de los significados*, no se teme a sí misma. Pensé tanto en Stein porque a falta de *Rose is a rose is a rose is a rose* ("Sacred Emily") a mí solo me quedaba *marzo* ("Sacred Life"):

### "Marzo"

Vivimos en palabras que van desplomándose según las nombramos.

Dijimos marzo y entonces, de las cinco preciosas y precarias letras caía la o como un espacio insufrible, el recuento inequívoco de grano o fruto o cuerpo bajando hasta su muerte.

La o en que cada brazo se sostuvo. La que se agitaba, inquieta, cuando mueves el pelo.

La que se mide en grados, como mides la combustión del tiempo en el amor.

La o de los respiradores que convocan el oxígeno con violencia y luego te entregan la palabra salud junto al sudor metálico del miedo.

La que se ahoga en los cuidados críticos, los protocolos del hospital, el monólogo inaudible de la noche en goteros que silban por su asfixia.

La que conoce el flujo de la sangre cuando no puede salir a manchar las mañanas.

La que sabe que afuera está la flor con su aroma nervioso y primordial.

La que nombró el dolor, el box, los resucitadores.

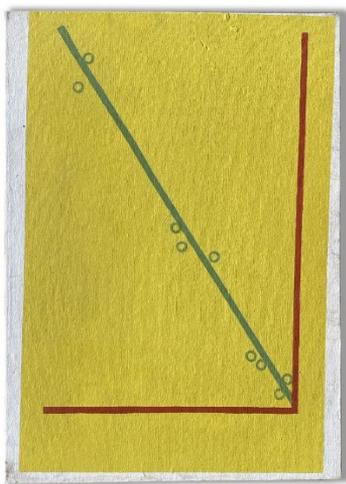
La de quien enfermó y está solo en su alfabeto, el nicho, la turbulenta almohada de la fiebre.

La del invierno que no termina de marcharse y encharca tu corazón con su tristísimo conteo de hemogramas.

Entonces tomas el resto de letras. Si zozobra marzo roto frente a ti, te aferrarás a las maderas del naufragio, el caudalímetro que cuenta la esperanza. Plantarás sobre abril todos los muertos. Ya no podrá ser nunca el mes más cruel. Desde su nombre clamaremos mayo y traerá un largo lienzo transparente en que amanezca el día y su certeza.

En el pájaro, la o estará cantando.

Que llegue el sol, su círculo perfecto, su abrazo irrevocable y sorprendido.



Poema de María Ángeles Pérez López, ilustración de  
Rodrigo Pimenta  
*Revista POY Latam*, “Postales del Coronavirus”, junio  
de 2020

## Pensar la pandemia: palabras que sirven

Laura Scarabelli  
Università degli Studi di Mila

### Entrada: vivir con coronavirus

Más allá de lo meramente anecdótico inscrito en las experiencias individuales de cada uno de nosotros durante estos largos meses de aislamiento social, es realmente complejo abordar una reflexión sobre lo que estamos viviendo, no tenemos suficiente distancia crítica, podemos tan solo imaginar el mundo que nos acogerá cuando salgamos de esta suspensión que nos envuelve. Muchas son las preguntas que nos asedian. La imaginación trata de procesar los efectos de este aislamiento, la imposibilidad de rozar nuestros cuerpos, de circular libremente en el espacio público, de ocupar las plazas: el agotamiento por las engorrosas medidas de seguridad con las cuales estamos obligados a convivir; el temor que envuelve los desplazamientos entre naciones y continentes; las consecuencias de la diseminación de los confines entre dimensión pública y privada, tras las permanentes sesiones de Zoom que están abriendo nuestras casas al mundo, en este tiempo suspendido.

El mundo quiere volver a la normalidad. Sin embargo, lo que estamos viviendo no es normal.

En esta condición cruzada por incertidumbres, intentaré esbozar una serie de consideraciones a partir de la literatura como práctica y acción capaz de moldear el mundo, de nombrarlo, de mover la significación para hacer frente a lo que todavía no hemos pensado, mediante imágenes, figuras, relámpagos de sentido que nos ayudan a ‘comprender’.

Entre los diferentes ejercicios creativos que podemos experimentar para pensar la pandemia en los territorios de lo simbólico, encuentro muy interesante observar las figuras que habitan el mundo del contagio, en continuidad con las imágenes de prefiguración que, en el territorio de la ficción, han adelantado estos tiempos precarios. Vale la pena reflexionar sobre las audaces tentativas de trazar un mapa del universo del virus, formas aproximadas, imperfectas, ajustadas, vívidas, pulsanter, auténticas, para acercarnos a su verdad. Al mismo tiempo, es sumamente esclarecedor examinar las palabras que ‘dicen’ el presente en el escenario político e impulsar un movimiento crítico de vigilancia sobre las constelaciones de sentido que irradian.

Porque nuestra responsabilidad, hoy, es saber cuáles son las palabras que sirven.

A partir de estas consideraciones, resulta evidente que mis preocupaciones no residen en el oficio de rastrear los antecedentes literarios que anticiparon el advenimiento del virus, lo que me parece más productivo es explorar los bordes de estas miradas de anticipación, leer entre fisuras, indagar los mismos actos imaginativos que originaron ciertas escrituras, en toda su potencialidad matérica de generar figuras. Esta actividad en el lenguaje que se alimenta desde los pliegues de la realidad, a partir de sus cortes y silencios, mueve la significación abriendo nuevas posibilidades de lectura de la realidad. Son inauditos espacios de verdad, que fuerzan las mallas de los lenguajes institucionalizados y diseñan alternativas posibles, visiones posibles.

Tengo que confesarles que las incursiones en lo ficcional, que desde pequeña han acompañado mi peculiar experiencia del mundo, en un movimiento horizontal entre los dos planos del existir, la vida real y la vida literaria, en un itinerario de ida y vuelta, han dado un vuelco a partir del octubre 19 y durante todo este largo año. Tengo la sensación rara, pero al mismo tiempo contingente y tangible, que estoy viviendo algo que ya tenía incorporado, inscrito en mis vivencias gracias a la exploración de cierta narrativa. Por un lado, la narrativa de testimonio, directo e indirecto, del Cono Sur, que me ha proporcionado las claves para entender las múltiples formas de ejercicio del poder sobre los cuerpos, los restos de la violencia y del abuso dictatorial que siguen caracterizando los escenarios globales, supuestamente democráticos, y los mecanismos de control biopolítico que ahora, en tiempos de coronavirus, están llegando a su paroxismo; por otro, la escena de escritura de Diamela Eltit que me ha acompañado durante estos últimos ocho años, entrenándome en una práctica de lectura diferente y ofreciéndome una mirada privilegiada sobre las contradicciones y perversiones del capitalismo tardío.

Estas textualidades, como inéditas brújulas, han contribuido a orientarme en mi visión e imaginación de la pandemia. No quiero decir que me hayan ayudado a entenderla mejor, no es este el punto, nunca quise encontrar respuestas que me proporcionaran soluciones *prêt-à-porter* para descifrar los cambios radicales que afectan nuestra cotidianidad. Dichas lecturas han generado la creación de redes de sentido, vibraciones analógicas capaces de mover el mundo que me rodea y vislumbrar múltiples brechas, aperturas que iluminan zonas, campos del presente aparentemente invisibles.

A partir de estas consideraciones, lo único que puedo hacer desde este escenario que estoy viviendo<sup>1</sup> es presentarles la serie de imágenes del virus que están per-

---

1 Milán ha sido uno de los focos del primer contagio, con un índice de mortalidad del 15% y 16.000 mil muertos frente de una población de 10 millones de habitantes, ahora estamos entrando en una segunda

manentemente conmigo, figuras que hablan de nuestra circunstancia, desvelando luces y sombras, contradicciones y subversiones.

### **El enemigo invisible**

El campo semántico más convencional con el cual se suele hablar del virus es el escenario de guerra. El Covid19 es un adversario poderoso, invisible, luchador, un enemigo que tenemos que combatir con todas las armas a nuestro alcance. Se trata de una constelación del imaginario que remonta a la dimensión de la batalla, la separación entre lo bueno y lo malo, un imaginario excluyente, habitado por signos de fuerza y destrucción, únicas armas capaces de extinguir el peligro y restaurar el orden.

En realidad, al pensar en la consistencia misma del virus nos damos inmediatamente cuenta de que lo único que pretende hacer es alimentarse, replicarse, sobrevivir, difundir su carga patógena para radicarse en el territorio. No tiene amigos ni enemigos, no quiere desencadenar una guerra, quiere tan solo vivir su vida de virus y vivirla en paz.

Pensarlo como ‘enemigo’ que tenemos que destruir con las armas ‘amigas’ de la ciencia significa partir el mundo en dos bandos, a la sombra del contagio, sin explorar con suficiente atención la evidencia del virus: la dimensión de riesgo que conlleva su presencia, ya que la única posibilidad para dominarlo, en los momentos de máxima expansión de su potencial infectivo, es el aislamiento, un aislamiento radical y total. Cuando, en cambio, este mismo potencial baja de intensidad, hay que contenerlo con un capilar control de los contactos. Se trata de una condición que nos implica a todos, sin diferencias<sup>2</sup> y que supone una actitud de recíproco cuidado y una cultura comunitaria de protección.

Vivir con virus significa asumir que el otro soy yo, que el yo no existe fuera de la relación con el otro. La salud y el bienestar del otro determina y marca mi bienestar.

Aquí tenemos la primera arista, el primer quiebre en el imaginario individualista que refleja la epistemología occidental en la contemporaneidad, los excesos de un yo todopoderoso, hipertrófico, un yo incapaz de pensar el límite, los confines de su individualidad.<sup>3</sup> Esta debilidad del límite la vemos todos los días en nuestra incapacidad de gestionar el distanciamiento social, que implica, antes que nada,

---

estación pandémica y todavía no se pueden hacer previsiones.

2 En realidad, las diferencias dependen de las distintas ‘respuestas’ al contagio, de las heterogéneas formas y medidas puestas en escena para contrarrestar el contagio, no coinciden con la presencia del virus.

3 Como bien afirma Elena Pulcini en su ensayo de 2009, *La cura del mondo: paura e responsabilità nell'età globale*, (Torino, Bollati Boringhieri).

una constante atención hacia el otro, una permanente vigilancia ante las presencias que cruzan el espacio público, los múltiples otros ignorados, desapercibidos, expulsados de nuestro régimen escópico. Es la misma debilidad que denuncia la literatura de testimonio: lo que queda de los escenarios dictatoriales es una cultura de la indiferencia, la incapacidad de reaccionar frente a la violencia y al abuso, la insensibilidad frente al dolor de los demás.

Esta inhabilidad de integrar en nuestra mirada los demás cuerpos que habitan nuestra realidad revela la condición de un sujeto que ha perdido sus confines, un sujeto radicalmente soberano, absoluto dominador del mundo,<sup>4</sup> ciego frente a la demanda del otro.

### Los médicos y sus fans

Otra imagen que me persigue en estos tiempos de pandemia es la icónica representación de la comunidad médica, los súper-héroes en primera línea, el frente de la guerra al virus. No puedo evitar de pensar en *Impuesto a la carne*,<sup>5</sup> donde dos mujeres viven encerradas en un hospital por más de doscientos años, bajo los ojos atentos de una plétora de médicos que no logran descubrir el secreto de su historia clínica.

Estos álgidos profesionales, que creen poseer la verdad y el poder para controlar la expansión de la enfermedad, escudriñan sus cuerpos infectos para descubrir el misterio y resolver la imperfección, eliminarla, borrarla para siempre.

Observo la obsesión fanática y burocrática de estos mismos médicos y sus fans todos los días, en su tensión por encontrar la receta perfecta que logre solucionar y sintetizar todos los males, sin poder afirmar la inestabilidad de su visión, porque la prensa quiere escuchar verdades definitivas, no se conforma con aproximadas e hipotéticas conjeturas. La sublime acción en el teatro anatómico, reino de la imaginación y de la creatividad, ha sido suplantada por una estéril batalla entre médicos-burócratas, dominados por la prisión de las estadísticas y la esclavitud de los protocolos.

Del escenario del arte clínico al mundo-hospital, de la medicina como ciencia de la interpretación, de la creación y de la cura, a la medicina como técnica todopoderosa, que mide y registra sus adelantos, ciencia de las infalibles certezas, expuestas a la libre circulación de la pantalla, a las polifacéticas apreciaciones sobre la consistencia de lo que no conocemos, sobre el uso de los presidios clínicos, sobre

---

4 Tan solo en el prisma de estas reflexiones puedo encontrar una explicación al fenómeno de los 'negacionistas del virus', sujetos soberanos e ilimitados, que ocupan las plazas de las principales ciudades europeas, aumentando los índices del contagio y poniendo a riesgo la vida de sus conciudadanos con la exhibición de su patológico individualismo.

5 Eltit, Diamela, *Impuesto a la carne*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2010.

la contienda de las vacunas. Los médicos y sus fans, divididos en bandos, encerrados en sus verdades, en sus recetas infalibles. ¿Quién ganará el gordo de la lotería y podrá imponer en todo el mundo su incierto líquido inmunizante?

### Asfixia capitalista (el reino de un virus con corona)

En su tempestivo ensayo sobre la pandemia Donatella Di Cesare<sup>6</sup> habla de ‘asfixia capitalista’ para definir la condición que estamos viviendo. Es interesante la analogía entre la falta de aire y el cansancio como síntoma principal de la enfermedad de coronavirus y la centralidad del acto mismo de respiración en la vida a los tiempos del hipercapitalismo. Una vida que nos deja literalmente sin aliento.

El virus nos ha obligado a tomar una pausa, a parar.

Esta suspensión que todos estamos viviendo, exhibe la evidencia de nuestras existencias aceleradas, siempre y permanentemente en movimiento.

Finalmente, se da una interrupción, una suspensión. Para pensar, para reconectarnos con los ritmos íntimos de nuestra respiración.

Esta misma falta de aire me evoca una epifanía literaria. Esteban, protagonista de *El siglo de las luces*<sup>7</sup> logra salir de la enfermedad asmática que lo tiene clavado en una cama desde su nacimiento gracias a las conversaciones con Víctor Hugues y a las amorosas curas de la hermana Sofía. Puede mover su deseo utópico de un mundo mejor gracias a la relación y a la empatía. Afirma su identidad en el abrazo del otro.

Hoy, en cambio, el movimiento entrópico y vacío que nos domina se interrumpe fatalmente por el virus. Este ‘quiebre cinético’ representa una especie de desvelamiento y de re-descubrimiento de lo que habíamos olvidado, la consistencia misma de nuestro cuerpo, sus necesidades, su demanda. Un cuerpo colapsado y exhausto que vuelve a percibir la consistencia trágica de sus órganos, símbolo y síntoma de la rehabilitación de un proyecto, de una visión, de una voz.

En la escena que inaugura *Sumar*,<sup>8</sup> Aurora Royas y su tocaya marchan hacia la moneda para movilizar su arquitectura rígida. Sobreviven en la marcha apretando sus riñones y conteniendo las sienes, para eludir el dolor causado por la descom-

---

6 Di Cesare, Donatella. *Virus sovrano. L'asfissia capitalista*, Torino, Bollati Boringhieri, 2020. No es casual que la filósofa, para leer la actualidad y reflexionar sobre el virus, acuda a la peculiarísima forma de la crónica-ensayo. A través de un contrapunto entre fragmentos en cursivas, en los cuales presenta una serie de vívidos cuadros-testimonios sobre la circunstancia del virus, y el espacio de la especulación, en redondillas, la autora contamina el rigor filosófico de la reflexión con una serie de impresiones, instantáneas de lo vivido, capaces de vehicular, moldear y reorientar el espacio de la especulación.

7 Carpentier, Alejo. *El siglo de las luces*, Madrid, Cátedra, 1989 [1962].

8 Eltit, Diamela. *Sumar*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2018.

posición orgánica. Órganos dominados por los ritmos y las lógicas de la nube, que los vigila con su mirada excluyente. El dolor es aquí bien presente, vivo, así como la intención: hacer brecha en un mundo anestesiado donde a los sujetos no se les permite ni un momento de ocio, de reposo, un mundo que encuentra su justificación en los ritmos saturados del trabajo, de la producción neoliberal, álgidos y perpetuos, sin gasto alguno. La marcha inevitable hacia la moneda es cuerpo y voz disidente, presente, que no oculta el dolor y el sufrimiento, que exhibe la precariedad y vulnerabilidad, que afirma una posibilidad alternativa de imaginar el mundo.

Mediante estas sugerencias que transitan en la literatura, mi pregunta es: ¿Esta interrupción que revela la vulnerabilidad de nuestros cuerpos podrá ayudarnos a cambiar el mundo? ¿Podrá permitirnos imaginar una nueva comunidad donde el otro soy yo?

### **Salida: imaginando el futuro, más allá de la inmunopolítica**

La exhibición al contagio que todos nosotros estamos viviendo<sup>9</sup> es una arista que nos debería ayudar a repensar al sentido de comunidad rehuyendo las derivas endogámicas representadas por los soberanismos y redescubriendo la importancia de la relación y de la responsabilidad. En estos tiempos de giro inmunopolítico, donde los gobiernos no controlan tan solo la vida de sus ciudadanos sino primariamente su seguridad y protección, es sumamente importante reconsiderar la cuestión de la ciudadanía. Dos las razones: primero, las respuestas inmunitarias, para no comprometer su buen funcionamiento, necesitan cierta exposición al riesgo; la cuestión de las ‘defensas’ del contagio es una cuestión abierta y ambigua, porque un radicalismo proteccionista podría determinar el debilitamiento de los anticuerpos de nuestro sistema-mundo. Luego, cierto proteccionismo miope que invisibiliza una parte consistente de la población, es decir, la humanidad más precaria, que no tiene acceso a los derechos básicos de seguridad, está comprometiendo radicalmente el buen funcionamiento de las medidas de control frente al virus.

Ha llegado el momento de mirar la realidad con otros ojos y empezar a postular políticas de integración y de rescate de los ‘invisibles’, de las vidas precarias —migrantes, indocumentados, indigentes, trabajadores informales...— porque nadie está exento del peligro del contagio, que solo se puede contrarrestar gracias

---

9 Cuando hablo de exhibición al contagio me refiero a la exposición global a la enfermedad que inevitablemente ha alterado el ritmo de todas nuestras vidas y ha transformado drásticamente nuestras formas de habitar el espacio, público y privado. Es importante subrayar, en cambio, que las posibilidades de protegerse del virus no son democráticas ni igualitarias ya que dependen de los distintos contextos geográficos, de sus condiciones sociales y económicas, de sus políticas e ideologías ante la difusión de la pandemia. Más allá de estas consideraciones, lo que no podemos negar es que la presencia del Covid19 ha puesto al descubierto la imposibilidad de una inmunización radical de nuestras vidas ya que todos, en mayor o menor medida, estamos expuestos al riesgo.

a políticas inclusivas y comunitarias. Cohabitar en territorios complejos significa redescubrir nuestra mutua vulnerabilidad y la receta para vivir juntos y en paz es el respeto y la responsabilidad. Mi deseo persigue este sueño del porvenir, diseñado gracias a la difusión permanente de palabras insumisas y rebeldes, palabras revolucionarias y virales, capaces de fisurar la superficie aséptica del presente e indicarnos un nuevo horizonte.

## Vivir en pandemia: un tiempo falso al que solo los números dan verdad

Berenice Romero  
Pontificia Universidad Católica de Chile

*A la memoria de Gustavo Puga Morales,<sup>1</sup> estudiante, científico y brillante.  
Y en su nombre, al resto de seres a quienes un virus no nos permitió decirles adiós.*

7353. Siete mil trescientos cincuenta y tres kilómetros es la distancia entre México y Chile. 7353 kilómetros es el número que hace una grieta entre los proyectos no finalizados. SIETE MIL TRESCIENTOS CINCUENTA Y TRES KILOMETROS es la distancia que me impidió decirle adiós a un amigo y quizá tomarle la mano.

Casi a mitad del año que corre, nos enteramos con mayor certeza que a inicios de diciembre del 2019, se identificaron los primeros casos de neumonía de un agente causal presuntamente desconocido, en Wuhan, China. La Organización Mundial de la Salud (OMS) bautizó a este virus como el nuevo Coronavirus 2019 (2019-nCoV). Para el 12 de enero de 2020 el Comité Internacional de Taxonomía de Virus (ICTV) lo nombró como SARS-CoV-2 (Síndrome respiratorio agudo severo Coronavirus 2). El 11 de febrero de 2020 la infección de SARS-CoV-2 fue llamada por la OMS: enfermedad por Coronavirus 2019 (COVID-19, por sus siglas en inglés).

Por si el encierro, el duelo, la incertidumbre y la ansiedad no fueran elementos suficientes para dimensionar la gravedad del asunto y querer subirle los decibeles a la voz, los múltiples *papers* médicos que circulan en Internet solo presentan escenarios tétricos, aquí un par de datos: de 136 pacientes que presenten paro cardio-respiratorio por COVID-19 solo 18 lograrán salir del paro cardíaco, durante los primeros 30 días solo 4 sobrevivirán y de estos solo 1 alcanzará la mejoría neurológica completa.

Del informe diario de salud de Estados Unidos solo me quedo con esta cifra: 1 de cada 3 pacientes que mueren en EUA por COVID-19 son latinoamericanos.

---

<sup>1</sup> Gustavo Puga Morales era estudiante del último año de doctorado en Ciencias de la Ingeniería en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Perdió la vida por COVID-19 un 23 de septiembre de 2020, lo acompañaron sus padres y la leal y fuerte mano de su amiga Natalia.

Sin embargo, el director de Salud de dicho país, Jerome Adams, señala: «El coronavirus no discrimina. No entiende de razas, de lo que sí entiende, sin embargo, es de condiciones médicas crónicas. Las condiciones más severas las vemos en gente pobre, negros y mestizos, que generalmente tienen una tasa desproporcionada de ellas, debido a los sistemas de salud en este país».

El presidente de Brasil intenta salvaguardar lo más que puede el que para él es el bien máspreciado de los últimos tiempos: la economía, por sobre la vida de quien sea. Las proyecciones, de distintos analistas en economía, señalan que entre 5 y 10 millones de personas en Latinoamérica quedarán en absoluta pobreza.

Entre 30 a 40 ocasiones me lavo las manos por día. Restriego agua y jabón en las manos durante 20 segundos. Aprendí que esos mismos segundos son el equivalente a repetir —a veces en voz alta, a veces para mis adentros—: «Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría; pues ella estaba por morir y yo en plan de prometerlo todo».

Soy un solo ser y me divido en dos.

El Ministro de Salud de Chile reporta el día de hoy: 504.525 contagios confirmados, 9.035 casos activos, 481.379 recuperados, 14.026 fallecidos. 922 nuevos casos, 549 con síntomas, 300 asintomáticos, 53 sin notificar, 23 muertes atribuibles a COVID-19. La infografía con más números sigue y sigue. Nunca los números fueron tan poco claros.

*Soy una cosa viva compuesta de ficción, pero en esta ocasión no.*

Dice el Subsecretario de Salud de México, Hugo López Gatell: «Hoy es viernes 23 de octubre de 2020, son las 19:02 horas, estamos en el Palacio Nacional de México en la Ciudad de México y vamos a iniciar la conferencia de prensa diaria sobre COVID-19, la pandemia causada por el coronavirus SARS-CoV-2. Conferencia número 236 desde que se detectó el primer caso en México de SARS-CoV-2».

Un año tiene 365 días. 366 cuando es bisiestro, ese extraño día que sucede una vez cada cuatro años.

Número de habitantes en México: 136.954.835. Número de habitantes en Chile: 18.729.160. Número de muertos en Chile: 14.026. Número de muertos en México: 89.814. Número de seres amados muertos en México: 0. Número de seres amados muertos en Chile: 1. Los números no cuadran. Las probabilidades fallan.

Tengo 3647 libros. He leído 2800. He olvidado casi todas las páginas, solo me aferro a uno. No, la literatura no salva. El amor tampoco. La existencia de una vacuna y un mejor sistema de salud, sí, eso sí.

A veces también me parto en cuatro. Barcelona otra vez en confinamiento. Japón eleva la curva.

Los globos aerostáticos elevándose y conquistando el cielo desde 1882 son el escenario que Julian Barnes ocupa como pretexto para narrar las aficciones y la muerte. En una suerte de alquimia nos habla de las posibilidades de cambiar el mundo al juntar dos cosas y así alterar la suma total de las partes iniciales: «Juntas a dos personas que nunca habían estado juntas. A veces es como aquel primer intento de acoplar un globo de hidrógeno a otro de aire caliente: ¿prefieres estrellarte y arder o arder y estrellarte? Pero a veces funciona y se crea algo nuevo y el mundo cambia. Después, tarde o temprano, en algún momento, por una razón u otra, una de las dos desaparece. Y lo que desaparece es mayor que la suma de lo que había. Esto es quizá matemáticamente imposible, pero es emocionalmente posible». Los números a veces pierden, la literatura acompaña.

A partir de 1994, México se llenó de hermosos discursos que eran entregados por distintos miembros del EZLN. Recuerdo vagamente un pronunciamiento que hacía algún zapatista encapuchado en una entrevista con Luis Villoro: «Sólo cuando nos atrevamos a mirar de frente aquello que más nos duele y aquello que más nos avergüenza de nosotros mismos, seremos capaces de recuperar eso que perdimos hace 500 años y tanta falta nos hace como país: la integridad». Me retumba en especial esa frase del inicio «Sólo cuando nos atrevamos a mirar de frente aquello que más nos duele...», hace meses que no miro nada de frente, más bien me quedo mirando hacia arriba, hacia el techo blanco, mientras cuento no sé qué cosas en el cielo raso y espero a ponerme en blanco.

Las olas con su espuma blanca regresando al mar es la concepción de la muerte para los budistas. La forma con la que lo explican es la siguiente: imagina una ola en el océano, ves su altura, la mides, miras como el sol parece atravesarla con una luz refractada. Esa misma ola se rompe cuando llega a la orilla del mar, la ola desaparece, ya no está, pero el agua sigue ahí. La ola fue otra forma del agua por un tiempo. La ola regresa al lugar de donde vino y donde debería estar, al mar.

Se habla de un posible rebrote en México. 19 entidades federativas de las 32 regresan del semáforo amarillo al naranja. 1 pasa del naranja al rojo. Solo 1 estado está en verde. El resto, por el momento, continúa en amarillo. ¿A dónde debemos regresar los humanos? Porque es un hecho que no es al mar.

## **Vivir en pandemia: un tiempo falso al que solo los números dan verdad**

Berenice Romero

El resultado de votación por un cambio de Constitución en Chile es del 82,25 por ciento. El deseo por una nueva Constitución se revela con contundencia: 8 de cada 10 votantes fueron por el Apruebo. Aún está abierta la invitación para unirnos al baile de los que sobran. Después de todo aún hay vida. O eso indican los números.

En la primavera chilena, 2020. En el otoño mexicano, 2020.

## El aire y la piedra

Francine Masiello  
Universidad de California

*Empedrado abajo, la muerte toca el violín.*

Malú Urriola

Me la paso observando las calles vacías durante la cuarentena de 2020: los negocios cerrados, las hojas de los periódicos volando por las veredas sin que nadie las recoja; las ratas que están de fiesta y corren con total libertad. Es cierto que estas son las dueñas de las vías ahora que los humanos se han ido. Pero, hacer acto de presencia de este concierto en gris mayor no provoca la alegría. De hecho, la caminata es incómoda; se respira la soledad. Apuro la vuelta a mi casa donde prendo la televisión a la espera del teleperiodista que me cuente los desastres del día: el número de muertos, el número de contagiados, el número de colegios que van a cerrar sus puertas para el inicio del año escolar. El presidente (a quien me niego a nombrar) repite por televisión que todos estamos bien, que Estados Unidos es el mejor país del mundo y que todo está bajo control; odio la monotonía de su voz, su mal humor, su falta de ética, su infatigable estupidez. No veo la hora en que se vaya. Cuento los días que le quedan hasta las elecciones de noviembre. Así yo también disfruto, a mi manera, de cierta fe en los números; en este caso, son el tamaño de mi esperanza.

Los días en casa son largos. Al principio, miraba las cuatro paredes sin leer, sin escribir, sin comunicarme con nadie. Enmudeció la creación. Tenía pocas ganas de acercarme a los amigos; los evitaba a más no poder. Quizás Agamben tuviera razón: “Al mantener la distancia social correcta, hacemos trizas el concepto del vecino”. Es menos una estrategia; responde a nuestra tristeza. Mientras tanto, maldiciendo *l’ennui* invasor, descubro que el confinamiento me lleva a pensar el tiempo. Cuento las horas y los días. ¿Cuánto tiempo me quedará hasta que este contagio me mate? ¿Hasta que suba otra vez a un avión? ¿Hasta que vuelva a la biblioteca, al bar, al cine? Las gotas del tiempo pesan; siento su densa materia. El mes de marzo, por ejemplo, tenía 367 días; el mes de abril, 589; el mes de mayo, 1108. La numerología absurda define mi pesar, corresponde a las cifras absurdas de los muertos que aparecen cada noche en la tele: 7, 288, 639, 1408. En el día en que escribo

esta nota, diagnosticaron positivos a más de seis millones de personas con por lo menos 200.000 muertos. Las estadísticas corresponden al deseo de aprehender el horror, de contenerlo todo en su cajita, comandado por el logos de los científicos pertenecientes al centro de control. Pero yo las veo como el pretexto para abrirme a los pequeños relatos posibles que definirían a los fallecidos; la soledad incógnita con que un célebre actor se acerca al momento de su muerte, el misterio de la transición entre cuerpo vivo y cadáver que envuelve a los pacientes mientras esperan su turno en la clínica; la angustia de la hija al despedirse por última vez de su madre. Los números no me cuentan esto; necesito como suplemento el arte de la ficción.

Para los vivos, los sobrevivientes debo decir, todo funciona al compás del tiempo lento. Es el tiempo de espera de los ancianos del geriátrico, sumergidos en su agonizante tristeza. Es el tiempo de espera de los niños migrantes aislados en sus jaulas, pequeñas cárceles que se sitúan en la frontera de Arizona con México. Ya enfermos de COVID, lloran la ausencia de sus padres, la necesidad de quien los abraza, la falta de cariño. Viven el tiempo del abandono en la más absoluta soledad.

Desde mi barrio, el silencio del mes de abril es interrumpido alegremente por el trinar de los pájaros. De repente, vuelven el tordo y el pájaro cardenal; los colibríes invaden los jardines y bailan alrededor de las camelias; eligen poner sus nidos en los patios de las casas. Hasta las monarcas, mariposas americanas en vías de extinción, han vuelto a ocupar un lugar en las pasifloras de la casa de al lado mientras los pavos silvestres salen en patota a retomar la calle. Saben los animales y los insectos que la especie humana tiene poco tiempo de vida; nuestro ciclo ha llegado a su fin. Así, toman la libertad de reclamar las avenidas, pierden el miedo al sujeto humano. Veo, por ejemplo, que ni la cierva ni su cría me llevan el apunte. Soy un detalle paisajístico más, como una hoja de árbol arrastrada por el viento. Soy un fleco en el ojo del otro, nada. La cierva me lo dice todo. Voy para el exterminio, pensará ella, mientras se pasea como la reina del barrio comiendo lo que encuentre, avanzando de un huerto a otro en busca de las delicias primaverales que cuelgan de los cerezos o de los albaricoqueros. Pero ya en estas semanas de agosto, mientras escribo este texto, los incendios de California destruyen campo y hogar. Los animales, como los seres humanos, nos reunimos bajo la sombra de esta nueva tragedia, densa e inesperada. Cantamos juntos el *dies irae*, cada uno en el lenguaje que le sirva.

Diamela me dijo una vez que la escritura es lo único que nos salva. Saber escribir garantiza la eternidad (o algo por el estilo; Diamela es siempre más articulada que yo). ¿Será así? En los primeros meses de la pandemia, dudaba de semejante afirmación. Me costaba levantar la pluma, teclear ideas nuevas. Prefería el *dolce far niente*. Mirar el techo. Seguir las series. Experimentar el zigzageo de los días; esperar el abrir y cerrar de las noches. Dejé de ponerme el reloj pulsera. Olvidé el cantar de las horas. De repente, el mes de abril me llevó a cortar las distancias cuando los

contactos con mi lejana infancia empezaron a llamarme. Allí, recuperé el diálogo con los primos en Italia. Es divertido, pensaba, retomar la conversa por Zoom. Empezamos a cocinar, juntos, pero a larga distancia. Juntos reproducimos tartas y dulces siguiendo las recetas antiguas de las tías que honraban en su cocina al santo de su elección. Cada uno en su hogar dando lecciones al otro. Desde lejos, Daniela corrige mi ignorancia respecto de la pasta *choux*; Mirella me recuerda que tengo que armar la masa siempre con los dedos mojados; las recetas que aparecen en Youtube, me dice, nunca son suficientes. Cómo traducir gramos a onzas, como entender el vocabulario extraño —*tuorli*, anido de *mais*, *zucchero semolato*—, cómo pasar de Fahrenheit a Celsius. Marco, un *pasticciere* oriundo de Savona, asume el papel de consejero principal; se auto-declara el maestro del show. Asegúrate de que la crema *pasticciera* no se pegue con el cuenco, solo usar cucharas de madera. Desde Bella, nuestro pueblo del sur, Enzo le contradice a Marco: no hay que agregar nunca el anido de *mais*. Y cuidado con el azúcar, agrega Pina desde Milán, porque todos estamos a dieta y ya sabes cuál es el problema.

Es agradable dialogar con ellos; se olvidan del peligro de la peste italiana, yo me olvido de la mía. Son maneras de conversar sobre la nada, de estar en contacto el uno con el otro, de convertir la banalidad de la comida en el pretexto de la fiesta familiar. El evento renueva nuestro pacto afectuoso, soldado ahora con azúcar y masa. Recuerdo la leve entonación que todos llevamos del sur, nuestra manera de hablar, nuestros vínculos que a esta altura son históricos y trascendentales. En los días de nuestra soledad, encandilamos otra vez el hogar y, por un minuto y, a pesar de las distancias, suprimimos el referente de la plaga.

El tiempo de la cocina distrae del tiempo de la pandemia. Pero la pandemia invita otras reflexiones sobre las políticas culturales de mi país. Y es cierto, debo decir: cada pueblo descubre su propia articulación de la crisis, sea lo que sea. En Estados Unidos, el tiempo de la protesta se inició después del asesinato del afroamericano George Floyd a manos de la policía. Los jóvenes, arriesgándolo todo, salen a la calle a protestar contra la violencia institucional; al mismo tiempo, se levanta la voz contra el racismo sistémico, acelerado, por cierto, por la mano del actual presidente. Es admirable ver a la gente en la calle, decimos los ancianos. Es mil veces mejor que en los años 60, comparte Angela Davis; debido a la ética de los jóvenes, la solidaridad que se comparte entre todos, la manera de unirse la gente de color con los blancos, confiamos en este primer paso hacia algo nuevo. Por su activismo callejero, las ciudades se parecen (por fin) a Santiago de Chile, a Buenos Aires, a Madrid.

Así vivimos el tiempo del coronavirus a doble compás: por un lado, protestamos la falta de un programa de salud pública adecuada que nos proteja del COVID (el alto número de muertos cae más sobre las comunidades minoritarias y

las personas encarceladas. Ha habido casi 2000 muertos en la penitenciaría federal de San Quintín. Notable también es el número de ancianos que se mueren a diario en los asilos, son el 40% de los muertos); por el otro, hay una alta conciencia política respecto de la opresión estatal, una demanda por justicia, un grito descomunal.

Las últimas palabras de George Floyd son “I can’t breathe” (“No puedo respirar”). Su asesinato, filmado en un celular por una chica de 17 años, anuncia a todo el mundo el drama del racismo en los EEUU; la supresión de derechos minoritarios, la violencia ejercida sin tregua contra la gente de color, la falta de protección judicial. Las asambleas masivas ofrecen en contravoz una vibrante señal de protesta. Allí en la plaza pública, se respira el aire de la libertad. No cabe duda de que fluyen los vientos del cambio social. La circulación del aire es literal y metafórico. Por un lado, enfocamos la falta de aire para la comunidad minoritaria, siempre victimizada por el poder, y por el otro, enfocamos el aire como elemento básico de vida, la base de nuestro intercambio y la solidaridad.

El aire me parece palabra clave para entender nuestra época. Abre sus alas a las posibilidades de entendernos en el mundo. El odio que nos asfixia, la represión que nos sofoca, la muerte; y, frente a ella, el flujo y la libre respiración, la posibilidad de mantenernos vivos, quizás de volver a nacer.

Hace años cuando estaba preparando un texto sobre poesía, buscaba una manera de centrar el gesto poético en el tono de la voz y la respiración. Es el aire, no la palabra, la base de la poesía, pensaba. El aire como base del ritmo es fuente de placer o dolor. Roland Barthes me guiaba en estas ideas, enfatizando la respiración como centro físico del ser. El placer de la voz, su capacidad de relacionarse con otro no depende de la palabra, escribía; más bien, remite a la materialidad del cuerpo que produce la lengua madre. El sonido, que emana del cuerpo, apela a una esencia inefable; es sentido como una pulsión, un ritmo, un timbre y se traducen como *feelings* anteriores a la razón. Es la señal física que da evidencia de la voz; produce a largo plazo significado y comprensión. Pero al cortar el aire, cortamos la voz, eliminamos al cuerpo hablante. Rompemos los vínculos entre el uno y el otro, destruimos la comunidad humana. Barthes por supuesto estaba interesado en cuestiones de la voz musical, la cantante de ópera entre otras, pero su trabajo en torno a las pulsiones de aire que conllevan al grano de la voz subraya una presencia física que necesitamos destacar: el cuerpo humano como base y centro productivo del habla. Desde el materialismo ineludible del cuerpo, se llega al lenguaje del ser humano: anuncia al mundo que yo “estoy aquí”.

En poesía, el ritmo en verso se produce debido a los patrones de aire que el cuerpo hablante vuelve inteligibles. A partir de este cuerpo, tenemos susurros, pausas, pulsaciones, redondillas, endecasílabas. Resistimos el sistema de los códigos jurídicos, nos apartamos de la razón del estado. La voz, producto del aire

y controlado por el cuerpo, registra una economía de impulsos vitales, supera la metafísica; insiste en la unicidad del cuerpo que produce su propio sonido.

“I can’t breathe”; aire, sonido, verbo, vida. Al suprimir los soplos de aire que pasan por el cuerpo de George Floyd, también se corta la poesía, se corta el vínculo del ser humano con su entorno. Se corta el lenguaje hablado. Adriana Cavarero nos recuerda que en hebreo se utiliza el verbo “respirar” en lugar del verbo “decir”. *Ruab* es respirar, es una manera de hacer sentido antes del sentido mismo. Respirar es natural, va en contra de cualquier jerarquía metafísica, va en contra de la ley. Respirar entonces es una práctica de pulsiones, sin uso de la razón. Es viento y espíritu, como será la pleura en griego. Durante estos meses de cuarentena, apartada del mundanal ruido, pensaba mucho en el corte de vida que sufrió George Floyd, en su negado acceso al aire. Y al mismo tiempo, corría el fenómeno del virus que, llegando a invadir los pulmones, también cortaba el acceso al aire y destruía la voz.

Los budistas creen que todos compartimos las mismas moléculas de aire. Yo respiro, tu exhalas. Entran en mi cuerpo las moléculas de aire que poco antes tú habías guardado en el tuyo. Al compartir el aire entre los dos, compartimos el sufrimiento y la pena; a través de la respiración, mi cuerpo toca el tuyo. Por cierto, es la base del contagio, pero también de la comunidad. Del flujo constante de aire, intercambiamos alegría y dolor; nos protegemos del mal. Al contrario, cortar el aire a una persona es romper la cadena humana. Nos lleva por el camino de la aniquilación debido a nuestra falta de respeto por el aire y por los cuerpos vivientes.

Los textos sobre la plaga recuperan esta preocupación. Son un archivo de las ansiedades pertenecientes a la época en que vivimos. Escribiendo después de la influenza española de 1918, Pirandello redacta un cuento llamado “Il soffio” (“El soplo”) donde enfoca la condición del ser humano en momentos de crisis. Pirandello narra la historia de un hombre que pensaba, en tiempos de la plaga, que él mismo fue responsable por el virus en circulación. Debido al soplo de su aliento, pensaba el personaje, se contaminaban las otras personas que estaban en su camino. Al principio, se encontró con cuatro personas; al día siguiente cada una murió. El señor pensaba que tenía la culpa, que había infectado a la gente con quien sostenía un mínimo de contacto. Un sueño de exterminio masivo le persigue y el señor le echa la culpa a su propia exhalación. Pasa el tiempo. Para comprobar su culpabilidad, el hombre sale otra vez a la calle para ver si su aliento sigue enfermando a la gente. Efectivamente, en la segunda vuelta de la plaga, el señor ve que muere más gente. El hombre se siente más culposo todavía; asume responsabilidad por los muertos. Vuelve a su casa y se mira en el espejo. No ve su cara; solo percibe el aire. El enigmático final disuelve toda fe en el contacto del uno con el otro. Al final, es solo el intercambio de aire que ejerce su poder. Pero el cuento de Pirandello también es

una reflexión sobre la culpa, y sobre las maneras en las cuales tendemos a armar un equilibrio entre la conciencia y la verdad. ¿Quién se responsabiliza por la plaga? ¿Estamos, como sobrevivientes, cargados de una culpa colectiva? ¿La peste involucra al individuo y sus errores particulares o apela a un orden superior en el cual el estado, las instituciones del poder, incluso el orden divino, construyen las escenas de contagio, difunden la infección y la muerte? Pirandello pide que revisemos el papel del individuo y el Estado (recuerden que la ficción fue escrita durante el régimen fascista cuando Pirandello había jurado lealtad al partido del Duce). Como tal, la plaga deja abierta las implicancias de la cuestión social.

El COVID de nuestros días es un asalto contra el cuerpo, por cierto. Pero también exige otra manera de pensar la biopolítica en términos de la comunidad. Roberto Esposito en sus varios ensayos recientes explora este concepto empezando con la palabra *munus* (regalo, donación, dar al otro y recibir del otro al mismo tiempo, la reciprocidad). Esta es la fuente de *immunitas*, por un lado, y de *communitas*, por el otro. *Immunitas* es cerrarse al otro, es cerrar las fronteras para prohibir que entren los desconocidos en mi espacio privado, es renegar el regalo del otro. Implica construir paredes. *Communitas*, por contraste insiste en la alteridad como factor constituyente del yo. Sin *communitas* no vivimos; hay que aceptar al otro para sobrevivir. Y para sostenerla, hay que correr los riesgos que este gesto implica. Para escaparnos de la muerte necesitamos estar en contacto con el otro. Una defensa de la comunidad, del gesto comunal. Este es el esfuerzo por sostener la comunidad que producirá nuevos significados; desde la comunidad, y en contacto con el otro, se produce lenguaje y pensamiento. Sin la compañía del otro, no seremos capaces de crear.

El cuento de Pirandello de 1931 balancea estas propuestas. Estar aislado (que significa la autodestrucción) o participar de la comunidad humana como garantía de vida, para construir algo nuevo. Dejar que fluya el aire o construir una muralla de piedra para que no entre lo desconocido. La soledad versus la expansión de contactos que prometen la sobrevivencia. El modelo se hace visible en la época de plaga cuando también el racismo sistémico de los Estados Unidos separa y divide a la gente. Y aquí no es curioso que la metáfora de la piedra sea concurrente con la del aire. La piedra es sinónimo de la muralla que se quiere construir en la frontera con México para que no entren los migrantes en busca de una nueva vida. La piedra también recuerda la destrucción actual de los monumentos que están en los parques públicos en honor a aquellas figuras políticas y culturales que defendían la esclavitud. Me refiero a las estatuas de los coroneles militares de la Guerra de Secesión del Sur y también a los monumentos que honraban a Colón, Junípero Serra, e incluso Cervantes. ¿Los intentos de destrucción de las estatuas nos llevarán a una nueva barbarie, como afirman algunos? ¿O serán un deseo de reamar las políticas

de la memoria para que coincidan con el flujo del aire? Denunciar la represión, enfrentar la muerte, construir la comunidad humana para sobrevivir.

Sin duda, el asesinato de George Floyd y hoy, al momento de esta escritura, el asalto a balazos a Jacob Blake, los incendios en California que nos dejan en la oscuridad anaranjada y sofocante: todo sirve para repensar el flujo, y la necesidad de continuar abriendo las puertas al contacto humano, de dejar correr el aire. De poner en oposición al silencio de piedra la urgencia de la brisa vital.

## **The Pursuit of Happiness: Notas desde el epicentro de la pandemia**

Andrés Prieto  
University of Colorado Boulder

### **I**

Algunos meses atrás, fabriqué una mesa. Me tomé el tiempo de lijar todas las imperfecciones, redondear las esquinas y vitrificar la superficie. Una vez acabada, la llevé a mi habitación. Vivo en una casa vieja en uno de los barrios tradicionales de Denver. En sus más de cien años, esta casa ha tenido varias remodelaciones que la han dejado con algunos espacios peculiares. Uno de ellos es un recoveco largo y angosto que da a una pequeña ventana en mi habitación. Es lo suficientemente alto como para que yo pueda estar de pie ahí dentro, pero no mucho más; tendrá quizás dos metros de largo. Por años no supe qué hacer con él, hasta que decidí transformarlo en un rincón de escritura. A la mesa le añadí un pequeño librero y una lámpara. El lugar era acogedor y, más importante aún, uno de los pocos rincones en casa donde no había conexión a Internet. Sin embargo, hago clases en una ciudad cercana, y entre obligaciones familiares y laborales, escasamente pasé un día en mi nuevo escritorio. Hasta que llegó la pandemia. En marzo de este 2020, me encontraba en Chile, a la espera de que se me unieran mi mujer y mi hijo, cuando la conciencia de que esta vez iba en serio, de que esto no era un tiro de salva como el 2003 o el 2009, nos golpeó de pronto a todos. Italia cerraba regiones enteras; España entraba en cuarentena total. Los vuelos desde y hacia Chile empezaban a ser cancelados. Me vi obligado a abandonar compromisos y tomar uno de los últimos aviones de vuelta a casa. Cuando llegué, me encontré con un país presa del pánico. Productos como el papel higiénico o la comida enlatada habían desaparecido de los supermercados; las ventas de armas se habían disparado; las escuelas suspendían las clases y trataban de ingeniárselas para terminar el año escolar. Aliviado de estar entre los míos otra vez, pensé que quizás el confinamiento que se veía venir me permitiría, por fin, terminar el libro sobre José de Acosta en el que trabajo desde hace algunos años. No tenía que volver a hacer clases hasta agosto; podría sortear la pandemia en mi rincón que, ahora sí, iba a poder utilizar. El coronavirus me había regalado tiempo y yo, decidido a aprovecharlo, me he sentado en mi mesa de trabajo todos los días durante los últimos meses. Y sin embargo, no puedo escribir.

George Steiner dijo alguna vez que los libros que no escribimos son mucho más que una simple negación. Son, quizás, más determinantes que aquellos que sí logramos ver publicados. Nos definen no en un sentido público, sino más bien íntimamente. Nos acompañan como un miembro fantasma, como una presencia que nos obliga a preguntarnos por lo que pudo ser. Quizás, como dice Steiner, ese libro que no escribimos podría haber marcado una diferencia; quizás podría habernos permitido fracasar de mejor manera. El libro sobre Acosta no sería ni el primer ni el último libro que no termino. Por supuesto, no es que no escriba por flojera o desidia. Como el insomne que se prepara, contra toda esperanza, a dormir noche tras noche, yo repito todos los gestos de mi trabajo: revuelvo libros, consulto viejos documentos, tomo notas, diseño secciones. Incluso compongo párrafos. Y sin embargo, me encuentro incapaz de seguir el consejo que le doy a cada uno de mis estudiantes: escriba una página al día y defenderá su tesis en un año. Pero es que, ¡cuán poco sentido tiene el quehacer del historiador en momentos en que el mundo parece girar al revés! ¿Qué importancia pueden tener los debates entre teólogos o las maquinaciones de Claudio Aquaviva cuando uno ha visto las fotografías aéreas de las fosas comunes en New York? Los tiempos parecen reclamar un reportero u otro tipo de cronista, alguien capaz de transmitir la inmediatez del desastre y la urgencia del dolor. No a quien vive pensando el presente desde el pasado.

La historiadora italiana Gianna Pomata ha reflexionado sobre los paralelismos y diferencias entre nuestra pandemia y la Peste Negra de 1347. Otros han traído a colación la Gripe Española de 1918, una pandemia mucho más mortífera que la presente, según todas las indicaciones, pero que extrañamente apenas dejó marca alguna en la cultura popular. Por un tiempo, pensé que quizás la pandemia que más debería acercarse a esta era aquella otra que le tocó vivir a mi generación, la del VIH. Tal como el coronavirus, el VIH se ensañó con algunos de los grupos más marginalizados de nuestras sociedades. Tal como el coronavirus, el VIH nos obligó a cambiar la forma en que nos relacionábamos. Aquellos gestos tan básicos en nosotros, comunes a todos los primates (tocarnos, abrazarnos, acariciarnos, sentir y experimentar el cuerpo del otro como condición de necesidad de nuestro vínculo social) habían sido trastocados y vueltos mortíferos por el virus, al igual como ocurre ahora. Y sin embargo, al menos para aquellos que vimos en nuestra infancia cómo se extendía el VIH por el mundo y que nos iniciamos sexualmente en el momento en que aparecieron los retrovirales, el SIDA no fue una condena a muerte si uno tenía acceso a salud y medicamentos. Tal como ahora, en que nos encerramos en nuestras casas y monitoreamos la situación desde Internet; en que la enfermedad se ensaña con otros, con aquellos que trabajan en las fábricas empaquetadoras de carne, en los hospitales, en los supermercados, aquellos que nos traen las provisiones a la puerta de la casa, exponiendo sus vidas para que nosotros no tengamos que exponernos, nuestro privilegio siempre nos ha protegido.

Recientemente tuve ocasión de examinar un gráfico de las muertes anuales en New York desde el siglo XIX hasta el presente. Dos cosas saltaban a la vista: La primera, es que las epidemias —representadas por picos de mortandad— se repetían cada pocos años, sobre todo desde 1840 en adelante. La segunda, es que el siglo XX aparecía como una curva descendente. Por supuesto, la explicación a este fenómeno se da en los avances médicos que ocurrieron en apenas una generación. En la década de 1880, Louis Pasteur demostró el origen microbiano de las enfermedades, creó el proceso de pasteurización y perfeccionó la técnica de la vacunación. Una de las máximas de Pasteur, que los descubrimientos accidentales solo pueden ser aprovechados por las mentes preparadas, se verificó poco después, en 1928, cuando el escocés Alexander Flemming notó que un hongo estaba interfiriendo con sus cultivos bacterianos. El descubrimiento de la naturaleza microbiana de las infecciones, las vacunas y los antibióticos (junto a avances urbanísticos y de salud pública, como la cloración del agua o la construcción de sistemas de alcantarillado en las ciudades) llevaron a una situación inédita en los casi 250 mil años de la especie humana: por primera vez teníamos armas efectivas para defendernos de nuestros más eficientes depredadores. Incluso en países pobres como Chile, un niño como yo, que nacía a finales del siglo XX, tenía más posibilidades de llegar a la edad adulta que de morir en la primera infancia, algo que no era cierto ni siquiera en las clases acomodadas dos generaciones antes. Cuando cumplí seis años, fui testigo de uno de los mayores logros colectivos de la humanidad: la erradicación de uno de nuestros enemigos más enconados, la viruela.

Pero nuestra victoria sobre la enfermedad significó olvidar a los muertos. O mejor, olvidar a la muerte. Sí, aún nacemos para morir y todos tenemos conciencia de ello. Pero ya no convivimos con la muerte. Ni siquiera la imaginamos como algo cercano. Es algo que ocurre en la vejez, una vejez que cada vez parece más larga y más lejana. Apenas cien años atrás, la gente experimentaba la muerte de forma muchísimo más próxima que nosotros. Las personas nacían y morían en sus casas, no en hospitales, y crecían rodeados de al menos otras dos generaciones. Ambos extremos de la vida eran parte de la experiencia de nuestros antepasados, muchos de los cuales llevaban el nombre de un hermano mayor muerto antes de que ellos mismos nacieran. Esas hermosas e inquietantes fotografías victorianas, en las que el cadáver del abuelo o de la madre muertos era bañado y vestido con sus mejores ropas para sentarlo en la mesa o colocarlo en otras poses cotidianas, rodeados por sus familiares, causarían horror hoy en día. La muerte ha dejado de ser un asunto familiar para ser un problema técnico, que ocurre no ya en el ámbito del hogar, sino en la asepsia de la sala del hospital. Ya no hay manos amorosas que bañen el cuerpo aún tibio mientras lloran su partida. En su lugar, un parte médico y trámites municipales; cementerios que se parecen más a un parque a orillas del

mediterráneo que a un camposanto. Toda una industria empeñada en invisibilizar nuestro destino último.

Para nosotros, que vivimos protegidos por una serie de privilegios (de clase, económicos, raciales), el vernos encerrados en nuestras casas, imposibilitados de ver o tocar a nuestros amigos y familiares, mientras revisamos obsesivamente las tasas de contagio per cápita o el número total de enfermos, ha traído de vuelta no la realidad de la muerte, sino su posibilidad. Una enfermedad nueva, sin tratamiento conocido, ha saturado los sistemas hospitalarios y hecho saltar por los aires todas las defensas culturales que nos permitían pensar en la muerte como una ficción. Las imágenes dantescas que la prensa repite una y otra vez —camiones refrigerados estacionados junto a los hospitales, recintos deportivos transformados en morgues de emergencia, cuerpos apilados en hospitales de New York o pudriéndose en sus hogares en Guayaquil; residencias de ancianos donde al entrar los funcionarios municipales no encuentran un solo sobreviviente— han hecho añicos nuestra fantasía de haber triunfado sobre la enfermedad y la muerte. Recientemente CNN informaba con horror que algunos hospitales en Texas, abrumados por la cantidad de casos de COVID-19, estaban considerando enviar a los enfermos más graves a morir a sus casas. Con macabra ironía, la pandemia nos ha devuelto a un tiempo para el cual no tenemos las herramientas emocionales que nos permitan habitarlo. Es la otra cara del progreso: toda ganancia trae una pérdida.

## II

Ya no sabemos convivir con la muerte, pero no siempre fue así. He pasado el último año leyendo cartas escritas por gente que vivió siglos antes de Pasteur y Flemming. Todos, o casi todos, jesuitas. Una sorprendente cantidad de estas cartas habla sobre la fragilidad del cuerpo humano: El hermano Pedro ha caído enfermo en Sevilla; se le solicita al destinatario que rece por él. Los colegas o amigos de los autores de estas cartas morían usualmente después de una larga y prolongada agonía, cuya duración era exhibida como prueba de la fortaleza espiritual del agonizante. Otras veces, el fin era repentino, como le ocurrió en 1593 a Alonso Sánchez, el principal enemigo político de Acosta, quien sufrió un infarto al día siguiente de ser electo procurador a Roma. Las noticias sobre brotes de tifus o cólera que devastaban las comunidades indígenas abundan en las cartas enviadas por los misioneros que trabajaban en el Paraguay o en el sur de Chile. El mero hecho de viajar significaba un riesgo ineludible, tanto para el viajero como para los que dejaba atrás. Tras sus viajes por la sierra peruana, Acosta volvía al Colegio de San Pablo en Lima para encontrarse siempre con un registro de muertos, entre estudiantes y sacerdotes. En 1578, Acosta decidió abrir una casa jesuita en Panamá, a fin de que aquellos que viajaban desde Europa pudieran reponer fuerzas. El objetivo era claro: disminuir la alta tasa de mortandad entre los sacerdotes que cruzaban el charco.

En muchos sentidos, Acosta y sus contemporáneos habitaban un mundo para nosotros reconocible, pero a la vez radicalmente distinto. Naufragios, enfermedades o los elementos eran amenazas constantes; todos viajaban como el caballero del grabado de Durero, con el diablo colgado de la grupa y la muerte recordándole que todo minuto puede ser el último. Y sin embargo, al igual que el caballero, preferían ignorar la advertencia, no mirar el reloj de arena que la muerte les colocaba frente a los ojos, y fijar la vista al frente, con férrea determinación. Sí, sus cartas están llenas de noticias sobre enfermedad y muerte, pero estas noticias aparecen siempre entremezcladas con otras: cobranza de deudas, despacho de negocios, chismes, alegrías, rencores mezquinos y parabienes. En sus cartas, la muerte es un hecho más entre otros. Importante, por cierto, pero no siempre determinante. La muerte era parte de la vida, y su amenaza constante no les impedía embarcarse, amar, odiar o escribir.

Por supuesto, que la posibilidad constante de morir no los paralizara no significa que la muerte no los horrorizara. En *El triunfo de la muerte*, de Brueghel, la enfermedad aparece como una horda invasora que viene desde la otra orilla a terminar con todo. Batallones y batallones de esqueletos matan, mutilan y violan todo lo que encuentran a su paso, sin importarles si sus víctimas son reyes o campesinos. En la lejanía arden las ciudades y las ruedas de tortura se alzan contra el horizonte como macabros recordatorios de que la enfermedad no solo mata, sino que mata con dolor. Sin embargo, si uno sigue con la vista la acción del cuadro, que zigzaguea desde el tercio superior hasta la esquina inferior derecha, uno se encuentra con que, en medio del horror, hay una pareja de enamorados completamente ajena a todo lo que ocurre a su alrededor. Él se recuesta en el regazo de ella y, perdido en sus ojos, le toca una canción en el laúd mientras ella sostiene la partitura, sin darse cuenta de que detrás un esqueleto los acompaña burlescamente con un violín. Todo el cuadro apunta a este trío, el mejor ejemplo del humor e ironía brueghelianos.

Ironía que también ocurre en otras representaciones de la Enfermedad. Los jóvenes millonarios de Boccaccio se retiran al campo para entretenerse contándose historias de amores y celos mientras los cadáveres se amontonan en las calles de Florencia. Pero como el mismo Boccaccio nos recuerda, poder escapar y mantenerse socialmente distante no es tan solo el privilegio de unos pocos; es también su elección. Otros han decidido que, frente a la amenaza tangible de perder la vida, lo único que vale es aprovecharla mientras se tiene. *Carpe diem*, parecen gritar estos otros jóvenes, mientras beben, hacen el amor y se van de fiesta. Tanto en Brueghel como en Boccaccio, la muerte, con todo su horror, no puede escapar de un cierto aire burlesco, de carnaval; un aire que desata nuestras capacidades creativas o nuestro lado dionisiaco: los amantes de Brueghel son los únicos —momentáneos— sobrevivientes de un banquete. Fue precisamente escapando de un brote de la peste

bubónica en Cambridge que Newton se refugió en la granja familiar y vivió su *annus mirabilis*, entregándonos el cálculo y la teoría de la gravedad.

Nuestra vitalidad creativa está íntimamente ligada a nuestra condición mortal. Es la pareja de Eros y Tánatos, solo que nosotros hemos decidido darle la espalda a Tánatos, relegarlo a la pieza del hospital en lugar de mantenerlo cerca. Pero sin Tánatos, lo erótico no tiene sentido. En la *Odisea*, Ulises pasa casi siete años prisionero en la isla de Calipso, quien lo ocupa para satisfacer sus deseos carnales. Un día, Mercurio llega con un mensaje de Zeus: es hora de que Ulises vuelva a Ítaca. Calipso reclama airadamente contra la hipocresía de un dios que se siente libre de violar a quien quiera y que ahora le ordena, solo por el hecho de ser mujer, renunciar al hombre que ha escogido. Sabiendo que no tiene opción, va a buscar a Ulises y le dice: eres libre de irte, pero si decides quedarte, te entregaré no solo mi cuerpo divino, sino también la inmortalidad. Ulises, sin embargo, se niega a quedarse. Con mucho tacto (no se rechaza así como así a una deidad) le dice que, aunque ninguna mortal puede siquiera acercarse a su belleza, él prefiere volver a casa y pasar los años de su vejez junto a Penélope. Ulises debe tener, en esos momentos, poco más de 40 años. Aunque aún no es viejo, ya no es un hombre joven. Se encuentra en la edad en que todos empezamos a contemplar nuestra propia mortalidad, a tomar conciencia de que el tiempo parece empezar a apurarse. Y pese a esta conciencia, rechaza el divino tesoro que le es ofrecido, pues en esos siete años se ha dado cuenta que la vida eterna de los dioses es un tormento sin fin para los seres humanos. Mejor volver a casa y pasar lo que nos queda por vivir con aquellos que, como nosotros, también morirán algún día. Solo a ellos podemos entregarnos en cuerpo y alma. Es gracias a la muerte que podemos amar.

### III

Esta paradójica reafirmación de la vida cuando nos enfrentamos a la muerte se ha manifestado de manera explosiva aquí en los Estados Unidos. La muerte de George Floyd le mostró a todo el país de manera irrefutable que *Black lives matter*. El video del asesinato de Floyd a manos de tres agentes de policía es muy difícil de ver. Son ocho minutos y cuarenta y seis segundos de agonía, durante los cuales un policía blanco le pone la rodilla al cuello a un hombre al que han acusado de un crimen baladí: intentar comprar cigarrillos con un billete falso. Este detalle es importante, pues en casos anteriores que han remecido a este país, otros afroamericanos también han sido asesinados a sangre fría por agentes de policía o civiles armados que consideran imperdonable aquello que ni siquiera puede calificarse como un crimen. En febrero de 2012, Trayvon Martin, un adolescente de 17 años, fue asesinado a tiros en Florida por un hombre blanco que encontró sospechoso que el chico llevara el gorro de su polerón puesto. El 2014, Eric Garner murió estrangulado en New York por un policía que lo había detenido por vender ciga-

rrillos sueltos. “I can’t breathe”, “No puedo respirar”, fueron sus últimas palabras; una frase que ha sido repetida una y otra vez por hombres afroamericanos que se encuentran de golpe en manos de la policía. Una frase que George Floyd repitió una y otra vez, mientras el oficial que lo estaba matando lenta, metódicamente, se burlaba de él diciéndole que si podía hablar, podía respirar. Cerca del final, George Floyd comenzó a llamar a su madre muerta. Como comentó David Chapelle, esa es la reacción de un hombre que se ha dado cuenta de que va a morir ahí, en plena calle, frente a un montón de extraños que, horrorizados, solo atinan a sacar sus teléfonos y grabar sus últimos instantes.

El espectáculo de la vida de George Floyd extinguiéndose lentamente bajo la bota de un policía blanco hizo que la gente se volcara a las calles con indignación. A diferencia de otras veces, ahora era imposible negar lo evidente. La manera metódica en que Floyd fue asesinado volvió concreta, para muchos blancos de clase media, la abstracción del racismo sistémico. Millones de personas, en cientos de ciudades estadounidenses, salieron a manifestarse en contra de la brutalidad policiaca solo para encontrarse con cientos de departamentos de policía dispuestos a ir a la guerra contra el pueblo. Quizás uno de los momentos más emblemáticos fue la orden que Trump le dio a tropas paramilitares agrupadas bajo el Departamento de Seguridad Interior (el Servicio Forestal, la Patrulla de Aduanas y Fronteras) de sacar a la fuerza a un grupo de manifestantes cerca de la Casa Blanca para que él pudiera ir a sacarse una foto, biblia en mano, frente a una iglesia. Las imágenes de un helicóptero de guerra Blackhawk volando bajo, con las aspas inclinadas para levantar la mayor cantidad de basura y así intimidar y dispersar a los manifestantes, imágenes que han sido frecuentes en el Medio Oriente en las últimas décadas, esta vez eran transmitidas desde la capital de los Estados Unidos, y los reprimidos eran ciudadanos estadounidenses que ejercían pacíficamente su derecho constitucional a la protesta. Durante los tres años de su mandato, Trump ha sido acusado repetidamente de fascista, pero nunca ese adjetivo se le pudo aplicar con mayor certeza que esa tarde cuando pisoteó la Constitución para sacarse una foto de campaña.

¿Qué fue distinto esta vez? ¿Por qué la gente salió masivamente a protestar por la muerte de Floyd y no por otros crímenes a sangre fría cometidos por la policía? Porque esta vez las protestas tenían tantos manifestantes blancos como negros y, por primera vez en las encuestas, el movimiento de *Black Lives Matter* alcanzó una amplia aprobación, mientras el 71% de los encuestados señalaban al racismo como uno de los principales problemas del país. Hay varios factores que pueden explicar este fenómeno. Uno de ellos es, por cierto, el formidable trabajo que la organización de *Black Lives Matter* ha hecho durante los últimos cinco años para que su mensaje resuene entre el público general. Pero me parece que el elemento determinante ha sido la pandemia y la rabia y frustración que ha generado entre la

gente la errática respuesta del gobierno de Trump al colapso del sistema sanitario y de la economía. Los tres años y medio de Trump en la presidencia han estado marcados por la ineptitud y la incompetencia, que nacen de la combinación de su desorbitado ego con un desdén completo por cualquier forma de conocimiento. Esto ha resultado fatal durante esta pandemia. Su mezcla de ignorancia arrogante y crueldad vengativa ha hecho que el país más rico de la historia fuera incapaz de proporcionar mascarillas a sus médicos y enfermeras; que el virus haya devastado comunidades enteras y que la economía más grande del mundo se haya contraído un tercio en apenas dos meses. Escenas impensables, como las filas de kilómetros de largo de gente esperando recibir alimentos gratis en New Jersey o Texas, ponían de relieve las diferencias económicas entre ricos y pobres que no han hecho más que aumentar desde la Gran Recesión del 2008. En Estados Unidos, como en todo el mundo, el virus ha causado un daño económico cuya real magnitud solo entenderemos en los próximos años. Pero, a diferencia de otros lugares, la razón de porqué los Estados Unidos son el país que concentra la mayor tasa de mortandad (tenemos el 22% de los muertos totales por COVID-19, cuando nuestra población apenas alcanza el 4% de la población mundial) es el lamentable espectáculo dado por la administración de Trump. El desinterés del presidente en cumplir con las funciones mínimas de un gobierno y su evidente ansiedad por acaparar portadas y minutos en los noticiarios han causado la percepción generalizada de que al gobierno federal no le importan los muertos ni el sufrimiento de la población. Preguntado recientemente por el alto número de casos fatales, Trump respondió: “Es lo que hay” (“It is what it is”). Es cierto que ningún líder mundial tiene buenas opciones en este momento: la economía no puede funcionar si los sistemas hospitalarios colapsan; para que no colapsen, debemos detener el aparato productivo y mantener a la gente en sus hogares. Pero el espectáculo que ha dado la Casa Blanca no tiene parangón en el mundo. Desde febrero, Trump ha dicho que el virus era solo una gripe, o que iba a desaparecer en cuanto llegara la primavera; se ha dedicado a politizar el uso de las máscaras faciales, insistiendo que la gente las usaba para protestar contra su presidencia; no ha dejado de insistir que la hidrocloroquina puede curar la enfermedad e incluso llegó a preguntarse en voz alta si inyectarse desinfectantes domésticos no era la solución al problema.

La evidente incompetencia del gobierno federal nos ha hecho a todos sentir más vulnerables aún frente al coronavirus. La recuperada conciencia de la muerte como una posibilidad constante ha hecho que la población blanca por fin pudiera empatizar con la experiencia de los afroamericanos en este país. Pero además ha puesto en evidencia la injusticia económica a la que han sido expuestos por generaciones. El COVID-19 se ha ensañado particularmente con las comunidades minoritarias. Los afroamericanos y los latinos concentran el triple de casos que los blancos; aproximadamente, la misma proporción con que los hombres negros

son asesinados por la policía en comparación con los blancos: tres a uno. Lo que el coronavirus ha dejado al descubierto es la crueldad de un sistema que, tanto por razones históricas como por su propio diseño, mantiene a grupos completos sumidos en la pobreza. La historiadora Carol Anderson ha documentado cómo, desde el período conocido como la Reconstrucción (el período que sigue al fin de la Guerra Civil y la emancipación de los esclavos, y que abarca desde 1864 hasta 1877) hasta la elección de Trump, cada triunfo, cada avance de la comunidad negra ha sido seguido por una reacción feroz de la mayoría blanca. Quizás uno de los ejemplos más brutales, no tanto por su violencia como por su largo alcance, sea la reacción frente a la decisión de la Corte Suprema en 1954 conocida como *Brown vs. Board of Education*. La decisión, unánime, se basaba en la jurisprudencia anterior, un caso de 1896 conocido como *Plessy vs. Ferguson*, que establecía que la segregación racial era legal toda vez que el mismo nivel de servicios se ofreciera tanto a blancos como a negros. Es decir, las escuelas podían ser exclusivamente para blancos solo si el mismo nivel educacional era ofrecido en las escuelas para la comunidad negra, en lo que se dio en llamar la doctrina de “separados pero iguales”. Lo que en 1896 había sido considerado como un triunfo para los supremacistas blancos, en 1954 fue utilizado para dismantelar la doctrina que justificaba la segregación racial: era evidente que los estados, sobre todo en el sur, no invertían la misma cantidad de dinero por alumno en las comunidades afroamericanas. Las escuelas para negros eran, cuando existían, pequeñas, hacinadas, sin calefacción ni baños y con una proporción media de 80 alumnos por profesor, mientras en las escuelas para blancos había 30 alumnos por profesor. Esto creó generaciones enteras de afroamericanos sin escolarización. En Mississippi y Alabama, por ejemplo, en 1954 menos del 50% de los afroamericanos adultos tenía más de cinco años de escolaridad. Frente a estos hechos, la Corte Suprema consideró que la doctrina de “separados pero iguales” violaba el principio constitucional de igualdad ante la ley dado que las escuelas segregadas eran inherentemente desiguales. Sin embargo, la reacción, sobre todo en los estados del sur, fue devastadora. Muchos municipios desafiaron la resolución del Corte Suprema, negándose a integrar las escuelas. Las asambleas estatales aprobaron ley tras ley contra *Brown*, lo que llevó a largos y costosos juicios para declarar estas leyes *ad hoc* inconstitucionales. Algunos distritos escolares simplemente decidieron cerrar todas las escuelas antes que permitir su integración. Para 1963, una década después de *Brown*, en los estados del sur menos del 2% de los alumnos afroamericanos asistían a una escuela integrada. Hoy en día, las escuelas siguen estando, en su mayoría, segregadas *de facto*.

Desde el año 2016, desde la elección de Trump, enseñé un curso sobre la historia del racismo para alumnos de primer año, y el ejemplo que pongo para explicar la noción de racismo sistémico es el del rechazo a *Brown*: Generaciones enteras de afroamericanos impedidos de acceder a la educación y, por lo tanto, privados de

las oportunidades económicas y sociales que brinda su acceso. Pero podría poner muchos otros casos. La práctica conocida como *redlining*, por ejemplo, en la que desde 1934 los barrios negros y latinos de las ciudades eran presentados en ciertos mapas federales en rojo, señalando así a los bancos y otros proveedores de servicios que era riesgoso invertir allí. Aunque la práctica fue prohibida en 1968, aún hoy se sienten sus efectos en el desarrollo urbano, con áreas enteras en las ciudades en las que no se encuentra, no digamos ya un hospital o un servicio de urgencias, sino ni siquiera un supermercado u otras tiendas de comida —lo que los urbanistas llaman un *food desert*— o con una tasa muchísimo menor de afroamericanos y latinos dueños de sus propias viviendas, una brecha que aún ahora no se puede cerrar, afectando gravemente las posibilidades de movilidad social en estos grupos.

El racismo ha informado todo el desarrollo del sistema económico y de políticas públicas estadounidense. Estas políticas han sido de largo alcance y sus resultados se ven con claridad ahora, cuando la economía se desploma debido a la pandemia. Mientras los grupos acomodados (mayoritariamente blancos) pueden encerrarse en sus casas y trabajar desde ahí, los afroamericanos, con un menor acceso a la economía de la información dada la desigualdad educativa que han sufrido por generaciones, han de salir a trabajar, quedando expuestos al contagio, o simplemente pierden sus empleos. En mi vecindario, un vecindario de clase media acomodada, mayoritariamente blanco, la tasa de cesantía debido al COVID-19 llega al 8%, es decir, poco más del doble del 3,5% nacional que teníamos en febrero. En otros barrios de Denver, como Commerce City o Five Points, mayoritariamente latinos y negros, la tasa de desempleo es de un 28%. Como punto de comparación, el máximo al que llegó la tasa nacional de desempleo en abril fue 14,7%. Como escribió Frederick Douglass en 1881, la esclavitud desapareció hace tiempo, pero su sombra aún se cierne sobre el país y envenena, en mayor o menor medida, la atmósfera moral de todas las áreas de la república. La bota del policía blanco que aplastó la garganta de George Floyd es el símbolo de un sistema racista que ha estado aplastando a millones de hombres y mujeres por más de un siglo en este país.

#### IV

En los Estados Unidos, clase y raza están profundamente imbricadas. Desde este punto de vista, las manifestaciones contra el racismo aquí son, en cierto sentido, parte de un malestar generalizado contra las democracias liberales y el sistema económico que las sostiene, el capitalismo post-colonial. Esta pandemia llegó en un momento en el que el pacto social mismo ha estado en tela de juicio durante los últimos diez años. Desde el 2011 en adelante, movimientos populares como los indignados, Occupy Wall Street, o las protestas sociales en Chile, junto al alza de los movimientos populistas en todo el mundo, hablan de un sistema en crisis, crisis aprovechada no solo por aquellos que quieren una redistribución de la riqueza y el

poder, sino también —y quizás de forma más efectiva— por aquellos que buscan su concentración. Los autócratas como Orban, Erdogan o Maduro han evolucionado. Ya no son más los dictadores al estilo Pinochet. Su modelo es Putin: un autócrata que ha mantenido la cáscara de la democracia, mientras aumenta su poder y su control sobre las instituciones nacionales a través del clientelismo.

La democracia liberal es un experimento reciente en la historia humana, un experimento basado en ideas y prejuicios propios de la Ilustración europea. Los tres principios básicos que sostienen la promesa de la democracia —y que la hacen tan atractiva— son la igualdad, la justicia y la libertad. Estos principios están consagrados por los documentos fundacionales de las democracias modernas, la *Declaración de los derechos del hombre* aprobada por la Asamblea Nacional Constituyente francesa en 1789 y la *Declaración de independencia* de los Estados Unidos (1776), que además agregaba como derecho fundamental la búsqueda de la felicidad. A pesar de estas declaraciones de principio, la historia de las democracias modernas ha sido la historia de la lucha por extender estos derechos y garantías a la mayoría de la población, excluida explícitamente en un comienzo de la participación democrática. Los fundadores de los Estados Unidos eran todos hombres, todos blancos, todos de la misma clase social y, con contadas excepciones, todos esclavistas. En Francia en 1789, algunos *affranchis* haitianos, como Julien Raimond and Jacques Vincent Ogé, encararon a los miembros de la Asamblea Nacional, instándolos a darle un sentido concreto a sus principios y declaraciones reconociendo la igualdad de los hombres negros. La Asamblea respondió con un gesto conciliatorio pero profundamente conservador: se le otorgó la ciudadanía a un puñado de *affranchis* y de afrohaitianos libres, pero se mantuvo la esclavitud. Esto desencadenó la primera revolución independentista en América Latina, un hecho de capital importancia para nosotros: Sin la ayuda de Haití, un derrotado Bolívar no podría haberse rearmado para intentar la liberación de la Gran Colombia. La única condición que se le pidió fue abolir la esclavitud en los territorios que liberase.

Pero la ampliación de los derechos fue siempre lenta, una promesa para el reino del otro mundo antes que para el de este. La esclavitud perduró en los Estados Unidos hasta 1864; en Puerto Rico, hasta 1873 y en Cuba hasta 1880. Brasil, donde en 1800 la mitad de la población era esclava, no abolió la esclavitud hasta 1888. Ni hablar de los derechos de las mujeres: el voto femenino tuvo que esperar hasta bien entrado el siglo XX en nuestro hemisferio. Aún hoy los derechos reproductivos están lejos de ser universalmente reconocidos como derechos humanos. La igualdad matrimonial, independiente de la orientación sexual, sigue siendo una utopía en buena parte de las democracias occidentales.

La historia de las democracias liberales ha sido así una lucha lenta, espasmódica, y demasiado frecuentemente sangrienta por aumentar el número de aquellos que

gozan de los derechos y garantías prometidos por el liberalismo. Pero los apólogos de este lo han presentado como una constante ampliación de las libertades humanas, sobre todo cuando la comparación era con las repúblicas de la órbita soviética, con su evidente falta de libertad política. Para el pensamiento liberal, la libertad, como lo planteó John Stuart Mill, es la condición de necesidad para la felicidad humana. Solo aquellos que son libres pueden desarrollar su potencial creativo al máximo. Sin embargo, como se dio cuenta Marx, nadie puede ser libre en tanto viva en la pobreza, con hambre y sin educación. Sin una cierta medida de equidad social, de igualdad, la libertad como la entendía Mill es solo un slogan, o más exactamente, un derecho garantizado solo para la minoría dirigente. Y si bien el capitalismo y las democracias liberales han reducido los niveles globales de pobreza, la promesa por la igualdad sigue y seguirá siendo una promesa incumplida. En parte, esto se debe a un problema estructural: la mutua incompatibilidad de los valores liberales. Como notó Isaiah Berlín, los filósofos ilustrados partieron de una premisa falsa: que todas las personas buscan más o menos las mismas cosas, y que estos objetivos no se contradicen mutuamente. Todos quieren libertad, por ejemplo, y todos quieren igualdad. Pero para que haya igualdad, es necesario regular la libertad de los individuos; mientras que para que haya mayor libertad individual es necesario sacrificar el ideal igualitario. La tensión política en las democracias liberales durante el llamado siglo XX corto (1945-1989) se puede explicar así: las izquierdas ponían el énfasis en la igualdad —la primacía de la noción del bien común— mientras las derechas insistían en la primacía valórica de la libertad individual y, sobre todo, económica. La idea de los filósofos alemanes de post-guerra (que tanto influyeron en los políticos de la transición chilena) de que era posible un consenso que aliviara esta tensión queda desmentida de inmediato con una mirada fugaz a la historia del siglo pasado, sin duda el más sangriento en la historia de la humanidad.

Quizás el punto de inflexión pueda situarse en un tiempo y un lugar muy precisos: La década de los 70; la Escuela de Economía de la Universidad de Chicago. Algunas de las ideas centrales de Milton Friedman, como el *laissez-faire* económico y, fundamentalmente, la noción de que las empresas y corporaciones carecen de responsabilidad moral alguna como no sea maximizar la ganancia de los inversores, han demostrado ser profundamente destructivas. Adoptadas como un mantra por Ronald Reagan y enseñadas en todas las escuelas de economía de los Estados Unidos durante las últimas cuatro décadas, nos han llevado al momento que vivimos hoy: una de las eras de mayor desigualdad económica desde los tiempos del imperio romano; con el agravante de que el carácter depredador del capitalismo (liberado por Friedman de todo escrúpulo moral) ha destruido sistemática y conscientemente el medio ambiente, legándonos una crisis existencial ante la que los más desposeídos se hallan infinitamente más expuestos. Y los desposeídos somos cada vez más. De acuerdo al Brookings Institute, en el año 2016, el 20% más rico

de los Estados Unidos concentraba el 77% de la riqueza total del país, es decir, más del triple de la riqueza total de la clase media norteamericana. Incluso dentro de esta clase privilegiada las diferencias son enormes: El 1% más rico concentraba ese año casi el 30% de la riqueza total. Y esto ocurre en el país más rico de la historia; en el país en el que incluso ser pobre resulta más atractivo que la miseria y la violencia en que viven millones y millones de personas en el resto del mundo.

En las democracias liberales, la acumulación del capital siempre ha venido de la mano con la acumulación del poder político, desde los tiempos de Jefferson y Robespierre. Sin embargo, desde la Gran Recesión del 2008, la diferencia entre los que tienen y los que no tienen se ha vuelto cada vez más evidente. Según el mismo reporte del Brookings Institute, en los Estados Unidos solo el 20% más rico se ha recuperado de la recesión económica. El 80% restante es hoy más pobre de lo que era hace 12 años. Es imposible separar este hecho del desencanto global con la democracia y de la baja participación electoral en casi todos los países del mundo. A esto hay que sumarle el que hemos llegado a un momento crítico con el estado del medio ambiente, con cambios aparentemente irreversibles y que comienzan a afectar a la población: cosechas perdidas, ciudades que deben racionar el agua, temperaturas extremas, incendios descontrolados, enfermedades tropicales como el dengue, el zika o el chikunguña que amplían año tras año las zonas geográficas que afectan. Es en este contexto que llega la pandemia. No es casualidad que desde comienzos de siglo, tres coronavirus distintos y muy mortíferos hayan dado el salto desde sus reservorios naturales a los humanos: El SARS el año 2002, el MERS el 2012, y ahora COVID-19 el año pasado. Esta pandemia también es el legado del capitalismo depredador y descontrolado, de su apetito voraz por recursos naturales y su indiferencia inmoral por el medio ambiente.

El resultado ha sido no solo que estamos todos a merced de un virus para el cual aún no tenemos ningún tratamiento efectivo y del cual aún no sabemos demasiado. Porque aquí también se manifiesta la pronunciada desigualdad que el capitalismo de fines del siglo XX nos ha heredado. Los más vulnerables son aquellos que tienen condiciones asociadas a la pobreza y la falta de educación, como la obesidad y la diabetes; aquellos que no pueden quedarse en casa y deben salir a buscarse la vida día a día; aquellos que no pueden acceder más que a comidas ultraprocesadas y a una dieta basada en calorías baratas. Visto así, no puede sorprender que el virus se haya cebado sobre las minorías en este país. El virus no ha hecho más que explotar las carencias estructurales del sistema.

## V

*May you live in interesting times*, reza una maldición británica. Mientras redacto estas notas, el cambio climático ha desatado su furia destructiva. El Oeste de los Estados

Unidos está en llamas. Medio millón de personas han tenido que ser evacuadas en Oregon; pueblos enteros han sido arrasados en California; incendios forestales de magnitud histórica en Colorado. La luz se ha vuelto rojiza y llueve ceniza sobre Denver. Desde la ventana de mi escritorio hace semanas que no se ven las montañas. Mientras tanto, Trump hace esfuerzos denodados por interferir en las elecciones y aún no hay un atisbo de vacuna para el COVID-19, cuyos casos confirmados superan ya los seis millones en Estados Unidos. La violencia política comienza a volverse letal en un país en el que hay más armas que habitantes, aumentada por la crispación que produce esta sensación de fin de mundo. Se nos viene un largo y oscuro invierno. Pero las profecías me asquean y no puedo decir más.

Dénver

11 de septiembre de 2020

## Entre la apatía y la distopía: la pandemia del COVID-19 en Brasil y las posibilidades de una política de resistencia

Iris Barbosa  
Universidade Federal do Pará

*La enfermedad es el lado nocturno de la vida,  
una ciudadanía más cara.*

Susan Sontag

La rutina ha cambiado. Sin toques. Sin rostros. Sin rituales.

Despertar, trabajar frente a una pantalla mecánica y sin rostros. Lavar compulsivamente las manos y todo lo que viene de la calle. Restablecer hábitos, dormir, agotarse y llenarse de ansiedad. Todo este proceso, es parte de la rutina de muchos ciudadanos a nivel mundial en la llamada “nueva normalidad”, producto de la emergencia sanitaria provocada por el COVID-19 a finales del año de 2019 y durante todo lo que va corrido de este año.<sup>1</sup>

En ese escenario mundial, Brasil ha sido el segundo país más golpeado en el planeta por la pandemia, con una fuerza casi apocalíptica en medio de una crisis política y económica producto del giro fascista y neoconservador promovido por el presidente y sus adherentes. El primer caso nacional reportado oficialmente por los medios, data del día 26 de febrero de 2020.<sup>2</sup> Un hombre de 61 años, que había viajado a la zona de Lombardía en Italia. Desde ahí, Brasil se ha fragmentado política y socialmente frente al autoritarismo y políticas neoliberales que han tratado de instalarse como la solución a todos los males de nuestra sociedad. La ausencia de políticas de salud pública<sup>3</sup> eficaces para tratar esta pandemia costó, hasta ahora,

---

1 El 31 de diciembre de 2019, “la Comisión Municipal de Salud de Wuhan (provincia de Hubei, China) notifica un conglomerado de casos de neumonía en la ciudad. Posteriormente se determina que están causados por un nuevo coronavirus”, en “COVID-19: cronología de la actuación de la OMS”, *Organización Mundial de la Salud*. 27 Abr. 2020.

2 Estas informaciones están disponibles en la página oficial del gobierno brasileño: <https://www.gov.br/saude/pt-br>

3 En el artículo “La pandemia de COVID-19 en Brasil: crónica de una crisis sanitaria anunciada”, de Guilherme Loureiro Werneck y Marília Sá Carvalho para *Cadernos de saúde Pública*, ellos señalan que “En

la vida de más de 120.000 brasileños. Personas que se convirtieron en estadísticas, en un contexto donde rituales, como la transición vida-muerte, nos fueron arrebatados por los protocolos de la pandemia. Esto ha producido un notable vacío simbólico donde “se pierden aquellas imágenes y metáforas generadoras de sentido y fundadoras de comunidad que dan estabilidad a la vida” (Loureiro Werneck y Sá Carvalho 6).

Mientras tanto, la población brasileña excluida socialmente, sobre todo afrodescendiente<sup>4</sup> y pobre, intenta sobrevivir en un escenario donde la brutal desigualdad socioeconómica se manifiesta con mayor potencia en la muerte y la enfermedad. En este sentido, junto con el COVID-19, otras enfermedades pasaron a ser aún más visibles y mortales, pues se sumaron a los problemas de un sistema de salud pública debilitado por la carencia de financiamiento estatal.

La marginación, el racismo, la aporofobia y la desinformación, son algunas de estas problemáticas presentes en Brasil. La desinformación ha sido uno de los grandes problemas que se ha sumado a las dificultades propias de la pandemia, pues desde el propio gobierno y sectores de las iglesias evangélicas han generado y promovido una serie de “fake news”, por diferentes redes sociales y medios de prensa, que han influido en gran escala al servicio de determinados sectores políticos y grupos económicos de este territorio, generando el desconocimiento, la “apatía hacia la realidad” (105) y hasta la muerte. Se ha producido principalmente sobre los mitos que circulan sobre esta, aún desconocida enfermedad, que no posee un tratamiento efectivo, pese a todos los avances que se han gestado.

Es importante mencionar que además de esta constante presión de sobrevivir al COVID-19, se suma el problema de la subsistencia frente a la dinámica capitalista de inclinación neoliberal, que minimiza el caos y estimula la falta de empatía y el individualismo en nuestra sociedad, que carga con una herencia colonial racista, sexista y clasista, basándose en la clásica frase prefabricada y cínica de que “la economía no puede parar”, porque perjudicará a los más pobres. El coronavirus está develando que nuestras libertades se relacionan con el consumo, “donde lo único que está permitido es que vayamos a trabajar o que trabajemos en teletrabajo como signo de que estamos viv@s” (Galindo 118), pero que afecta de manera desigual

---

Brasil, el panorama es incierto y estimaciones válidas y confiables del número de casos y óbitos por COVID-19 se enfrentan a la ausencia de datos confiables, bien sea por los casos, bien por la implantación efectiva de las medidas de supresión, frente a las recomendaciones contradictorias de las autoridades en cada nivel de gobierno” (3).

4 Para una discusión más específica sobre esta problemática, recomendamos la lectura del artículo “População negra e Covid-19: reflexões sobre racismo e saúde”, de los autores Márcia dos Santos, Joilda Nery, Emanuelle Goes, Alexandre da Silva, Andreia dos Santos, Luís Batista y Edna Araújo, integrantes del Grupo de Trabajo, Racismo e Saúde da Associação Brasileira de Saúde Coletiva (Abrasco).

entre los trabajadores y trabajadoras pobres que no pueden elegir entre protegerse o trabajar. En Brasil, lo que se está poniendo en evidencia es un gobierno autoritario en lo político, conservador en lo moral y liberal en lo económico, que expresa no solo un ataque a una democracia siempre débil, sino que también la incapacidad de generar un debate público y político capaz de contrarrestar este escenario de autoritarismo y fanatismo que ha provocado millones de contagios y millares de muertos.

Desde el ámbito educacional público de la región amazónica, enfrentamos la problemática de la escasez de recursos y aparatos tecnológicos, ya que muchos de los estudiantes que frecuentan estas instituciones provienen de clases trabajadoras, mientras que otros pertenecen a regiones alejadas de los centros urbanos donde realizan sus estudios. Un ejemplo de estos son los alumnos provenientes de comunidades indígenas y quilombolas, donde el acceso a herramientas tecnológicas se dificulta por razones geográficas y económicas. A pesar de los esfuerzos de algunas instituciones públicas, como la Universidad de Federal do Pará, para que la enseñanza remota en este contexto de emergencia funcione de manera coherente, completa y acogedora, promoviendo incluso programas asistenciales para amenizar esta dificultad, lamentablemente las condiciones sociales de muchos estudiantes no permiten estudiar de la misma forma que antes, y para las autoridades de gobierno esto no pareciera ser un problema. La educación es un privilegio en un mundo donde el capitalismo global sigue siendo un sistema económico excluyente, la falta de democratización de las plataformas y medios tecnológicos son una prueba tangible de ello.

Nosotros, como profesores, seguimos con la presión de reinventarnos y readecuarnos a un contexto que parte con exclusiones de base: planificaciones de clases, didácticas para la enseñanza remota, cursos de perfeccionamiento de aulas a través de plataformas digitales, además de la presión por la incansable producción académica, son algunos puntos que intensifican nuestras nuevas prácticas cotidianas. Todo esto conlleva a “una pérdida del hogar” (Han 11), ya que los límites entre el lugar del trabajo y el lugar de la casa se rompió, en la medida en que las horas de trabajo y descanso se mezclaron, en una confusa interrupción de la vida social externa. Por otra parte, la realidad que experimentamos en Brasil actualmente, ha revelado verdades que por algún tiempo estaban sublimadas bajo la sombra de una representación de una sociedad amistosa, alegre y danzante, de la samba y el fútbol. En esta dirección, nos parecen acertadas las palabras de Joel Navarro, Mayara Silva, Luziane Siqueira y Maria Andrade, quienes señalan que “vivenciamos una pandemia que exige el uso de mascarillas para la protección, pero que al mismo

tiempo ‘quita nuestras máscaras’<sup>5</sup> (13). Esa máscara escondía lo que siempre para nosotros ha estado presente, aunque muchas veces naturalizado, la marginación, el sexismo, el racismo y el clasismo.

Finalmente, a pesar de la existencia de grupos conservadores y autoritarios que todavía comparten políticas discriminatorias y excluyentes, sabemos que, por otra parte, hay un significativo grupo de esta sociedad que busca, desde diferentes esferas de acción, reafirmar que este país necesita reaccionar frente a todos los dispositivos hegemónicos de opresión y control biopolítico que afectan a las minorías y a la mayoría pobre en “Brasil, meu Brasil brasileiro/Mulato inzoneiro”. Mantener la esperanza de otro Brasil menos excluyente y autoritario es asumir que esta “nueva normalidad” no puede seguir dictando discursos, prácticas y comportamientos prejuiciosos y violentos en nuestro país. Pienso que, más que nunca, necesitamos un cambio político y social. Al final, como bien nos advierte el líder indígena brasileño Ailton Krenak: “Ojalá no volvamos a la normalidad, porque si lo hacemos es porque la muerte de miles de personas en todo el mundo no valió nada”<sup>6</sup> (14). Quisiera cerrar estas palabras con un fragmento de una canción de Chico Buarque que tiene absoluta vigencia y urgencia: “A pesar de você amanhã há de ser outro dia. Eu pergunto a você onde vai se esconder da enorme euforia. Como vai proibir quando o galo insistir em cantar. Água nova brotando e a gente se amando sem parar”.

---

5 “Vivenciamos hoje uma pandemia que exige o uso de máscaras para proteção e que, ao mesmo tempo, ‘tira nossas máscaras’”. La traducción es nuestra.

6 “Tomara que não voltemos à normalidade, pois, se voltarmos, é porque não valeu nada a morte de milhares de pessoas no mundo inteiro”. La traducción es nuestra.

## Obras citadas

- Galindo, María. “Desobediencia, por tu culpa voy a sobrevivir”. Agamben, Giorgio, et al. *Sopa de Wuhan. Pensamientos contemporáneos en tiempo de pandemia*. Buenos Aires: ASPO, 2020: 119-127.
- Han, Byung-Chul. *La desaparición de los rituales. Una topología del presente*. Barcelona: Herder Editorial, 2020.
- \_\_\_\_\_. “La emergencia viral y el mundo de mañana”. Agamben, Giorgio, et al. *Sopa de Wuhan. Pensamientos contemporáneos en tiempo de pandemia*. Buenos Aires: ASPO, 2020: 97-111.
- Krenak, Ailton. *O amanhã não está à venda*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2020.
- Loureiro Werneck, Guilherme y Sá Carvalho, Marília. “La pandemia de COVID-19 en Brasil: crónica de una crisis sanitaria anunciada”. *Cad. Saúde Pública*, 36.5 (2020). Web.
- Navarro, Joel Hirtz do Nascimento, et al. “Necropolítica da pandemia pela covid-19 no Brasil: Quem pode morrer? Quem está morrendo? Quem já nasceu para ser deixado morrer?”. *SciELO*, 2020. Web.

## Distintos tipos de una pandemia

Valeria de los Ríos  
Pontificia Universidad Católica de Chile

¿Cuánto tiempo ha pasado desde que todo esto empezó? Intento hacer la cuenta, pero a pesar de que las fechas son más o menos claras, la percepción del tiempo en mi memoria resulta borrosa e irreal. El estado de emergencia que se había impuesto ya externamente desde el 18 de octubre, ahora era un estado interno, que nos obligaba al aislamiento y a la modificación de nuestras prácticas, además de sumirnos en un estado de angustia por la incertidumbre y por el temor al contagio.

Nos encerramos para cuidarnos, porque lejos de ser humanos omnipotentes, ante el virus nos revelábamos como lo que éramos: seres vulnerables y frágiles. Pero una vez cerrada la puerta hacia el mundo, otra historia comenzaba a desplegarse: una historia hecha de múltiples historias, propias y ajenas; historias en las que se involucraban afectos y formas de vida, estructuras políticas y de organización doméstica; materialidades y medios de comunicación; historias de desigualdades, de formas de trabajo y de relaciones de poder. Curiosamente, al separarnos del mundo —eso que según Hannah Arendt nosotros mismos construimos— se volvía cada vez más imperiosa su transformación.

Durante el primer semestre enseñé cursos sobre medios y teoría del cine. A dos semanas del inicio del año lectivo, nos vimos de pronto mediados por pantallas, multiplicados los rostros en una grilla que podía convertirse en un gran agujero negro que consumía gestos, afectos y tiempo. Semana a semana nuestros cuerpos, sentados frente a la pantalla, esperaban encontrar la mirada del otro, recuperar el aura de la sala de clases, que es mucho más que la suma de unos cuantos individuos conectados al mismo tiempo. Aunque no lo logramos, aprendimos a usar las prótesis que el aparato nos proponía y nos apropiamos de lo que pudimos —micrófonos, teclados y cámaras— para comunicar lo que hacía falta. Mis estudiantes y yo nos supimos privilegiados por tener acceso a aquello de los que muchos carecen; y aprendimos, casi a la fuerza, que el conocimiento, más que un conjunto de certezas, es un modo de hacerse preguntas, porque siempre estamos rodeados de incertidumbre y, cada vez más, de información falsa. Tuvimos la experiencia práctica de que los medios —aquello que a veces pensamos que es transparente— tiene una materialidad insoslayable, como la de un vidrio sobre el que caen las gotas de lluvia en una película de Raúl Ruiz.

El tiempo ya no se medía en días, semanas y meses, sino que en lo que demora en ir de la cama al living, y de allí a la cocina para preparar el almuerzo; lo que dura el detergente o lo que demora en crecer mi pelo, tu barba o las canas que se empezaron a asomar. Pero así como había un tiempo que se medía en el cuerpo, también había otros tiempos: el tiempo de las noticias, el de los gatos que duermen la siesta sobre nuestras camas, el tiempo de conmemoraciones, unos dientes de leche que caen, el recuerdo de una infancia en dictadura, de mi abuela que ya no está, el paso de las estaciones, la caída y llegada de las hojas, el crecimiento de las plantas en jardín. Pienso y agradezco: cuánto me ha enseñado la literatura y el cine sobre el paso del tiempo. Cuánto me falta por aprender sobre el cultivo de la vida vegetal.

Este año terminé un proyecto de investigación que duró tres años sobre nuevos materialismos y enseñé un seminario de grado sobre el tema. Leemos sobre materialidades y sus agencias, pensamos sobre lo inanimado como una forma de vitalidad, nos informamos sobre la crítica al antropocentrismo y sobre el cambio climático. Pienso en el virus, que no está precisamente vivo sino hasta que encuentra un organismo en el que desarrollarse, pienso en su agencia que llega a tenernos encerrados por meses y nos fuerza a cambiar nuestras costumbres. También pienso en que una temporalidad exclusivamente humana es reductora, que la aceleración de nuestra época es la de un tiempo marcado por la economía y su substrato extractivo, que es la que hace posible el litio de las baterías de nuestros teléfonos y computadores, y al mismo tiempo es causante de múltiples formas de vida precaria alrededor del mundo. Como las plantas que están interconectadas y generan oxígeno sin el cual no podemos sobrevivir, el mundo está hecho de redes en las que convivimos con elementos materiales y afectivos. Pienso en la historia como relato e imagino cómo podemos cambiarla. Pienso en intercambiar semillas y transformar el pasto en bosque o en huerto. Esto se transforma en un proyecto en medio de la pandemia. Desde un punto de vista no antropocéntrico, pienso en cómo sería contar la historia de la catástrofe de la civilización humana y del ambiente. Pienso que otros ya lo han hecho —escritores, artistas, minorías étnicas—. Otros lo siguen haciendo. Pienso que llevamos demasiado tiempo en una pesadilla de la que es necesario despertar. En algunas semanas podremos votar si queremos cambiar una constitución fraguada en dictadura. Estar en el presente implica no tener todas las respuestas. Antonio Gramsci proponía: pesimismo de la inteligencia, optimismo de la voluntad.

## Dar cara: de miradas, cuerpos y pedagogía en tiempos de confinamiento<sup>1</sup>

Damaso Andrés Rabanal Gatica  
Universidad Austral de Chile<sup>2</sup>

*Me gustan los estudiantes porque son la levadura  
del pan que saldrá del horno con toda su sabrosura,  
para la boca del pobre, que come con amargura.  
Caramba y zamba la cosa,  
¡viva la literatura!*

Violeta Parra, 1965

“Dar cara”, esa fue la expresión que algunxs de mis estudiantes expresaron al inicio de este año académico, cuando las emergentes versiones de la peste tiraban los tentáculos por el mundo y nos confinamos —quienes pudimos— en una cuarentena autoimpuesta, con luces de neón que decían #QuédateEnCasa. Curiosa expresión, pensé, considerando que la mayoría de las personas precisamente no puede hacerlo y han tenido que convocar al ingenio para escribir sus propias notas de inmunización imaginada.

“Dar cara”, en hecho y en consigna, opera como la proyección articulada de entusiasmo y resignación. Una inflexión curiosa y creativa, que construye una base emocional para explicarse —en parte— la situación de pandemia y la vida universitaria enmarcada en pantallas, que transitan entre computadores, tablet y celulares.

“Dar cara” es la expresión que, en este momento de “covicho” —como dice una amiga—, hace traslúcidos los cuerpos, móviles, virtuales y los pone en una lámina iluminada que muestra otros contextos. En estos tiempos de necesaria y permanente movilización política, por ejemplo, ‘poner el cuerpo’ es ‘dar cara’.

---

1 Las reflexiones presentadas enmarcan al proyecto FiloCyT “Régimen escópico, lenguaje, cuerpo y política en la literatura y las artes latinoamericanas contemporáneas” (FC 19-002) perteneciente al Instituto de Filología Hispánica “Dr. Amado Alonso”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

2 Profesor del instituto de Ciencias de la Educación, Facultad de Filosofía y Humanidades. UACH. e-mail: damaso.rabanal@uach.cl ; ORCID N°: 0000-0003-2484-0867

Extrañamos la presencialidad, pero tenemos una memoria de la presencia —un susurro de Didi-Huberman (2017) se escucha en el ambiente—. Incluso velorios virtuales, donde la situación es todavía más particular, porque no solamente el cuerpo está virtualizado, si no que la materialidad de la presencia habita un ataúd, mientras, quienes participamos, invocamos una memoria que reconstruye emocionalmente a quien no podemos ver.

Esta situación nos ha impulsado a posicionar nuestras prácticas emocionales físicas a prueba: no podemos abrazar, sin embargo hemos aprendido a leer los rostros en pantalla y aprender el lenguaje de los ojos en la calle, cuando las mascarillas solo nos dejan ver esa franja de rostro. Incluso más allá, al poner a prueba la cordialidad, más de una vez saludamos a quienes creemos conocer, pero esa presencialidad anhelada nos ha vuelto más sensibles, o al menos más conscientes de cómo se distribuye y distribuimos nuestra sensibilidad (Ranciére 2014), porque al saludo distante la respuesta es inmediata... Y luego, la carcajada enmascarada, en el caso de construir una identidad que deseamos presente, pero que no era.

Inicialmente, porque la vida transita como las identidades, las diferentes pantallas parecieron nichos de cementerio —al parecer la influencia funeraria de tiempos de pandemia están permeando demasiado, aunque “nada más seguro que la muerte”, decía mi Abuelita María—. Negros y con letra blanca, como lápidas invertidas, que decían los nombres de estudiantes. Lo sé, una imagen tétrica que se terminaba de completar con voces cortadas por las diferentes capacidades de conexión a internet o al silencio sepulcral de personas que no hablaban. Una pausa y observar: estábamos acercándonos a nuevas interacciones forzadas por el contexto, más o menos exitosas, en medio de múltiples deseos y horizontes posibles. Salí de mi visita al panteón cuando comenzaron a sacar provecho al chat y el nuevo desafío fue armar las tramas de sentido de esas contribuciones. Se vuelve a diversificar la mirada y la comunicación, ahora las palabras dan cuerpo y presencia a Valeria, Camila, Andrés, Daniela, Bárbara, Darío, Gustavo, Ana, Francisco, Valentina y muchxs otrxs.

El siguiente tránsito fue cambiar los nombres de letra blanca por fotografías, algunas más profesionales y otras más motivacionales.

Pedagógicamente, si es que es posible pensarlo de esta manera, el confinamiento y la vida virtual nos ubica en un lugar de inflexión, una bisagra entre el contexto personal y el colectivo. Evidentemente, es cierto que no he conocido presencialmente a mis estudiantes y ellxs tampoco a mí, sin embargo, las clases virtuales me han permitido experimentar un giro al confinamiento.

Desde mi cuarentena autoconvocada, las clases han tenido diferentes visitas y se han ampliado los alcances posibles una sesión convencional. He conocido ma-

dres, hermanxs, abuelitxs, hijxs, mascotas, pololxs (novixs) y, si me permito volver al cruce con la sensibilidad, he podido conocer los espacios que habitan mis estudiantes, las condiciones materiales en las que estudian, las dificultades logísticas de lo que significa tratar de estudiar desde casa, en el entendido que las familias —en su amplitud de posibilidades— no necesariamente comprenden lo que significa llevar adelante un proceso de aprendizaje que, además, está transformado en virtual por fuerza del contexto.

Les agradezco enormemente a mis estudiantes por abrir sus cámaras, porque es abrir una ventana a sus diseños familiares y desafíos personales. ‘Dar cara’ como gesto político de empuje, ‘dar cara’ con orgullo, ‘dar cara’ haciendo circular sus experiencias de vida, permeando los aprendizajes de la trayectoria educativa universitaria para avanzar en su proceso de formación inicial docente.

La mayor interferencia al confinamiento la vivimos el 25 de octubre de 2020, donde más del 80% de lxs votantes decidimos poner el cuerpo y la esperanza en las calles y las urnas de votación. En un día mágico, decidimos ‘dar cara’ en el plebiscito que permitirá diseñar una nueva constitución. Es noche, cuarentena y constitución se sintetizaron en cuadro social de euforia y felicidad que pareció suspender la pandemia. Capucha y mascarilla en una misma algarabía deseosa de dignidad, formaban danzas nacionales donde las pistas de baile fueron las plazas de las ciudades. Esos mismos lugares, donde la impunidad tiñe el suelo con sangre, son la escena de una fraternización amorosa donde todxs podemos tejer un horizonte diferente para nuestras vidas y sueños.

El lunes 26 de octubre, en cambio, fue distinto ‘dar cara’. Luego de un año de movilizaciones, y sobrevivir a las diferentes acciones y tecnologías de la violencia, circulan otras fuerzas.

Desde que ‘damos cara’ en las clases virtuales, suelo comenzar las sesiones con alguna canción representativa de lo que conversaremos y aprenderemos en esa sesión —¡gracias por tanto, a la música y al canto!—. Por supuesto que esa semana inició con Violeta Parra y ‘Me gustan los estudiantes’, Sol y lluvia con ‘Adiós General’ (1980) o ‘Sembrando esperanza’ (1988), mientras mi amiga María José decía “La mía es ‘Canción para mañana’ de Los Bunkers (2003)” y yo recordaba sus poderosas lecturas y análisis desde las creaciones musicales recientes de Anita Tijoux —‘Cacerolazo’ (2019)— o Daniela Millaleo. Fue desafiante proponer una canción a la primera clase, y fueron ellxs, como siempre lxs estudiantes, quienes pusieron su música para alentarnos a nosotrxs.

Todavía nos queda confinamiento, un estallido social activo, las proyecciones de la pandemia son inciertas, así como las posibilidades de vacunación y tenemos un enorme desafío político constitucional próximamente: ¿Cuál es el *soundtrack* con

**Dar cara: de miradas, cuerpos y pedagogía en tiempos de confinamiento**

Dámaso Rabanal

que ‘daremos cara’ al escribir la nueva constitución? ¿Qué cantaremos con nuestros estudiantes cuando dejemos de ‘dar cara’ y volvamos a poner el cuerpo?... ¿Y tú? ¿Cuál es tu canción para compartir y ‘dar cara’ frente a nuevos horizontes?

“Mañana habrá promesas en mi puerta para abrir”  
(Los Bunkers, 2003)

## Obras citadas

- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial. 2017.
- Los Bunkers. “Canción para mañana”. En *La culpa* [CD]. 2003. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=naOgZYaNRn8>
- Parra, Violeta. “Me gustan los estudiantes”. En *Cauce*. 1965.
- Ranciére, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Buenos aires: Prometeo. 2014.
- Sol y lluvia. “Adiós general”. En *Canto+vida* [CD]. 1980. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=MTcLoQp6bnM>
- Sol y lluvia. “Sembrando esperanzas”. En *Mas personas* [CD]. 1988. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=4sOlagA66KQ>
- Tijoux, Ana. “Cacerolazo”. 2019. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=tVaTuVNN7Zs>

## Cantos en tiempos de cuarentena

Marisol González Díaz<sup>1</sup>

1963–2020

Habían transcurrido muchos días sin poder salir de mi casa. La ciudad entera estaba en cuarentena. ¿Qué puede hacer una cantante lírica en estas circunstancias?, me preguntaba. ¿Cómo aportar en este momento con mi oficio de cantora?

Los acontecimientos me habían sorprendido en medio de la organización de todas mis actividades y me sentía confundida en esta nueva dimensión donde el tiempo estaba dado solo por el reporte diario de la pandemia y una que otra clase de las que doy por Internet.

El reloj y el calendario no tenían ya sentido. Qué más daba si lunes o domingo o jueves, en todos hago lo mismo... Necesitaba una motivación grande que me devolviera a mi “quién soy” y el lugar que ocupo como parte de una sociedad.

Me senté al piano y comencé a cantar obras que hace tiempo tenía ganas de estudiar, pero faltaba algo más. Recordaba con nostalgia mis últimas presentaciones: el nervio antes de salir, la alegría al final de cada una, los ensayos, en fin...

Necesitaba ocupar mi lugar en medio de esta nueva y extraña realidad. Mi lugar de músico, de artista. Fue entonces que sin más, una tarde de marzo o abril, lunes o viernes, eso ya no importa, decidí abrir la ventana de mi balcón y cantar libremente una conocida aria de Verdi.

Solo sé que ya había oscurecido. Las luces de las ventanas y de los grandes edificios, que rodean el lugar donde vivo, daban un marco espléndido, como una gran platea. Por las ventanas se adivinaban las siluetas de quienes se asomaron a mirar, atraídos, supongo, por la música y la voz lejana que se imponía en la distancia rebotando en un sinfín de estructuras de cemento y hormigón. Así también resonaron los aplausos y las voces de los vecinos pidiendo una más. Decidí entonces repetir la experiencia cada noche a la misma hora.

---

1 Marisol González Díaz fue profesora de canto del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile y de la Escuela Moderna de Música. Realizó conciertos durante la cuarentena de Santiago desde su ventana y dejó el plano terrenal en octubre del 2020. Que esta publicación póstuma sea en su memoria, siempre presente.

Durante el día y a veces dependiendo de los acontecimientos positivos o tristes, planeaba mi gran función de la noche. El repertorio era importante. Debía estar en sintonía con los sucesos diarios.

Al pasar los días, decidí incluso vestirme para la ocasión, con mis trajes más lindos de concierto (los que me esperaban, merecían mi esfuerzo). Me maquillaba y preparaba para una gran función. Iluminaba mi balcón. Cantaba y al final, me despedía con una reverencia. Mi público, que eran mis vecinos, me esperaban cada noche en sus balcones y sus ventanas.

Recuerdo a un hombre mayor. Vivía dos pisos más abajo del mío en el edificio del frente. Siempre estaba listo a la hora señalada, con una copa en la mano y un cigarrillo. Al terminar mi presentación, alzaba su copa haciendo un brindis conmigo.

También recuerdo a una mujer joven que abría su cortina. Vivía justo en frente. Salía con quien imagino es su hija. La tomaba en brazos, me saludaba con la mano mientras yo cantaba y le hablaba al oído diciéndole no sé qué.

Había una familia. Ellos viven en un edificio un poco más lejos. Una pareja joven, dos niños, una señora mayor y un perro. Este último ladraba casi siempre. Sobre todo cuando cantaba mis notas más agudas.

Una noche, no salí a cantar, no recuerdo por qué. Al día siguiente, recibí un Whatsapp de unas vecinas del piso de arriba. Ellas son de La Serena y estudian acá en Santiago. La cuarentena las sorprendió aquí y no pudieron volver. Ellas se preocuparon y pensaron que tal vez yo había enfermado. Se habían quedado esperando en su mesita del balcón, con sus ya acostumbrados piscos sours, mi aparición en el gran escenario de cemento y barandas.

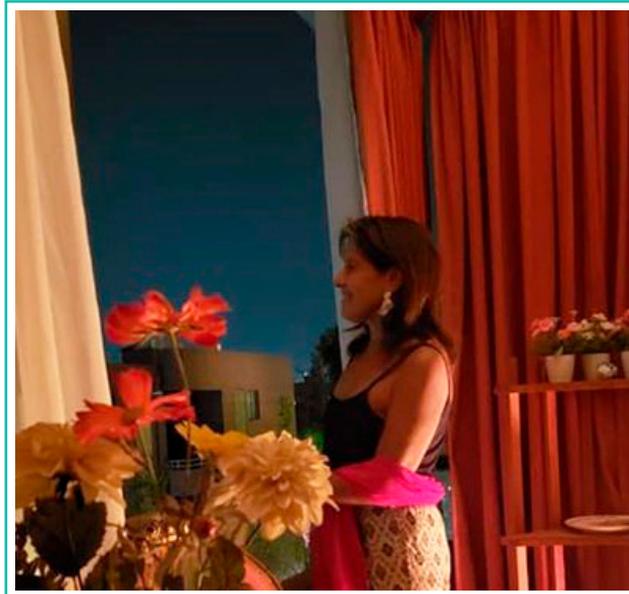
Alguien me comentó que el señor mayor del frente, se quedó mucho rato en su ventana mirando para ver si yo aparecía. Incluso lo vieron apagar su cigarrillo ya consumido, en un elegante cenicero de esos que presionas para que la colilla quede dentro. Eso me puso muy feliz y también un poco triste porque se deben haber sentido decepcionados o acaso tristes.

Imaginé que para algunos el momento aquel, era tal vez uno de los más esperados de su día y yo no debía jugar con eso. Esa noche traté de mostrar algo aún más especial y entonces busqué un acompañamiento instrumental en Internet y, junto a un parlante, canté “El vals de Musetta” de la conocida ópera de Giacomo Puccini, “La Bohème” ...

¡Gracias! ¡BRAVO!

Aún estamos en cuarentena, ya llegó el invierno y no sé hasta cuándo cantaré.  
Hace frío en las ventanas y en nuestra paciencia. No importa, ya tengo mi motivo,  
el motivo de cualquier cantante, de cualquier artista.

Acompañar, alegrar, sentir, pensar, vivir.  
Siento que cumplo mi misión y estoy tranquila por eso.  
Un canto desde la ventana, desde la tierra hasta el cielo



*Cantos en tiempos de cuarentena*



CARTOGRAFÍAS E IMAGINARIOS  
DE LA LITERATURA CHILENA: ESPACIOS,  
TEMPORALIDADES Y SUJETOS

**11**  
dossier

## Presentación

Macarena Areco y Sebastián Schoennenbeck  
Facultad de Letras, CELICH UC

Los primeros días de octubre de 2019 —entre el 1 y el 4— en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica se realizó el Vigésimo Segundo Congreso Internacional de la Sociedad Chilena de Estudios Literarios, SOCHEL, *Cartografías e imaginarios de la literatura chilena: espacios, temporalidades y sujetos*. El encuentro —que convocó a aproximadamente 150 participantes y que fue organizado por la directiva de la institución, la Facultad y el Centro UC de Estudios de Literatura Chilena (CELICH)—, fue especialmente relevante, pues conmemoró el hito de los cuarenta años de existencia de esta sociedad. Asimismo, le permitió a la Facultad continuar el vínculo que desde ya hace muchos años mantenía con la agrupación. Así, en 2004, el XIII Congreso de la SOCHEL se llevó a cabo también en nuestra universidad. Por otra parte, varios de nuestros profesores son miembros de la organización, entre ellos Rodrigo Cánovas, Magda Sepúlveda y Rubí Carreño.

Creada en 1979 como un espacio para la discusión sobre literatura, la SOCHEL ha sido una instancia fundamental para que distintas voces se visibilicen, sean escuchadas y participen en la conformación de un saber esencial para la construcción de nuestras identidades culturales como es el estudio de la literatura nacional. Este aporte de la SOCHEL tiene directa relación con la misión de nuestra Facultad de “conocer y valorar el patrimonio cultural y las identidades personales y colectivas que nos otorgan sentido”.

Las treinta y seis mesas que se conformaron en este congreso significaron un aporte, precisamente, a este diálogo acerca de la identidad y del sentido, un diálogo en el que además se incorporaron voces y producción culturales no hegemónicas, que nos informan de la disidencia y la diferencia. Solo por dar algunas muestras: algunas ponencias trataron de revistas o teatro; varias acerca de las obras de escritoras mujeres como María Flora Yáñez, Guadalupe Santa Cruz o Cecilia Vicuña; otras sobre las de jóvenes escritores como Alejandro Zambra, Nona Fernández o Cristián Formoso; o también sobre temas regionales como la literatura del Maule o los talleres Contramoldes en Chiloé, sin dejar de mencionar materias más estudiadas como la violencia, el trauma, la memoria y los trabajos dedicados a autores consagrados como Mistral, Bolaño, Eltit, Zurita y Lemebel.

El *dossier* que ahora presentamos está formado por las tres conferencias magistrales que impartieron en esos días los académicos Lucía Guerra, Luz Aurora Pimentel y Mauricio Ostría. Lucía Guerra, Profesora Emérita de la Universidad de California, Irvine, es docente, ensayista y escritora. Su obra, compuesta por libros de relatos, novelas y por ensayos sobre literatura latinoamericana escrita por mujeres, ha recibido premios como el Casa de las Américas en 1994, el Letras de Oro y el Premio Municipal de Literatura. Luz Aurora Pimentel es Profesora Emérita de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha publicado numerosos artículos y libros de ensayo sobre teoría y crítica literaria y en especial sobre el análisis del espacio y ha sido destacada como “Académica Distinguida” por la Universidad de Queen’s, en Canadá. Mauricio Ostría es Profesor Emérito de la Universidad de Concepción, Miembro de la Academia Chilena de la Lengua y Socio Fundador de la Sociedad Chilena de Estudios Literarios (SOCHEL). Sus libros y artículos abordan temas como literatura hispanoamericana y chilena, enseñanza de la lengua, lectura y literatura, poesía y ecología.

Cada una de las conferencias es representativa, y de manera modélica y fructífera, de direcciones críticas diferentes: la de Lucía Guerra muestra cómo los estudios literarios se han enriquecido por el feminismo y la perspectiva de género; la de Luz María Pimentel asimila y recrea el estructuralismo y la crítica ideológica; la de Mauricio Ostría propone una visión del desierto alimentada por la ecocrítica. Pensamos que estos tres textos ejemplares son muestra de algunas de las posibilidades más productivas de los estudios literarios y culturales en la actualidad y de cómo estos nos permiten análisis profundos y diversos no solo de los textos y las producciones culturales, sino que de las ideologías y los imaginarios que en ellos se transparentan. Cada uno de estos trabajos nos informa con precisión y maestría de las *Cartografías e imaginarios de la literatura chilena*, en relación particularmente con *espacios, temporalidades y sujetos*, según la formulación que dio título al congreso y a este *dossier*.

El *dossier* se cierra con el discurso al alimón que, como directores del congreso, leímos en su inauguración, para cuya escritura nos comunicamos con varios socios fundadores, profesores y escritores quienes nos contaron, por mail, sobre los orígenes de la SOCHEL y sobre cómo eran los estudios literarios hacia 1979. La censura, la represión, la camaradería, las nuevas revistas académicas, el estructuralismo, fueron algunas de las palabras y las historias que nos narraron Juan Gabriel Araya, Eduardo Barraza, Rodrigo Cánovas, Jaime Concha, Diamela Eltit y Mauricio Ostría, las que son parte de la tradición de los estudios literarios en Chile y de las personas que los construyeron.

## Subjetividades femeninas: de la mímica subversiva a los discursos contestatarios

Lucía Guerra-Cunnigham  
Universidad de California, Irvine  
[lcumming@uci.edu](mailto:lcumming@uci.edu)

*¿Qué es la verdad para la mujer? . . .  
Su gran arte es la mentira  
y su mayor preocupación está en la mera apariencia  
y en el cultivo de la belleza*

Friedrich Nietzsche

A mediados del siglo XIX, la figura de “la mujer ideal” semejaba una amplia campana bajo una cintura breve, pechos abultados y una larga cabellera llena de rizos o en un complicado moño. El corsé usado desde el siglo XVI era un artefacto de género y varillas metálicas que se ceñían al cuerpo para realzar las caderas y el busto (signos de la maternidad) achicando la cintura alrededor de diez centímetros con el objetivo de crear lo que en aquella época se llamaba “una cintura de avispa”. Los vestidos debían cubrir hasta la punta de los pies y requerían entre siete y diez metros de tela que en la falda se extendía en forma perfectamente redondeada, gracias a las enaguas confeccionadas con aros de acero en un armado metálico.

El peso de los vestidos, de las enaguas llenas de alambres y los apretados corsés no les permitían a las mujeres respirar bien y era corriente que se desmayaran, hecho que inmortalizó el Romanticismo dando realce a la noción de la mujer como ente débil e inerte en brazos del héroe romántico como único agente de aventuras y búsquedas trascendentales. Bajo la influencia de este movimiento artístico, las mujeres usaban polvos de arroz en el afán de lucir una tez pálida y acudían a las sombrillas para evitar el contacto directo de sus cuerpos con la luz del sol.

Casi todas las mujeres eran analfabetas, puesto que la educación se impartía exclusivamente a los hombres y sólo en los sectores más adinerados, algunas sabían leer y escribir —habilidades que les permitían usar la lectura como pasatiempo para el ocio burgués. La meta de todas ellas, sin distinción de clase social, era casarse y tener hijos para convertirse en Ángel del Hogar, en la madre y esposa que, por su

inocencia innata y su ignorancia de los saberes y conflictos del Mundo de Afuera, debía salvaguardar la paz y la armonía en el hogar. A esta inocencia/ignorancia se agregaba la creencia de que, debido a la menstruación y a los cambios biológicos de la maternidad, las mujeres poseían una intuición que sustituía y complementaba la lógica y la razón —atributos que únicamente poseían los hombres. Además, se creía que, por su naturaleza intrínseca, tendían a una sentimentalidad que se expresaba a través de suspiros y copiosas lágrimas. A diferencia de los hombres poseedores de fuerza física y talento intelectual, la mujer era “puro corazón” y con su ternura y otras virtudes —entre ellas la obediencia y la sumisión— debía ser el apoyo espiritual de su esposo inserto en los avatares de la producción económica y el devenir histórico.

Su tesoro máspreciado, según las prescripciones impuestas durante siglos por el patriarcado, era la virginidad —ese himen intacto que aseguraba al hombre la propiedad exclusiva de la mujer con quien se casaba. Y el hecho de que se casara no significaba que cruzara el umbral de la sexualidad plena. Por el contrario, mientras el hombre practicaba el adulterio como un símbolo más de su virilidad, la actividad sexual de la esposa se restringía al único objetivo de la reproducción biológica dentro de un paradigma en el cual el hombre era el agente activo y el sujeto del placer relegando a la mujer al rol de objeto pasivo y mero receptáculo de la gestación de los hijos que, según las creencias de la época, era promovida exclusivamente por los espermatozoides.<sup>1</sup>

### Desafíos estéticos de la escritura de mujer

Cuerpos cercados por el armado metálico de las enaguas y las varillas que se incrustan en la cintura y parte del vientre. Conciencias/subjectividades acosadas por prescripciones que determinan lo que Es y Debe Ser una mujer. En el vasto imaginario cultural predomina una sola perspectiva masculina dentro de la economía de Lo Mismo que permea todos los sistemas y desde el púlpito y pedestal de una hegemonía patriarcal, el rol primario de la mujer como madre y esposa resulta ser el resorte y trampolín que la condena a ser el otro ausente de la historia oficial, de ese Afuera donde sólo a los hombres les está permitido ser sujetos agentes.

Dentro de una lógica de género que estructura la prolífera meta-narrativa acerca de la mujer, Fray Luis de León en *La perfecta casada* (1583) asevera: “. . .por donde,

---

1 Las postulaciones de Aristóteles fueron confirmadas por Antonie van Leeuwenhoek en 1677 con el descubrimiento de los espermatozoides a través del microscopio y su afirmación de que cada uno de estos era un ser humano en miniatura y ya completamente formado, razón por la cual el vientre materno se consideraba un mero receptáculo que lo alimentaba. Sólo en 1826, Karl Ernst von Baer demuestra científicamente la existencia del óvulo en los mamíferos y en 1876, Oscar Hertwick explica que la fertilización se debe a la penetración del espermatozoide en un óvulo.

así, a la mujer buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios sino para un solo oficio simple y doméstico, así les limitó el entender, y por consiguiente les tasó las palabras y las razones. . .” (200). Esta radical exclusión de las mujeres incluso en el lenguaje se eufemiza posteriormente dándole un carácter sublime en una estrategia de poder. Jean-Jacques Rousseau en *Emilio* (1762) define a Sophie como “el complemento del bello sexo” (363) en un hogar que denomina “el noble imperio de la mujer” (393), mientras Augusto Comte insiste en la veneración que se merecen las mujeres por ser: “Nacidas para amar y ser amadas, eximidas de los deberes de la vida práctica [y] libres en el sagrado retiro de sus hogares” (288).

¿Cuáles habrán sido los márgenes y excesos identitarios de esta Mujer Dicha por los hombres? Susan K. Cornillon señala: “En la cultura masculina, la noción de ‘lo femenino’ se expresa, se define y se percibe por el hombre como una condición de ser mujer mientras que, para la mujer, esta noción de ‘lo femenino’ es vista como una adición a la propia femineidad, como un *status* o meta que debe ser lograda” (113). La Mujer Dicha, a diferencia de la Mujer Diciéndose a Sí Misma, es una versión adulterada en una construcción cultural creada por la estructura patriarcal para obtener sus propios objetivos económicos y nacionales utilizando la familia heterosexual como núcleo básico. En una literatura decimonónica en la cual se emitían discursos e historias *sobre* la mujer y no *en* ella o *por* ella, las escritoras latinoamericanas enfrentaron el desafío de un campo intertextual masculino que, aparte de distorsionar la identidad femenina, estaba plagado de silencios y vacíos con respecto a las vivencias de la mujer. ¿Cómo entonces escribir subjetividades femeninas desde una perspectiva interior que carecía de un discurso y un repertorio simbólico propios? La única alternativa escritural era imitar los formatos masculinos introduciendo una diferencia genérica en el doblaje o repetición ahora emitida desde el sitio creativo de la mujer.

Como ha señalado Luce Irigaray, la exclusión social de la mujer conlleva una exclusión en la economía de la significación y, por lo tanto, atrapada en un lenguaje y en un tejido de construcciones culturales que no la representan, debe recurrir a la mímica y al uso de la máscara de una femineidad fabricada desde una perspectiva masculina. En un acto de agencia muy diferente al imitar modelos e ideologías de manera sumisa, la estrategia de la mímica es un recurso de resistencia dentro del mismo sistema y pone de manifiesto los silencios y mistificaciones de una noción de “lo femenino” que ha sido impuesta a través de diversos dispositivos de poder. Judith Butler destaca el carácter transgresivo de este tipo de imitación en el discurso mismo de Irigaray al comentar figuras canónicas de la tradición filosófica: “Se trata de hacer citas, no como una reiteración esclavizada del original, sino como una insubordinación que parece tomar lugar dentro de los mismos términos del

original y que cuestiona el poder del origen que Platón reclama para sí mismo” (45). La práctica textual de la mímica habita el sistema imitado y al mismo tiempo, lo penetra, lo ocupa y lo desmantela.

Es más, la mímica es un discurso de doble articulación en el cual se entrelazan la inteligibilidad de la noción hegemónica de “lo femenino” y experiencias de la mujer que están fuera de la representación falocéntrica (“El sistema simbólico las divide en dos. En ellas, la ‘apariencia’ permanece como algo externo y ajeno a lo natural. Socialmente, ellas permanecen amorfas, experimentando impulsos que están fuera de toda representación” (Irigaray 189).

Desde los estudios poscoloniales, Homi Bhabha observa esta doble articulación en el caso del colonizado quien imita la cultura del colonizador en una estrategia de apropiación para expresar su propia visión del poder y producir la legitimación del otro subalterno en un acto que desestabiliza los saberes normalizados y los poderes disciplinarios.

En la narrativa de la mujer latinoamericana, a través de la estética de la mímica, se añaden contratextos, márgenes y sub-textos que modifican el modelo original en un acto transgresivo que va desde la leve y estratégica reconfiguración a la emisión de discursos contestatarios que no sólo hacen una denuncia y desestabilizan las normas de la femineidad prescriptiva, sino que también elaboran un imaginario con respecto al cuerpo de mujer y su identidad desde una perspectiva femenina que cuestiona los presupuestos ontológicos y los paradigmas epistemológicos de los sistemas androcéntricos.

### **La heroína romántica en las redes de la mímica**

El rechazo del movimiento romántico a los valores mercantilistas y el desarrollo de la ciudad moderna hizo de sus héroes, seres marginales en una sociedad utilitaria, entes que buscaban una trascendencia espiritual a través del amor que los guiaría a esa meta espiritual. En este proceso, la mujer amada estaba íntimamente ligada a la naturaleza y su inocencia semejaba la del Buen Salvaje por no estar contaminada aún por la civilización. Idealización de la mujer que excluyó su verdadera posición social. No obstante el carácter disidente del Romanticismo, la configuración de la heroína romántica (símbolo de la belleza, la espiritualidad y la pureza) es la proyección imaginaria de un sujeto masculino que la inmoviliza en su perfección y refuerza su lugar de un otro inmanente y carente de agencia al ser sólo el vehículo intermediario a través del cual el héroe como sujeto agente ascenderá a su objetivo trascendental.

A mediados del siglo XIX, la lucha por el acceso de la mujer a la educación puso de manifiesto una desigualdad genérica que ya no se justificaba plenamente

a partir de una diferencia biológica innata. La voz aislada de Mary Wollstonecraft en *Reivindicación de los derechos de la mujer* (1792) tenía ahora una resonancia colectiva. En este libro declara: “Si la mujer es en general débil en cuerpo y entendimiento, se debe menos a su naturaleza que a su educación” (55-56). La desencialización de la debilidad como elemento natural innato era ahora una circunstancia histórica y, por lo tanto, modificable.

Dentro de este contexto, la modelización original de la heroína romántica desde una perspectiva androcéntrica, se moviliza, adquiere márgenes y pone en evidencia un devenir histórico impregnado por la violencia masculina.

Carlota, protagonista de *Sab* (1841) —primera novela escrita por una mujer latinoamericana— es la copia fiel de la heroína romántica en un texto visible que oculta a medias un sub-texto dentro de una estructura palimpséstica. La típica heroína con su tez de azucena es amada por el esclavo Sab en un amor imposible debido a las diferencias étnicas. Sin embargo, en los capítulos finales, surge otra Carlota: una mujer que es víctima de la femineidad prescriptiva y un matrimonio desdichado.

En una mirada retrospectiva, la historia visible del esclavo y su contenido abolicionista resulta ser un recurso estratégico de Gertrudis Gómez de Avellaneda para denunciar la situación de la mujer.<sup>2</sup> La condición sufriente de Sab posee un reflejo homólogo en Carlota y ambos son víctimas de una esclavitud que va contra la armonía de la naturaleza como creación de Dios. Antes de suicidarse, Sab escribe una carta en la cual exclama: “¡Oh! ¡las mujeres! ¡Pobres y ciegas víctimas! Como los esclavos, ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas. . . El esclavo, al menos, puede cambiar de amo. . . pero la mujer, cuando levanta sus manos enflaquecidas y su frente ultrajada para pedir libertad, oye el monstruo de voz sepulcral que le grita: ‘En la tumba’” (270-271).

Carlota es también el contrasello del Sujeto Romántico en una alteridad subalterna que no le permite ni la trascendencia espiritual ni un acto de resistencia. Se inicia así la presencia textual de una modalidad hermética de la existencia que será recurrente hasta mediados del siglo XX.

Apropiándose del folletín amoroso, Gómez de Avellaneda en *Dos mujeres* (1842) inscribe su posición no convencional acerca del adulterio, el amor, la masculinidad y la subjetividad femenina. Es más, traspasando las fronteras genéricas, caracteriza

---

2 Esta relación entre los esclavos y las mujeres blancas no es fortuita. La activa participación de ellas en los movimientos abolicionistas dio origen a los grupos organizados del primer movimiento feminista en Estados Unidos e Inglaterra (ver, por ejemplo, C. Midgley. *Women Against Slavery: The British Campaigns 1780-1870*. Londres: Routledge, 1992). Un caso similar ocurrió en el siglo XX. La participación de las mujeres en la lucha por los derechos civiles de los afro-americanos en USA promovió un activismo político que dio origen a los nuevos movimientos feministas de la década de los setenta.

a Catalina como un héroe romántico, añadiendo a la sensibilidad y búsqueda trascendental una marginalidad en la esfera de la subordinación de la mujer. Extendiendo el *fatum* romántico, Catalina es condenada por poseer inteligencia, saber y talento artístico considerados como atributos exclusivos de los hombres.

Para la femineidad prescriptiva, ella es una mujer que desborda los límites, un excedente de los encasillamientos genéricos. Después de reflexionar sobre las diversas actividades que realizan los hombres, exclama: “Pero ¡la pobre mujer, sin más que un destino en el mundo! ¿qué hará, qué será cuando no puede ser lo que únicamente le está permitido?” (94). En el espacio hermético de un cuarto de su casa, Catalina se suicida como el único acto que una mujer de su época podía libremente elegir.

Subjetividades dolientes, mujeres que deambulan entre cadáveres y ruinas, vestidos de novia que se transforman en largos sudarios. Figuras fantasmales, atavíos fúnebres. La heroína romántica europea que sufre por amor en una elegante recámara, deviene en un personaje patético en la narrativa de Juana Manuela Gorriti y el espacio burgués es sustituido por la nación argentina durante la dictadura de Juan Manuel de Rosas (1835-1852).

Desde los márgenes de la historia oficial (la historia de los hombres), Gorriti configura a la heroína romántica en el contexto de las vivencias de aquellas mujeres que, bajo la violencia de la dictadura, han sufrido la muerte de un ser querido o la violencia en la casa, ya sea por ruido de armas, invasión o destrucción bajo la experiencia que Homi Bhabha ha denominado lo “unhomely”.<sup>3</sup>

En *El pozo de Yocci* (1863), Gorriti se refiere al “barro de Adán” (185), a la violencia como un impulso inherente a la naturaleza de los hombres con sus orígenes en el limo inicial de la creación bíblica en una escisión genérica en la cual la mujer, en su función de dadora de vida, se caracteriza por su generosidad y abnegación dentro de una esfera guiada por lo que, en los términos contemporáneos de Marcel Mauss, corresponde a la economía del Don en contraposición a la economía de lo Propio gobernada por la ambición, el espíritu competitivo y la violencia.

Exacerbando las virtudes femeninas en el imaginario patriarcal, Gorriti elabora a sus personajes femeninos como víctimas, bienhechoras o agentes de fuerzas mágicas que, de manera tangencial al devenir histórico, se desplazan en el ámbito de

---

3 Extendiendo la noción freudiana de “lo inquietante” (the “uncanny”) como aquello que interrumpe lo conocido y lo familiar creando extrañeza, miedo o terror, Bhabha define lo “unhomely” como aquellos elementos del Afuera que irrumpen e invaden el espacio íntimo del hogar diluyendo los límites establecidos y produciendo la inquietante y desorientadora sensación de que lo público y lo privado se han fusionado (“The World and the Home”, *Dangerous Liaisons* ed. por A. McClintock, A. Mutty y E. Shohat. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, 445-455).

lo intuitivo, lo premonitorio y lo sobrenatural. En una nación argentina dominada por la violencia de la dictadura, ellas son samaritanas, oráculos y madres dolorosas en medio del conflicto metafísico entre el Bien y el Mal elaborado a partir de la antítesis romántica. Así, en los relatos de *Sueños y realidades* (1865), predomina el tema de la maternidad tronchada, ya sea por el asesinato de un hijo o una hija en un acto de parricidio, la inmolación de una novia o la muerte del amado. La violencia masculina crea una oposición genérica entre víctima y victimario y a modo de epílogo, una mujer como alma en pena, loca o peregrina deambula entre los muertos y las ruinas. Estas figuras patéticas ponen de manifiesto la violencia masculina como una fuerza que no solo destruye el orden natural que la mujer sustenta con su fertilidad, sino que también afecta a toda la nación.

A diferencia de los miembros de la Generación de 1837, quienes poseían una sólida plataforma ideológica de corte liberal, Gorriti en su lugar subalterno de mujer no educada en instituciones académicas postula el futuro de la nación regido por valores cristianos que menoscabarán el poder exclusivo de los hombres bajo la intervención de la mujer, hecho que hace imperativo su acceso a la educación. En un artículo publicado en su revista *Alborada*, de agosto de 1877, la autora afirma que los pueblos más firmes son “aquellos en que la mujer por su instrucción y moralidad los enseña a ser más justos y sobrios” (9-12-1877, N° 1, 25).

Compartiendo los principios del feminismo doméstico, Gorriti le atribuye a la mujer, una función social como madre republicana, resguardadora de la moral cuyas virtudes producirán una regeneración ética de la nación. Su función de madre pasará entonces del ámbito privado a un bien público.

Durante los años veinte, la moda produjo un cambio drástico en la silueta de la mujer. La Primera Guerra Mundial (1914-1918) forzó al reclutamiento de miles de soldados y muchas mujeres debieron entrar al campo laboral para reemplazarlos, hecho que demostró que poseían otras habilidades aparte de las domésticas.

Se puso de moda entonces un vestuario cómodo y sencillo que permitía trabajar de manera rápida y eficiente. Melenas cortas y vestidos holgados en línea vertical cancelaron el corsé mientras los zapatos eran de taco ancho para permitir un andar ágil. Las faldas cortas le dieron, por primera vez, un protagonismo a las piernas que se lucían bajo finas medias de seda. Los rostros también experimentaron un cambio notable gracias a la genialidad de Max Factor —un judío que emigró de Rusia a los Estados Unidos e inventó el nuevo maquillaje de las artistas de cine. En 1916, abrió una tienda para vender todos sus productos (bases faciales, cosméticos para los ojos, lápices labiales, esmaltes de uñas) y así se produjo la llamada Democratización de la Belleza.

Terminada la guerra, se inició en Estados Unidos, la Segunda Revolución Industrial basada en el desarrollo de la tecnología. La difusión de la electricidad, el cine, la radio, el teléfono, el automóvil y el transporte aéreo transformaron el silencioso mundo en un espacio de voces, imágenes y ruido de motores. Dentro de este nuevo contexto, se amplió el campo laboral de las mujeres, tanto en la creciente industria como en su rol de operadoras telefónicas, secretarías y profesoras.

No obstante la figura cinematográfica de la *Flapper* (nueva vampiresa de atavío sofisticado, rostro maquillado y cigarro en una larga boquilla) era la imagen de la frivolidad y una independencia que suponía una libertad sexual, la mayoría de las mujeres seguían regidas por la femineidad prescriptiva.

Aunque algunas trabajaban, dentro de la casa y en la nación misma seguía predominando la discriminación genérica. La larga lucha por el derecho a voto que engendró demostraciones callejeras, cárcel y huelgas de hambre en Inglaterra y Estados Unidos logró su objetivo en 1918 y 1920 respectivamente. En Latinoamérica, el proceso fue aún más largo: en Uruguay, la mujer obtuvo su derecho a voto en 1927 mientras que en Colombia sólo le fue concedido en 1957.

Como en el caso del acceso a la educación, la participación política de la mujer tampoco hizo posible la igualdad de género porque en las redes rizomáticas de los dispositivos patriarcales perduraron las preconcepciones acerca del hombre y la mujer.

### **Cuerpo, subjetividad y el valor identitario de la sexualidad**

Hacia los años veinte, las escritoras habían logrado una cierta autonomía escritural y una conciencia de su especificidad genérica que les permitió un cuestionamiento tanto de la femineidad normativa como de los soportes de una epistemología y orden simbólico de carácter falocéntrico.

En nuestra cultura, moda y cosméticos son sinónimo de la femineidad como categoría configurada dentro del campo semántico de lo falso y superficial, verdadero emblema de la “esencia” inesencial de la mujer. Sin embargo, como señala Jean Baudrillard, tras el adorno yace un importante elemento transgresor: “La mujer no es otra cosa que apariencia. Y es lo femenino como apariencia lo que socava a la profundidad masculina. No se trata simplemente de que lo femenino como superficie se oponga a lo masculino como profundidad, sino que lo femenino es la indistinción entre superficie y profundidad. O la indiferencia con respecto a las categorías de lo auténtico y lo superficial. Lo masculino, por el contrario, posee sólidos poderes de discriminación y criterios absolutos para pronunciar la verdad” (10-11). Cosméticos, ropa y adorno son la mascarada que desenmascara la supuesta solidez y verdad de las nociones abstractas del Ser y la Esencia.

Los rituales de la moda y los cosméticos son *en Ifigenia. Diario de una señorita que escribía porque se fastidiaba* (1924) de Teresa de la Parra una apertura significativa con respecto a la representación de la mujer y un imaginario desde una perspectiva femenina. El formato del diario íntimo permite a María Eugenia un tono y contenido que escapa a la censura y la autoridad masculina, es más, al transcribir las voces de la tía, la abuela y César Leal, estas adquieren una cualidad paródica. El cuarto donde escribe es así un margen transgresivo de la casa y morada de lo excéntrico, el espacio de una cotidianidad de la mujer que, según Virginia Woolf, correspondía a lo tachado en la literatura de los hombres.

Y es dentro de lo cotidiano donde la ropa y los cosméticos junto con la escritura constituyen los resquicios ocultos a través de los cuales la protagonista logra residualmente constituirse en sujeto. El espejo, lejos de crear fracturas o distancias entre un aquí y un allá, en teoría lacaniana, envía imágenes que la constituyen otorgándole un sentido de identidad y una autonomía con respecto a la mirada de los otros porque es su propia mirada la que la constituye cancelando su función subalterna de Objeto de Contemplación y Objeto del Deseo.

María Eugenia, al mirar su cuerpo, se sumerge en una sensualidad fuera de una economía masculina y la multiplicidad y fluidez de su sexualidad evade todo falomorfismo. Así, como contratexto de una sexualidad que tiene como meta la penetración fálica, ella extiende sobre la cama su ajuar de novia, se despoja del kimono y se envuelve desnuda en la caricia de la seda. La ropa y los cosméticos, aparte de ser fuente de placer en una *jouissance* fuera de los parámetros masculinos, son agentes de rituales gratificantes y vivencias narcisistas (Hanson, 231-232) en una creatividad femenina independiente de los códigos y estereotipos impuestos, como demostrará Frieda Khalo en sus auto-retratos.

Sin otra alternativa que casarse, María Eugenia claudica al Orden en un acto de inmolación que la hace sentir como Ifigenia al ser sacrificada por su padre. Junto con cruzar el umbral de la femineidad performativa con sus códigos estrictos y detallados guiones, cesa la escritura de su diario y sus últimas palabras son: “Esta blanca hoja cuadrada tiene el tamaño y la blancura de esas pobres lápidas de mármol. . . aquí lo que escribo. . . es como escribir yo misma mi epitafio” (316). La claudicación engendra el fin de la escritura indicando que la existencia de María Eugenia ahora será una hoja en blanco.

En la narrativa de María Luisa Bombal, la sexualidad de la mujer se inscribe, por primera vez en la narrativa latinoamericana, en un discurso e imaginario que la hace visible e inteligible desde una perspectiva femenina. En la cultura de occidente, la sexualidad de la mujer ha sido analizada a partir de parámetros falocéntri-

cos que la distorsionan y cancelan.<sup>4</sup> El sistema patriarcal regido por una economía escópica que favorece lo visible le ha otorgado prioridad al falo mientras la vagina representa el negativo de lo morfológicamente designable, sinónimo en la teoría de Freud, de la carencia, la atrofia y la castración. Es más, desde los orígenes de nuestra cultura, solo el hombre ha sido sujeto del Deseo, como afirma Michel Foucault: “La ética griega del placer está ligada a una sociedad viril, a la no-simetría, a la exclusión del otro, a la obsesión de la penetración y a una especie de amenaza de verse desposeído de la propia energía” (190).

En *La última niebla* (1935), “el surco vacío en el lecho” (Bombal 50) es la huella de la ausencia de la sexualidad en una metonimia que se extiende a la turbia inquietud, el silencio, la muchacha muerta, la niebla y el soplo frío de un pájaro que pasa rozándola en un augurio de muerte, de la negación del placer sexual como signo de vida. “Yo existo, yo existo —exclama la protagonista sin nombre—. La felicidad no es más que tener un cuerpo joven y esbelto y ágil” (51). Desde la perspectiva de Merleau-Ponty, quien anula el binarismo entre Cuerpo y Mente, esta escena corresponde a una conciencia encarnada, a un cuerpo con la capacidad de percibir y vivir en el mundo en una continuidad recíproca, en un cuerpo que es existencia y condición de existencia.

En esta primera etapa del Deseo, la subjetividad femenina sólo intuye una carencia y un anhelo. Será Regina, como agente mediadora, quien hará visible el impulso libidinal y la posibilidad de significarse a través del cuerpo (Gutiérrez Mouat 105). Después de presenciar la pasión entre Regina y su amante, la protagonista se interna en el bosque donde un rayo de sol rompe la niebla, “hurga la tierra y se desprenden de ella aromas profundos y mojados” (Bombal 52). Se apoya contra el tronco de un árbol deseando estrechar “un cuerpo ardiente y rodar con él, enlazada, por una pendiente sin fin” (52). Las connotaciones sexuales de la tierra húmeda penetrada por el rayo de sol y el símbolo viril del árbol erecto coinciden con los arquetipos hegemónicos de “lo femenino” y “lo masculino” a través de un lenguaje poético que, en todo el texto, eufemiza y al mismo tiempo, legitima el Deseo de mujer.<sup>5</sup>

Se inicia así un proceso de subjetivación en el cual la protagonista, a través de su cuerpo, se constituye en sujeto. En la fuga y evasión hacia el espacio natural, se produce la desculturización cuando se sumerge desnuda en el estanque liberán-

---

4 Basta recordar que la palabra “vagina” fue usada científicamente por primera vez por John Vesling (1598-1649) para describir aquella parte del cuerpo femenino que envuelve el falo durante el coito. Etimológicamente, esta palabra se asocia con “vaina” —receptáculo botánico de las semillas que, como tal, es un envoltorio pasivo.

5 Para un análisis detallado de este aspecto, consultar mi libro *Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal*.

dose de las inscripciones culturales. “No me sabía tan blanca y hermosa” (53) se dice en un descubrimiento del cuerpo propio y del placer sexual producido por el contacto con el agua y las plantas acuáticas. En una difusión erótica que cancela la localización nuclear de la penetración fálica, se da una economía libidinal femenina (Cixous) en la cual el agua acaricia y penetra todo el cuerpo; es más, el agua, como elemento primigenio, representa lo anterior a las formas y a los procesos culturales que organizan y dominan a la naturaleza.

En un espacio igualmente desculturizado, se produce el encuentro con el amante real, soñado o imaginado. La fuente de agua y la vegetación de la plaza, la hacen sentir “en pleno campo” (57) y la casa envejecida con su jardín abandonado y cretonas descoloridas es el contratexto de todo progreso civilizatorio. El amante bajo la luz del farol oscurecido por la niebla aparece como una sombra de rasgos difusos y carece de todo signo cultural, incluido el lenguaje ya que nunca habla. Él es sólo un cuerpo que la guía, un cuerpo desnudo que es eco sonoro del corazón, sangre que corre por las venas, músculos y respiración en una expresión primaria de vida (“Entre mis brazos, toda una vida física, con su fragilidad y misterio, bulle y se precipita” (59)).

Dentro de este contexto, el orgasmo sexual es trascendido y legitimado como sinónimo de vida, de esa energía y misterio que la cultura trata, desde sus inicios, de descifrar con el propósito pragmático de utilizarla. En este ámbito de lo natural que remite a lo primigenio y lo cósmico, la protagonista cuenta: “Entonces él se inclina sobre mí y rodamos enlazados al hueco del lecho. Su cuerpo me cubre como una grande ola hirviente, me acaricia, me quema, me penetra, me envuelve, me arrastra desfallecida. A mi garganta sube algo así como un sollozo, y no sé por qué empiezo a quejarme, y no sé por qué me es dulce quejarme, y dulce a mi cuerpo el cansancio infligido por la preciosa carga que pesa entre mis muslos” (59).

Aquí, como en la escena del estanque, el verbo “penetrar” tiene un carácter fluido y difuso que se contrapone al evento de la penetración fálica en el discurso de la sexualidad masculina. Para la subjetividad de la protagonista en una *jouissance* fuera de los parámetros masculinos, el cuerpo del amante es una ola que la envuelve y arrastra, una preciosa carga que pesa entre sus muslos en una des-subjetivación que lo despoja de las inscripciones culturales atribuidas a los hombres en una posición de sujeto.

Dentro de los códigos de la masculinidad, la actividad sexual es un atributo ontológico puesto que se considera un requisito esencial para “ser hombre” tan importante como la capacidad para dominar la naturaleza y dirigir a otros hombres en el caso del machismo cuyos orígenes se dan en nuestro continente con la

Conquista de América.<sup>6</sup> Yendo contra los atributos de la inocencia y la pureza en la femineidad prescriptiva, el discurso de la sexualidad en *La última niebla* plantea la experiencia sexual y la satisfacción del Deseo como una razón de Ser, como el vehículo que provee a la subjetividad femenina, un sentido y un significado para su existencia.

Sin embargo, la historia se resuelve en la derrota, en la claudicación al Orden simbolizado por la niebla ahora en una inmovilidad definitiva. Atribuyendo su situación a “un destino implacable” (79) y no a una circunstancia histórica susceptible de ser modificada, la protagonista pone fin a su aventura interior que le ha permitido procesos de subjetivación y sigue a Daniel (“Lo sigo para vivir correctamente, para morir correctamente algún día” (79)).

Si la mímica en los textos del siglo XIX correspondía a una imitación que agregaba márgenes e inversiones, en la narrativa del siglo XX, la mímica se da en la esfera ontológica y epistemológica. Se producen así procesos de reapropiación en los cuales se utilizan, de manera estratégica, las nociones hegemónicas de “lo femenino”. En el caso de Bombal, la ecuación Mujer-Naturaleza, Hombre-Cultura se re-dice para negar la supuesta “dialéctica entre los sexos” (“Islas nuevas” 1939), para contradecir la visión cristiana de la muerte inscribiendo “lo femenino” en la Materia (*La amortajada* 1938) y establecer una escisión genérica en el Saber postulando otros parámetros del conocimiento, como se hace evidente en sus crónicas poéticas.

Armonía Somers en *La mujer desnuda* (1950) hace algo semejante desdiciendo el mito bíblico para establecer otro origen y otra genealogía de la mujer. En el fotomontaje “No Veo la (Mujer) Oculta en el Bosque” (1929), René Magritte presenta en el centro una mujer desnuda en grácil e inofensiva pose de estatua clásica enmarcada por las fotos de varios artistas de la vanguardia que mantienen los ojos cerrados. Este marco representa el cerco cultural creado por la imaginación masculina con respecto a la mujer moldeada y esculpida como Objeto del Deseo y el Placer mientras “el no poder ver” es la imposibilidad de ver/conocer a la mujer en una complejidad enigmática. En *La mujer desnuda*, Rebeca Linke es también una mujer oculta en el bosque, pero contradiciendo el pudor y la sumisión de la Mujer-Dicha desde una perspectiva masculina, ella es Sujeto del Deseo que subvierte el imaginario de “lo femenino” con Eva pecadora como la mujer que da inicio a un prolífero repertorio simbólico de corte marianista o misógino.

---

6 Los conquistadores españoles llegaron a América con tres modelos básicos de la masculinidad: los santos en hagiografías que eran muy populares en la época, los héroes de las novelas de caballería y Don Juan con sus numerosas conquistas amorosas. El nuevo entorno americano dio origen a una noción de “lo masculino” definido como la capacidad para dominar la naturaleza, ser líder de otros hombres y poseer varias mujeres.

Rebeca es una mujer de treinta años sometida al Deber-Ser de las prescripciones genéricas y un día decide tomar un tren y viajar hasta una casa abandonada cerca de un bosque. Al entrar a la casa, se despoja del abrigo, queda desnuda y siente que ha retornado “a la matriz primaria” (17) fuera del tiempo, la memoria y los guiones performativos impuestos a la mujer. En una escena que no puede calificarse como fantástica, puesto que el suceso no oscila ambiguamente en la duda, una daga “se desplaza atraída por las puntas de unos dedos” (18), penetra el cuello de Rebeca y cercena su cabeza. Dentro de esta nueva visión de “lo real” (Olivera-Williams), se inserta una nueva subjetividad liberada e inscrita en otra modalidad del Ser fuera del sitio ontológico asignado. En este contexto, la decapitación anula los valores masculinos reforzados por Perseo en el mito. La figura horrenda de la cabeza de Medusa como amenaza de castración, según Freud, es aquí “pesado fruto” y “amapola en sazón de semilla” (19).<sup>7</sup> Dos imágenes que pertenecen al campo semántico de lo natural y grávido en una versión femenina del mito y que, como tal, omite toda dimensión fálica.

Fuera del tiempo teleológico tan caro al falogocentrismo, Rebeca toma la cabeza mientras esta experimenta una significativa metamorfosis a través de la cual adquiere “una personalidad retadora” (20) y se la vuelve a poner dando inicio a una existencia propia (“Y fue desde aquel instante. . . que comenzó la noche de la mujer, su primera noche poseída” (22)). En un Sí Misma pleno, vive una nueva identidad ubicada en los orígenes anteriores al pecado de Eva. Identidad edénica fundamentada en el cuerpo desnudo que es también conciencia en una indiferenciación anterior a las construcciones culturales. Se interna entonces en el bosque en un rondar no regido por la linealidad de una meta, como es corriente en el imaginario androcéntrico. Sin hazañas heroicas ni iniciaciones trascendentales, ella es una nueva Gradiva que camina entre el bosque, el río y la aldea —sitio de discriminaciones hacia la mujer sustentadas por la religión católica, el machismo y la asignación patriarcal de roles primarios.

La protagonista es ahora habitada por una genealogía de mujeres que desobedecieron, que fueron libres sexualmente e incluso se insertaron en el ámbito político: ella es Eva antes del Pecado Original, Judith, Semíramis, María Magdalena y Frené. Es también la portadora de la sexualidad primigenia y gestora de vida que despierta

---

7 En 1922, Sigmund Freud escribió un breve texto titulado “La cabeza de Medusa” que sólo fue publicado en 1940. En su interpretación sicoanalítica del mito, Freud postula que la cabeza de Medusa es un símbolo de la castración y produce el mismo horror que siente el niño al ver, por primera vez, los órganos genitales femeninos. Esta sensación es aminorada, sin embargo, por la cabellera de Medusa entrelazada a serpientes que semejan falos erectos y producen en quien las ve una rigidez semejante a la erección del pene y su poder de conjuración contra las fuerzas malignas. Razón por la cual afirma: “Mostrar el pene (o cualquier otro de sus sustitutos) es decir: ‘No te temo. Te desafío. Yo tengo un pene’. Aquí entonces tenemos otro modo de intimidar al Espíritu del Mal” (213).

en los hombres de la aldea un Deseo también primigenio y no intervenido por fabricaciones culturales. Aprisionados por un Orden que se ratifica a través de mitos y leyendas, para ellos la mujer desnuda se convierte en una obsesión, en la “hembra maldita” (48) que debe ser perseguida y eliminada como antaño las brujas.<sup>8</sup>

La itinerancia de la mujer desnuda se presenta como una búsqueda fuera del ámbito de la razón y un objetivo concreto, “algo que no parecía contar con nombre entre las cosas previsibles y ordenadas como aparecen en los diccionarios” (86). La omisión de la meta teleológica, de la designación racional, del tiempo y la memoria apuntan hacia una cancelación epistémica que refuerza lo primigenio como trazo ontológico.

Es en este ámbito donde se da el encuentro con Juan en un presente que junto con anular todo pasado y futuro, postula la fusión de lo femenino y lo masculino en una relación de amor/sexo más allá del lenguaje (“El sexo con los verbos ya sin conjugar” (95)) en la cual se anula la distinción binaria entre el hombre como agente activo y la mujer como Objeto pasivo del Deseo. Es más, la agresividad masculina es sustituida por la pureza y la paz, por una dulzura que se define como femenina (“Qué femenino y suave le parecía él en aquel sitio” (90)). Ambos revierten, por lo tanto, a la pareja primordial en un espacio edénico que ha cancelado los códigos y guiones de género.

Sin embargo, este amor/sexo paradisiaco está condenado a la derrota bajo el ataque de la muchedumbre que contradictoriamente odia y desea a la mujer desnuda. Juan muere a golpes, la iglesia arde y ella huye al bosque. Antes de llegar al río, se encuentra con el caballo que antes había dejado en libertad y este atraviesa el río sin penetrar en el agua. La espera en la otra orilla y como símbolo de la imposibilidad de la mujer de liberarse de un Orden que ha anulado su Ser cubriéndola de regulaciones, prejuicios y mistificaciones, ella cae al río que se convierte en “el féretro deslizante del agua” (123) y se incorpora al ámbito primordial, hecho que sólo es posible después de la muerte.

---

8 La persecución y quema de “brujas” entre el siglo XIII y el siglo XVII respondía al temor hacia las mujeres tanto a nivel sexual como en la esfera del conocimiento y la evolución del capitalismo. (Con respecto a este último factor, consultar el libro de Sylvia Federici titulado *Caliban and the Witch: Women, the Body, and Primitive Accumulation*. Nueva York: Autonomedia, 2014). Como transgresora del rol de madre y esposa, la “bruja” adquirió los rasgos siniestros de comer niños recién nacidos, de montar una escoba y volar en vez de barrer, y de hechizar a los hombres con pócimas de yerbas, sudor y sangre menstrual ocultas en comidas y bebidas. Tras estas imágenes, yacía el temor a una sub-cultura femenina en la cual se desarrollaba el conocimiento de parteras, curanderas y restauradoras de virgos más las estrategias de sobrevivencia que permitían a la mujer obtener un marido que la mantuviera y “asimplar” o “amansar” al que la golpeaba y quitar su potencia sexual si practicaba el adulterio.

## **Subjetividades femeninas: de la mímica subversiva a los discursos contestatarios**

Lucía Guerra-Cunningham

La modificación y apropiación de la figura bíblica de Eva en una identidad primigenia y sin pecado alguno, establece una genealogía otra que intenta cancelar los mitos y prejuicios tanto a nivel socio-cultural como en la esfera ontológica de la identidad femenina.

La estrategia de la mímica subversiva, la inscripción de la sexualidad femenina y el cuestionamiento de paradigmas filosóficos desde una perspectiva de mujer Diciéndose a Sí Misma se perfilan como hitos de una genealogía de la escritura en un contexto cultural donde aún la Palabra de Mujer es una voz subalterna.

## Obras citadas

- Baudrillard, Jean. *Seduction*. Nueva York: St. Martins Press, 1990.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Nueva York: Routledge, 1994.
- \_\_\_\_\_. “The World and the Home”, *Dangerous Liaison*. Eds. A. McClintock, A. Muftý y E. Shohat. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. 445-455.
- Bombal, María Luisa. *Obras Completas* recopiladas por Lucía Guerra. Santiago: Editorial Zig-Zag, 2010.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*. Nueva York: Routledge, 1993.
- Cixous, Hélène. *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- Comte, Auguste. *General View of Positivism* compilado por J.H. Bridges. Stanford: University of Stanford Pres, s/f.
- Cornillon, Susan K. “The Fiction of Fiction”. *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1972.
- Federici, Sylvia. *Caliban and the Witch: Women, the Body, and Primitive Accumulation*. Nueva York: Autonomedia, 2014.
- Foucault, Michel. “El sexo como moral”, entrevista incluida en *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta, 1985. 188-195.
- Freud, Sigmund. “Meduse’s Head”. *Sexuality and the Psychology of Love* ed. por P. Rieff. Nueva York: MacMillan Publishing Co., Inc., 1963. 212-213.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Dos mujeres. Obras de la Avellaneda*, tomo V. La Habana: Imprenta de Aurelio Miranda, 1914.
- \_\_\_\_\_. *Sab*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.
- Gorriti, Juana Manuela. “La educación de la mujer”. *La Alborada*, 9-12- 1877, No 1, 22-29.
- \_\_\_\_\_. *El pozo de Yocci*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1929.
- \_\_\_\_\_. *Sueños y realidades*. Buenos Aires: Biblioteca de la Nación, 1909.
- Guerra, Lucía. *Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal*. Santiago: Ediciones UC, 2012.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. “Construcción y represión del deseo en las novelas de María Luisa Bombal”. *María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas*. Eds. M. Agosín, E. Gascón-Vera y J. Renjillian-Burgy. Tempe, Arizona: Bilingual Press/Editorial

- Bilingüe, 1987. 102-110.
- Hanson, Karen. "Dressing Down Dressing Up: The Philosophic Fear of Fashion". *Aesthetics in Feminist Perspective*. Eds. H. Hein y C. Korsmeyer. Bloomington: Indiana University Press, 1993. 229- 241.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- León, Fray Luis de. *La perfecta casada*. Barcelona: Montaner y Simón Editores, 1898.
- Mauss, Marcel. *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. Londres: Cohen & West Ltd., 1976.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1962.
- Olivera-Williams, María Rosa. "La mujer desnuda como manifestación de la narrativa imaginaria". *Armonía Somers, papeles críticos*. Ed. Por Rómulo Cosse. Montevideo: Linardi y Risso, 1990. 159-171.
- Parra, Teresa de la. *Obras completas*. Caracas: Editorial Ayacucho, 1982.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Emilio or On Education*. Nueva York: Basic Books, Inc. Publishers, 1978.
- Somers, Armonía. *La mujer desnuda*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2009.
- Wollstonecraft, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman*. Nueva York: Source Book Press, 1971.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Nueva York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1957.

## La apropiación del espacio del otro en la literatura hispanoamericana: ¿sumisión o liberación?

Luz Aurora Pimentel  
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)  
[pimentelanduiza@gmail.com](mailto:pimentelanduiza@gmail.com)

En un primer momento, habría que pensar que la representación del espacio en el relato se cumple en buena medida por la descripción de los lugares y objetos que lo pueblan conformando así el escenario indispensable para toda acción narrada. Ahora bien, la descripción como práctica textual para dar cuenta del espacio puede darse desde la virtualidad del nombre y del nombre propio hasta la extrema expansión de la serie, el inventario o el catálogo que serían sus rasgos definitorios. Pero la serie no tiene forma, necesita algo que le ponga coto, que le dé sentido; un modelo, un esquema. La interacción entre la serie predicativa y el modelo de organización que le da forma y sentido establece el sistema descriptivo que está en la base de la representación verbal del espacio en los textos narrativos. Con frecuencia el espacio representado se va construyendo a partir del entreverado narración-descripción a cargo de un narrador más o menos impersonal, o bien filtrado por la conciencia reflectora del personaje focal. En todo caso, ese espacio representado tiene una primerísima e ineludible función de basamento, de escenario de la acción humana. No obstante, ni aun como escenario es el espacio representado algo neutro o inocente, debido al modelo mismo de organización que lo pone en contacto con la realidad extratextual.

Los modelos de organización espacial, especialmente en los textos realistas, tienden a coincidir con los esquemas de saber y de poder de una época y/o de una cultura dada. Es por ello que las representaciones del espacio pasan por esquemas intelectuales que, por abstractos, los hace reconocibles. Pero habría que matizar la naturaleza de estos esquemas de saber y de poder que organizan la representación del espacio. El *espacio representado* es, como dice Henri Lefebvre, “el espacio concebido. . . es el espacio dominante en una sociedad. . . *Las representaciones del espacio* estarían penetradas de *saber* (una mezcla de conocimiento e ideología) siempre relativo y en transformación” (48, 51). Ahora bien, ese espacio representado se relativiza y transforma no solo en el tiempo sino en su interacción con los actores y con el contexto, la época y la cultura en los que ha sido representado. En ese sentido, el *espacio representado* deviene *espacio de representación* en el momento en que los personajes o el propio narrador confrontan su estatus ideológico o de poder

para dotarlo de nuevas atribuciones, nuevas significaciones y/o nuevas funciones. Porque justamente, acudiendo nuevamente a Lefebvre, “*El espacio de representación* [es] el espacio *vivido* a través de las imágenes y símbolos que lo acompañan, y por ende espacio de ‘habitantes’, de ‘usuarios’, pero también de algunos artistas. . . es el espacio dominado, y por tanto experimentado, del que la imaginación se intenta apropiarse y modificar” (49), y es por ello que “un espacio apropiado semeja una obra de arte” (192).

En una buena parte de la narrativa hispanoamericana es evidente esta confrontación. Baste pensar en algunos cuentos de Cortázar, como “Carta a una señorita en París”, “Fin de etapa”, “La noche boca arriba” o “Axóltl”, en los que se confrontan dos espacios de poder, dos espacios culturales antagónicos. Evidentemente, la relación de los personajes con el espacio representado no es solamente de apropiación y de transformación, sino puede ser también de sujeción o de imposición, como en el caso de “Fin de etapa”. O bien el espacio impuesto por la cultura dominante del otro es asumido como el único posible y repetido en representaciones intertextuales sin fin, como ocurre en las representaciones de la naturaleza americana en el siglo XIX a partir del modelo del *Paul et Virginie* [*Pablo y Virginia*], de Bernardin de Saint-Pierre, a fines del siglo XVIII, y cuyo ejemplo más acabado e influyente fue la *María*, de Jorge Isaacs —ambos descendientes lejanos, finalmente, del antiquísimo topos del *locus amoenus*.<sup>1</sup>

Quisiera abordar ahora algunos textos de Carpentier y de Donoso para examinar más de cerca esta interesante dinámica de la representación. Comenzaré con la descripción de un almacén en el segundo capítulo de *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier. Tras la muerte del padre, Carlos tendrá que encargarse del negocio; pero ahora, con su hermana Sofía y su primo Esteban, recorre el almacén; un bien heredado, una obligación impuesta, un espacio racional, ordenado, pero esencialmente carcelario para los adolescentes. No obstante, la descripción, en su composición misma, habla ya de una rebelión:

. . . abrieron la puerta que conducía a la casa aleña, donde se tenía el comercio y el almacén, ahora cerrado por tres días a causa del duelo. Tras de los escritorios y cajas fuertes, empezaban las calles abiertas entre montañas de sacos, toneles, fardos de todas procedencias. Al cabo de la Calle de la Harina, olorosa a tahonas de ultramar, venía la Calle de los Vinos de Fuencarral, Valdepeñas y Puente de la Reina, cuyas barricas goteaban el tinto por todas las canillas, despidiendo alientos de bodega. La Calle de los Cordajes y Jar-

---

1 Para un análisis más detallado de los modos de representación de la naturaleza en la narrativa del siglo XXI ver mi artículo, “The Representation of Nature in Nineteenth-Century Narrative and Iconography” (2004 156-172).

cias conducía al hediondo rincón de pescado curado, cuyas pencas sudaban la salmuera sobre el piso. Regresando por la Calle de los Cueros de Venado, los adolescentes volvieron al Barrio de las Especias, con sus gavetas que pregonaban, de solo olerlas, el jengibre, el laurel, los azafranes y la pimienta de la Veracruz. Los quesos manchegos se alineaban sobre tablados paralelos, conduciendo al Patio de los Vinagres y Aceites en cuyo fondo, bajo bóvedas, se guardaban mercancías disparatadas: hatos de barajas, estuches de barbería, racimos de candados, quitasoles verdes y rojos, molinillos de cacao, con las mantas andinas traídas de Maracaibo, el desparramo de los palos de tintura y los libros de hojas para dorar y platear, que venían de México. (21)

Es este, sin duda, un espacio de abundancia y de orden; el espacio del poder económico que extiende sus redes allende el mar. El modelo taxonómico espacial que organiza la descripción acomoda cuidadosamente los bienes por especies: los quesos alineados, los vinos goteando en el derroche de su riqueza; hasta lo misceláneo tiene su lugar con un toque de lo exótico —las mantas andinas de Maracaibo, la pimienta de la Veracruz. Todo rezumante, todo oloroso; todo se paladea, comenzando por las palabras. Este es, claramente, el espacio representado del poder colonial, ostensiblemente económico, aunque por sus redes ultramarinas, evidentemente político: un espacio de poder impuesto que reclama la participación de Carlos. Sin embargo, los personajes ingresan en este espacio no para someterse a él sino para transformarlo, de un espacio potencialmente claustrofóbico y abrumador, en un espacio lúdico que los libera. El modelo cultural suplementario que tan bellamente lo organiza —el de la arquitectura urbana— le da esa otra dimensión al almacén, lo deja, por decirlo así, a cielo abierto. Deja de ser un espacio para el comercio y para el incremento del poder económico, para convertirse en un lugar donde se puede pasear y jugar. En efecto, los adolescentes no hacen el inventario de sus riquezas, se pasean por sus calles, avenidas, plazas y barrios, deleitando sus sentidos todos, del mismo modo que, más tarde, el inventario de sus riquezas, embaladas en un “laberinto de cajas”, se convertirá en un paisaje “alpestre”, lleno de “puentes”, “cumbres” y “riscosos vericuetos”:

De día en día se había ido edificando un laberinto de cajas dentro de la casa, donde cada cual tenía su rincón, su piso, su nivel, para aislarse o reunirse en conversación. . . Había como una rampa, un camino alpestre, que salía del quicio del salón, pasando por sobre un armario recostado, para subir a las Tres Cajas de Vajilla, puestas una sobre otra, desde las cuales podía contemplarse el paisaje de abajo, antes de ascender por riscosos vericuetos de tablas rotas. . . hasta la Gran Terraza. . . En los caminos y mesetas, escondrijos y puentes, se daba cada cual a leer lo que le pareciera. (25-26)

Como concluye el narrador, “todo era transfigurado por un juego perpetuo que establecía nuevas distancias con el mundo exterior” (28). Es así como, por el milagro de la metáfora, un espacio impuesto se convierte en un espacio transfigurado, un espacio dinámico, vivido en la imaginación e incluso en la cotidianidad, modificando sus usos y funciones. Habría que hacer notar que, en esta transformación del espacio representado en espacio de representación, un factor central además del modelo de organización suplementario, es la mediación del cuerpo: es el movimiento, la actitud corporal misma de pasear, en lugar de inventariar, el elemento transformador del espacio.

Si bien la transformación de este espacio representado en espacio vivido es el resultado de los actos de estos adolescentes soñadores, es el discurso narrativo-descriptivo del narrador el que da cuenta, por medio de sus descripciones metafóricas, de esta apropiación del espacio representado para convertirlo en un espacio de representación vivo.

Ahora bien, puede suceder que sea el propio narrador, sin la concurrencia de los actos de los personajes, quien subvierta la representación del espacio del otro, exhibiéndola como lo que es: una imposición. Esto ocurre en otra novela de Carpentier, *El reino de este mundo*, en la magistral descripción del Palacio de Sans-Souci del Rey Henri Christophe:

[Ti Noel] se había detenido, maravillado por el espectáculo más inesperado, más imponente que hubiera visto en su larga existencia. Sobre un fondo de montañas estriadas de violado por gargantas profundas se alzaba un palacio rosado, un alcázar de ventanas arqueadas, hecho casi aéreo por el alto zócalo de una escalinata de piedra. A un lado había largos cobertizos tejados, que debían de ser las dependencias, los cuarteles y las caballerizas. Al otro lado, un edificio redondo, coronado por una cúpula asentada en blancas columnas, del que salían varios sacerdotes de sobrepelliz. A medida que se iba acercando, Ti Noel descubría terrazas, estatuas, arcadas, jardines, pérgolas, arroyos artificiales y laberintos de boj. Al pie de pilastras macizas, que sostenían un gran sol de madera negra, montaban la guardia dos leones de bronce. Por la explanada de honor iban y venían, en gran tráfago, militares vestidos de blanco, jóvenes capitanes de bicornio, todos constelados de reflejos, sonándose el sable sobre los muslos. Una ventana abierta descubría el trabajo de una orquesta de baile en pleno ensayo. A las ventanas del palacio asomábanse damas coronadas de plumas, con el abundante pecho alzado por el talle demasiado alto de los vestidos a la moda. En un patio, dos cocheros de librea daban esponja a una carroza enorme, totalmente dorada, cubierta de soles en relieve. Al pasar frente al edificio circular del que habían salido los sacerdotes, Ti Noel vio

que se trataba de una iglesia, llena de cortinas, estandartes y baldaquines, que albergaba una alta imagen de la Inmaculada Concepción.

Pero lo que más asombraba a Ti Noel era el descubrimiento de que ese mundo prodigioso, como no lo habían conocido los gobernadores franceses del Cabo, era un mundo de negros. Porque negras eran aquellas hermosas señoras, de firme nalgatorio, que ahora bailaban la rueda en torno a una fuente de tritones; negros aquellos dos ministros de medias blancas, que descendían, con la cartera de becerro debajo del brazo, la escalinata de honor; negro aquel cocinero, con cola de armiño en el bonete, que recibía un venado de hombros de varios aldeanos conducidos por el Montero Mayor; negros aquellos húsares que trotaban en el picadero; negro aquel Gran Copero, de cadena de plata al cuello, que contemplaba, en compañía del Gran Maestre de Cetrería, los ensayos de actores negros en un teatro de verdura; negros aquellos lacayos de peluca blanca, cuyos botones dorados eran contados por un mayordomo de verde chaqueta; negra, en fin, y bien negra, era la Inmaculada Concepción que se erguía sobre el altar mayor de la capilla, sonriendo dulcemente a los músicos negros que ensayaban una salve. Ti Noel comprendió que se hallaba en Sans-Souci, la residencia predilecta del rey Henri Christophe, aquel que fuera antaño cocinero en la calle de los Españoles, dueño del albergue de La Corona, y que hoy fundía monedas con sus iniciales, sobre la orgullosa divisa de Dios, mi causa y mi espada. (88-90)

Lo que más llama la atención en este pasaje es que se trata de una descripción *cuasi* musical, en dos *tempos*, por así decirlo, una suerte de *andante* en *blanco mayor*, y un *presto* en *negro mayor*. Fuera del tono rosado del palacio y las montañas estriadas de violado, en la primera parte de la descripción todo es blanco o connota la blancura: “blancas columnas”, “militares vestidos de blanco”, “estatuas”, “plumas”, “lacayos de peluca blanca”, la “Inmaculada Concepción”. De hecho, habría que matizar: más que connotar la blancura, en términos puramente cromáticos, las alusiones son a lo europeo y de manera específica, a Versalles. Más aún, podríamos afirmar que subyace en esta descripción una configuración cultural —el Palacio de Versalles— responsable de la organización de todos los elementos de la descripción. Es notable que la serie predicativa no se ordene en torno a ningún modelo de organización espacial ostensible: “terrazas, estatuas, arcadas, jardines, pérgolas, arroyos artificiales y laberintos de boj” forman una serie aparentemente sin orden ni concierto; sin embargo, hay un orden espacial, incluso *secuencial*, subyacente: el plano de Versalles.

El Palacio de Versalles, en sí mismo diseñado tanto como representación del mundo como representación del poder de Luis XIV *sobre* el mundo, está emplaza-

do en un promontorio que permite abarcar con la mirada, es decir *dominar*, los tres órdenes de la naturaleza: el primero, la naturaleza domada por el hombre para el deleite de sus sentidos —los jardines, con sus estatuas, pérgolas, laghetos, fuentes y laberintos de boj— ; el segundo, la naturaleza cultivada, sustentadora de vida — las huertas, viñedos y cultivos— ; y, finalmente, la naturaleza supuestamente “salvaje”, desde luego artificial también, creada para ser “espectáculo” y “escenario” de cacería para el rey. Este espacio doblemente representado —mundo y poder sobre el mundo— sirvió luego para la construcción de muchos otros palacios europeos, Schönbrunn, Nymphenburg, Aranjuez... infinitos espejos y espejismos del poder mundano.

Es este espacio, triplemente representado ahora en el Caribe, el que hace que, en una primera lectura, se active tal configuración cultural y veamos en Sans-Souci otro Versalles, sin siquiera nombrarlo. Pero ahí están las *palabras*, casi como objetos, como entidades autónomas; términos cultural y temporalmente marcados que remiten a objetos igualmente marcados y que, como lo veremos más tarde, develan un fenómeno tanto cultural como semántico: el objeto, y la palabra que lo designa, *hace* mundo. En este caso, la sola constelación de objetos-palabras remite a una configuración descriptivo-cultural implícita que organiza toda la descripción, le da un sentido y construye una imagen, un mundo: Versalles, completo hasta con la carroza que alude a este nuevo Rey Sol caribeño. Es por ello que la configuración versallesca, como imán, jala a los actores hacia lo europeo y los colorea de blanco. Y si hemos hablado de esta primera parte de la descripción como una suerte de *andante en blanco mayor*, podemos ahora precisar que se trata de un blanco más bien racial que *cromático*, debido a la imantación de la configuración cultural. De ahí la enorme sorpresa y el deleite de la segunda parte de la descripción. En apariencia es una repetición; se trata de lo mismo: los mismos actores, es cierto, pero en negro, con el remate rítmico y juguetón, “negra, en fin, y bien negra, era la Inmaculada Concepción”.

Ahora bien, es evidente que, aunque Ti Noel es el personaje focal de esta descripción, ya que se nos propone como la deixis de referencia espacial móvil, cuyos ojos van registrando todo lo ahí descrito, su mirada es, de hecho, una pantalla neutra sobre la que la otra, irónica y subversiva, la mirada del narrador, va exhibiendo el ridículo de semejante boato afrancesado. No es pues el punto de vista ni cognitivo ni ideológico de Ti Noel el que anima esta descripción, sino la perspectiva del narrador; una perspectiva no solo irónica sino ambivalente, pues, al mismo tiempo que denuncia la sumisión al espacio y a los esquemas culturales del otro, por el solo ritmo lúdico de la descripción, transforma esta sumisión en una apropiación creadora y, por ende, liberadora: sí, “negra. . . y bien negra, era la Inmaculada Concepción”.

Un ejemplo más de la imposición del espacio del otro que lleva a una apropiación y luego a una transformación en espacio de representación lo constituye *Casa de campo*, de José Donoso. José Donoso, ese gran destructor de espacios. Es cierto que ningún espacio ficcional es estático, si tan solo por efecto de las diversas modalidades del tiempo del relato que lo van modificando, porque el devenir y las diversas acciones van modificando los espacios representados, de tal suerte que, por la presión misma de la temporalidad del relato, el espacio mismo se temporaliza. Podríamos hablar entonces de la transformación del espacio en términos de una *temporalización del espacio*, como veremos más tarde.

Más aún, en estas diversas formas de temporalización del espacio se van dando, de manera compleja, las transformaciones que permiten el paso de un espacio representado a un espacio de representación, de un espacio-escenario a un espacio apropiado, destruido-reconstruido, deformado o transfigurado, pero siempre resignificado en su interacción con los personajes. Pero nadie tan destructor y transgresor de espacios como Donoso. Baste recordar el deplorable estado en el que queda el impecable piso prestado en *El jardín de al lado*, o la casa infinitamente tapiada hasta convertirla en una “casa imbunche”, proyección de la identidad del Mudito en *El obsceno pájaro de la noche*.

En *Casa de campo* tenemos otro Versalles, pero oligárquico esta vez. Mismo modelo, sin embargo; mismo procedimiento descriptivo, curiosamente. Como Versalles, la casa está “posada sobre un levantamiento del terreno” (75):

Su parque de castaños, tilos y olmos, sus amplios céspedes por donde deambulaban los pavos reales, la diminuta isla de *rocaille* en el *laghetto* de aguas ahogadas por papiros y nenúfares, el laberinto de boj, el rosedal, el teatro de verdura poblado de personajes bergamascos, las escalinatas, las ninfas de mármol, las ánforas, remedaban solo los modelos más exaltados, desterrando toda nota que lo comprometiera con lo autóctono. El parque, enclavado en esa llanura sin un solo árbol que manchara su extensión, era como una esmeralda, su profundidad cuajada de fantásticos jardines de materia más dura que la materia del paisaje. (57)

Nótese, nuevamente, el recurso a la serie sin ningún otro modelo de espacialidad que organice la descripción; no obstante, la configuración descriptivo-cultural subyacente nos indica en qué dirección va la perspectiva. A diferencia de la de Carpentier que se mueve de la terraza hacia los jardines, la de Donoso va de la lejanía de la “isla de *rocaille* en el *laghetto*” a “las escalinatas”, las “ninfas de mármol” y “las ánforas”. La deixis de referencia espacial parece detenerse en la terraza. Este narrador, émulo de los decimonónicos, asume la perspectiva de los dueños de la casa, aceptando este espacio de poder impuesto desde el extranjero como un ‘modelo

exaltado' que 'destierra toda nota' que comprometa el espacio representado 'con lo autóctono'. El poder de clase de los Ventura y la sujeción de los nativos están simbólicamente representados, en primera instancia, por la voz decimonónica que los identifica y con los que se identifica y, en segunda, por esta casa de campo versallesca, espacio de poder extranjero ocioso y parasitario, como las inútiles, nocivas gramíneas igualmente importadas en un tiempo remoto ya olvidado. Ahora bien, este poder impuesto está representado no solo por el modelo versallesco de los jardines que rodean a la casa sino por una configuración descriptivo-cultural mucho más compleja:

La casa, posada sobre un levantamiento del terreno apenas más perceptible que un suspiro en el cuerpo tendido de la llanura, se hallaba construida encima de un intrincado panal de bóvedas y galerías ahuecadas en innumerables niveles de profundidad. . . En los aledaños nacía el laberinto de pasadizos, de los cuales brotaban alvéolos, cuevas, celdillas, aberturas, cámaras abatidas por repentinas sábanas de telarañas y frecuentados por animalitos mucilaginosos e inofensivos que casi no se movían. . . También en las inmediaciones se hallaba el cultivo de hongos, pálidos, gordos como el vientre de un sapo, cuyo encargado, al poco tiempo de encierro en el subterráneo, llegaba a ser tan frío, tan quieto, tan ciego como esas deliciosas criptogramas a que los señores eran tan aficionados. Bastaba avanzar con un candil en la mano. . . para llegar a otros sistemas de celdillas del panal. Poco tardaban en darse cuenta de que si avanzaran hacia el lado de donde venía el frío por los túneles, entre líquenes y filtraciones, abriéndose paso por abandonados jardines de hongos que producían aberrantes especies barrocas como el cáncer, hacia cavernas y pasillos contruidos de antigua piedra o socavados en materia natural donde chisporroteaban cristales, podían encontrar cosas desazonantes. Pero ninguno de los Ventura bajaba jamás al subterráneo. (75-76)

El modelo espacial dominante en la descripción de la casa de los Ventura está centrado en las categorías *arriba* y *abajo* que organizan y orientan el movimiento descriptivo.<sup>2</sup> Es significativo que, en esta visión de conjunto, el trabajo textual se concentre en los subterráneos. La metáfora sostenida del panal, como otro sistema de organización descriptiva superpuesto al espacial, le da un alto grado de cohesión y de iconización a los subterráneos. Desde el punto de vista ideológico hay aquí un claro privilegio del espacio de abajo, connotado positivamente como labor productiva gracias a la metáfora del panal. El "arriba" por no estar sujeto a un desarrollo —más allá del que parentéticamente define a la casa como un

---

2 Para un análisis más detallado del espacio en esta novela, ver mi ensayo "La dimensión ideológica del espacio en *Casa de campo*" en *El espacio en la ficción* (165-185).

suspiro— queda propuesto solo como una cubierta, de suyo insignificante, apenas un suspiro, que *oculta* los tesoros y el potencial productivo de este ignorado panal. Yuxtapuesto a este espacio productivo está el “aberrante”, el de los “hongos, pálidos, gordos como el vientre de un sapo”, las “deliciosas criptogramas a que los señores eran tan aficionados”.

A lo largo de toda la novela, hay indicaciones fragmentarias del valor y significación reales de estos subterráneos. Pero no es sino ya muy avanzado el relato que el narrador nos ofrece un “panorama histórico”, transformando así la significación de las otras descripciones:

Al edificar una casa encima de la mina [de sal] y defender el predio reservado al solaz de la familia por medio del cerco de lanzas, los Ventura encerraron todos los accesos a la mina, reservándose, sin embargo, los más importantes como entradas a aquella parte de los sótanos, donde establecieron algunas dependencias de la casa. Terminó así, en una generación, rápidamente, el trabajo de la sal y se olvidó su importancia, instaurándose en cambio la explotación del oro en delgadas láminas. . . Fue así como la sal dejó de representar la autonomía de los nativos, y, por lo tanto, el peligro. Los Ventura, entonces, pudieron *sellar definitivamente* la mina con un voluntarioso *olvido* de los pólipos de túneles y cavernas sobre los que la mansión se alzaba, que no tardaron en quedar *reducidos* en sus memorias a la conocida topografía de la parte utilizada, y a un incierto “un poco más allá”, también de fácil manejo. Algo después, cuando ya se olvidó del todo el motivo del emplazamiento de la casa. . . los Ventura, como *para hacer gala de su ignorancia*, no dejaban de preguntarse. . . qué diablos podía haber impulsado al tatarabuelo a emplazar allí su casa (350).

El maravilloso paraje subterráneo cobra ahora una dimensión ideológica capital. El panal, como campo semántico que organiza metafóricamente esta significación ideológica, multiplica sus eslabones: la miel en tanto que asociada al panal es un oro líquido que nutre y sustenta la vida, como el comercio de sal otrora sustentara la vida física y social de los nativos. El correlato negativo del *oro líquido* en el panal subterráneo es el *oro laminado* que por su rigidez mineral no sirve para nutrirlos sino para minar su salud: para los nativos el oro solo significa miseria e insalubridad. Es así como las minas subterráneas, metaforizadas en panal, significan un pasado productivo; en cambio, las minas arriba, en las montañas “azules”, solo sirven para mantener el *statu quo* de la ficción “azul” de los Ventura y de la explotación de los nativos.

La oposición puramente espacial arriba/abajo cobra ahora una significación ideológica gracias a la metáfora del panal; pero, sobre todo, gracias a la equivalencia espaciotemporal arriba = presente, abajo = pasado: arriba la dominación

de los Ventura de reciente importación, abajo el pasado de los nativos reprimido violentamente. Más aún, debido a la peculiar configuración descriptiva de estas dos entidades, la casa de campo construida *encima* de las minas de sal entra en relación metafórica con fenómenos arquitectónicos muy parecidos que solo se dan en el contexto histórico de la colonización: la casa de campo construida sobre las minas es un equivalente metafórico de un fenómeno típico de la conquista: la catedral, iglesia o capilla construida sobre la pirámide o templo ceremonial prehispánico. Ilustra, además y de manera muy concreta, la realización histórica de una misma configuración con valor descriptivo ideológico, de un mismo espacio de poder impuesto representado por esta configuración descriptivo-cultural.

Así, el espacio sellado vale como la figuración no solo del poder de los colonizadores sino del olvido: forma privilegiada de la abolición del tiempo y de la destrucción de una tradición. Como en el caso de las gramíneas, los Ventura, responsables iniciales de esta alteración del espacio natural y del cultural, en su infinita pereza e inutilidad acaban por olvidar que son ellos los responsables de la alteración, ellos los actuales “propietarios” de ignorados tesoros. El olvido y la ignorancia se nos presentan, así, como la forma más brutal de aniquilación de una civilización, del divorcio cultural y temporal entre la cultura dominante y la autóctona.

Es interesante subrayar el papel multifacético que juega el narrador en la representación del espacio en esta novela. Por una parte, lo hemos visto, es él quien asumiendo la perspectiva de poder del espacio representado impuesto nos ofrece una primera descripción de la casa de los Ventura como un espacio durable. Irónicamente, conforme avanza la novela, esa perspectiva irá cambiando, junto con la propia voz del narrador. Pasajes, como este último, son discursos más bien de corte historiográfico que nos alejan considerablemente de esa voz inicial y nos hablan del espacio soterrado que tiene todo el potencial de volver a convertirse en un espacio de representación para los nativos. De tal suerte que el discurso narrativo-descriptivo anuncia o acompaña la transformación del espacio representado en *Casa de campo* por las acciones de los personajes. Tomemos solamente un par de ejemplos. La reja que circunda el parque: una cerca que deviene cerco, con varillas a los que los nativos restituyen su función y sentido original: lanzas. Nuevamente, el paso del espacio representado al espacio de la representación se opera por el milagro de la metáfora. En un primer momento, el objeto se designa como “varilla” que remata en “punta”; el material de que está hecha la varilla es hierro, la punta es de “metal amarillo”. Pero de manera insidiosa comienzan a infiltrarse descripciones *metafóricas* de la misma reja que acaban por suplantar a las del plano denotativo: las varillas se convierten en “lanzas”, el metal amarillo en “oro”. En un primer momento, la designación “lanzas/oro” queda inscrita en el contexto de la reja, el cual orienta la interpretación de “lanzas” y “oro” exclusivamente como metáforas:

las varillas, mientras solo conforman la cerca, *parecen* lanzas; el metal amarillo, oro. Pero poco a poco los contextos comienzan a variar: de protección la reja deviene prisión. Se van anulando así las equivalencias y oposiciones que tan cómodamente se habían establecido antes del viaje de los Ventura. En ausencia de los adultos, “adentro” ya no equivale a la protección sino al encierro; como se han llevado todo medio de transporte, se pone de manifiesto la naturaleza carcelaria del exterior que entonces ya no significa libertad sino prisión. Si las equivalencias y oposiciones simétricas se anulan; si ambos términos, *dentro y fuera*, significan prisión, la oposición espacial básica interior/exterior comienza a resquebrajarse, aguardando su total desmoronamiento.

Es precisamente el vaivén entre lo *metafórico* y lo *literal* lo que permitirá a Donoso, más tarde, transformar el espacio diegético construido y, con él, la identidad y función de los objetos que lo pueblan. En el caso de la reja, las lanzas se nos revelarán no como una designación metafórica sino como verdaderas y “literales” lanzas, como ese signo de poder de los nativos que, en otro tiempo, fuera “des-emanizado” por la dominación de los Ventura. Encerradas en una reja que les niega su identidad como lanzas, signos desvirtuados y obligados a significar en un contexto ajeno, la empalizada de hierro ha protegido a los Ventura, volviéndose contra los nativos, anulándolos al excluirlos. Dada esta oposición irreconciliable, la libertad de las lanzas no puede sino significar la de los nativos. Solo liberándose del espacio de poder impuesto por los Ventura serán capaces los nativos de actuar en la libertad de un espacio de representación que les permita restituir funciones, símbolos y significados a los objetos que pueblan su mundo, aun cuando en la feroz lucha de poderes y de espacios destruidos y reconstruidos de esta novela este espacio de representación de los nativos dure apenas un suspiro también.

Un último ejemplo de esta subversión del espacio representado es el espacio “restaurado” por los sirvientes. Lo interesante en este caso es que el espacio de representación construido por los sirvientes no es más que una copia servil, grotesca y deformada del espacio de poder representado, lo cual exhibe el servilismo de los Ventura con respecto a la cultura europea, revelándose así estos “señores” como lo que en realidad son: no amos sino sirvientes. En ausencia de los amos, los *otros* sirvientes, los oficiales, se encargan de “restaurar” el *trompe l'oeil*, fresco que “engaña a la mirada” proponiendo perspectivas y puertas falsas que acaban por contaminar de irrealidad, o por lo menos de ambigüedad, a las puertas y perspectivas reales. Pero en vez de restaurarlo, los sirvientes lo desfiguran hasta convertirlo en algo grotesco, en una proyección pictórica de esta nueva casta dominante, aunque también transitoria:

Cuanto su pincel de restaurador tocaba parecía transformarse en un engendro alucinado. Sus esbirros, suspendidos por andamios y poleas a distintas alturas

sobre la faz del fresco, se encargaban de transformar imperceptiblemente a las diosas retozonas en arpías, las nubes sonrosadas en tormentas (323).

En el silencio del salón de baile —un oído tísico hubiera podido percibir la inefable caricia de los pinceles sobre la piel del cuello de un adolescente para mancharlo de pústulas (325).

La desfiguración del *trompe l'oeil* es, a un tiempo, la venganza de los sirvientes y el emblema de su asunción al poder. Pero esta nueva forma del poder no es más que una réplica degradada y desfigurada del reinado de los Ventura; su emblema es el *trompe l'oeil*, al que los sirvientes han convertido en un verdadero “engaño”, o un engaño verdadero, tal vez. Fresco convertido en un monstruo que acaba por ingresar en el mundo de lo supuestamente real. A partir del reinado de los sirvientes hasta el final, el *trompe l'oeil* entabla un diálogo de reflejos con lo animado hasta cancelar toda demarcación posible entre ficción y realidad.

*Casa de campo* es emblemática de la representación simbólica de las luchas de poder no solo entre los diversos miembros de una familia, entre las distintas clases, razas y culturas, sino entre los distintos tiempos de la historia de una comunidad; luchas de poder simbolizadas en las incesantes —casi podríamos decir, alucinantes— transformaciones del espacio diegético. Es, sin duda una novela que ilustra hasta qué punto el espacio representado en la ficción va mucho más allá de fungir simplemente como el marco o escenario de las acciones de los personajes. Porque los personajes interactúan con el espacio, ya sea de manera pasiva o activa, modificándolo, obligándolo a pasar de ser un espacio *representado*, abstracto, esquemático, a ser un espacio vivido, un espacio de *representación* al que se le pueda transformar, modificar, incluso deformar; al que se le puedan atribuir las significaciones más diversas, subjetivas o colectivas, contribuyendo, de este modo, a perfilar las dimensiones temáticas y simbólicas del relato.

## Obras citadas

- Carpentier, Alejo. *El siglo de las luces*. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- \_\_\_\_\_. *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- Donoso, José. *Casa de campo*. Barcelona: Seix Barral, 1978 y 1983.
- Lefebvre, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 2000.
- Pimentel, Luz Aurora. "The Representation of Nature in Nineteenth-Century Narrative and Iconography". *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History*, Vol. II. Eds. Mario J. Eds. Valdés y Djelal Kadir. Inglaterra: Oxford University Press, 2004. 156-172.
- \_\_\_\_\_. "Modos de representación del espacio en la narrativa de ficción" "La multiplicidad del sujeto: construcción y disolución de la identidad narrativa". *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y Literatura Comparada*. México: UNAM / Iberoamericana Verveurt / Bonilla, 2012.
- \_\_\_\_\_. "La multiplicidad del sujeto: construcción y disolución de la identidad narrativa". *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y Literatura Comparada*. México: UNAM / Iberoamericana Verveurt / Bonilla, 2012.
- \_\_\_\_\_. *El espacio en la ficción/ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI / UNAM, 2001.

## El desierto en la literatura chilena. Una mirada ecocrítica<sup>1</sup>

Mauricio Ostria González  
Universidad de Concepción  
[mostria@udec.cl](mailto:mostria@udec.cl)

*“Experimentó de nuevo la angustiada sensación de que el suyo era un trabajo sin tiempo. En las tardes la pampa le golpeaba el cerebro. . . le parecía que su amo real era el desierto omnipotente...”*

V. Teitelboim

*“... aquello no era un camino sino un mar inmóvil, erizado de crestas de sal. Sorteando como un poseído el encrespado oleaje, duro siniestro, agobiador, recorrió muchos kilómetros...”*

L. González Zenteno

*“Al pie de este sol: semillería de piedras, colores que envenenan, muerte. ¡He aquí la fotografía de la pampa chilena! Y, sin embargo, allí ha sido- y es- la vida el acento dominador. Vida que fue menester traer con el agua y el coraje, venciendo a la puna y a la sed, al acaso y al desengaño”*

A. Sabella

### 1

El desierto ha sido un territorio largamente explotado, no solo económicamente, sino como recurso literario y artístico, porque se ha estimado propicio para imaginar situaciones límite de carácter dramático, tanto en la esfera de las experiencias personales como en contextos históricos, filosóficos o religiosos. Desde la *Biblia* y el *Corán* hasta Merton, Sarmiento, Quiroga, Borges y Rulfo; desde San Juan de la Cruz y los místicos hasta O. Paz y R. Zurita; desde las *Mil y una noches* y Pedro Solís y Valenzuela<sup>2</sup> hasta Bolaño y Rivera Letelier, hablar del desierto ha supuesto siem-

---

1 Este texto es parte del proyecto FONDECYT 1170385, “Los espacios heterogéneos del Norte Grande en las literaturas y prácticas escénicas”, actualmente en ejecución, del que el autor es investigador responsable y co-investigadora la Dra. Patricia Henríquez. Un artículo semejante, pero fuertemente orientado a la literatura del Norte Grande, fue publicado en *Anales de Literatura Chilena* 30 (2018): 171-181, en un dossier dedicado a estudios de ecocrítica.

2 Probablemente, el primer novelista hispanoamericano en construir una visión del desierto, en su *El desierto prodigioso y el prodigio del desierto*.

pre, construir diversas imágenes y escenarios simbólicos que pueden representar desde el vacío absoluto hasta la tortuosa habitación infernal; desde la aventura hazañosa hasta la codicia implacable; desde el lugar propicio para la purificación y el éxtasis espiritual hasta el habitat amado en su desolada ternura; desde el lugar sin límites donde todo es posible hasta aquel donde la imaginación o la enajenación se pierden en espejismos y fantasmagorías ilusorias o indicios de otros modos de existencia; desde la posibilidad de comunicación con el cosmos hasta la consideración de la adusta pequeñez de la piedra o el grano de arena.

El desierto es, pues, uno de esos signos, imágenes, territorios configuradores de mundos complejos y, por eso mismo, posible de ser entendido, imaginado, padecido o exaltado desde las más diversas perspectivas y encontrados sentires. En suma, el desierto se yergue, desde siempre, en la imaginación humana como la representación de lo absoluto, lo infinito, degradado o sublime, lo otro inconmensurable y, al mismo tiempo, como la posibilidad de la destrucción total y la nada, el poder ominoso por excelencia, o la oportunidad de salvación por el despojo total y el advenimiento del dominio de sí en la generosidad y en la unidad con lo absoluto.

Por otra parte, históricamente, en el contexto del imperialismo europeo y el auge del positivismo, los desiertos ‘debían’ ser colonizados, apropiados y cartografiados. Es decir, pensar el desierto implicaba necesariamente la urgencia de vaciarlo y transformarlo, mediante la apropiación nominal y simbólica, en un no-desierto. Las representaciones simbólicas del desierto aparecerán, en este caso, acompañando el proceso político de expansión territorial, gestando un sentido común respecto del espacio, una mentalidad acerca de sus temas, un *horizonte* espacial, colectivo (León 1999). Por eso, en el pensamiento latinoamericano del siglo XIX y comienzos del XX, el desierto es considerado como espacio de lo bárbaro que hay que domesticar.

## 2

La gran mayoría de los ecosistemas terrestres se halla en procesos de degradación por efecto de la acción humana. El fenómeno se manifiesta como crisis de la biodiversidad (extinción de especies), como cambio climático o calentamiento global, como desertificación. Incluso, y aunque parezca paradójico, también los espacios desérticos están expuestos a las mismas amenazas. Es el caso del Norte Grande chileno, donde su máxima fragilidad, las condiciones climáticas extremas y los más de 10.000 años de ocupación humana, no obstante sus condiciones inhóspitas, han provocado un deterioro creciente de su ya de por sí difícil equilibrio ambiental. Por ejemplo, en los últimos cien años, el desierto ha padecido los efectos de la demanda generada por las nuevas ciudades, las oficinas salitreras y los centros mineros, demanda expresada en la reducción de los salares en las zonas altas, la

contaminación y uso indiscriminado de acuíferos; la regresión de vegas y bofedales en los valles y zonas ribereñas de la precordillera; la reducción de especies arbóreas y arbustos nativos, empleados, especialmente, en faenas mineras, de construcción y turismo. A ello debe sumarse la contaminación por la creciente presencia de relaves y desechos tóxicos, residuos mineros, derrames de metales pesados, por las emisiones de centrales termoeléctricas, basurales, destrucción de zonas arqueológicas, el abandono de tierras, actividades agrícolas y la consecuente emigración del habitante nativo hacia los enclaves mineros y centros urbanos.

A pesar de constituir un extraordinario reservorio de riquezas mineras y de energías renovables, un maravilloso lugar para la observación astronómica, un inigualable museo de presencias ancestrales, así como un espacio heterogéneo de insospechadas y originales culturas que se expresan en historias, dramas, cantos y danzas, artesanías, pinturas y construcciones de sus hombres y mujeres, casi siempre ignorados, el Norte (identificado con el desierto) ha devenido en la otredad de Chile, imagen negativa, caracterizada por la extrema aridez, las temperaturas infernales, en suma, el dominio de la muerte. Así, el Norte ha sido articulado como una representación simbólica opuesta a las bondades del resto del país (“copia feliz del Edén”). En efecto, tras la idea del Norte = desierto, como forma de representación simbólica, se oculta un sistema de preferencias, de inclusiones y exclusiones equivalente a lo infernal, equiparable a la selva en *La vorágine*, el páramo de la novela rulfiana, *El lugar sin límites* de Donoso o la Santa Teresa, de Bolaño: un complejo simbólico que incluye, junto con el espacio injustamente demonizado, la manera personal o social de vivir en el mundo de la gente que allí habita o trabaja.

Pero el Norte Grande no es solo desierto. Está compuesto, longitudinalmente, por tres grandes espacios geográficos de muy distinta condición, que dispuestos de oeste a este son: la costa y la cordillera que lleva su nombre, la depresión intermedia o pampa y el macizo andino. El río Loa, atraviesa estas formaciones, transportando recursos hídricos desde la cordillera andina hasta el océano Pacífico. Cada uno de esos espacios enmarca culturas diversas, heterogéneas, aunque relacionadas desde sus orígenes: la de la precordillera andina, enraizada en las culturas agrarias indígenas, pero fuertemente intervenida por los procesos de la gran minería del cobre, ahora también del litio; por la actividad turística y la investigación astronómica; la del desierto, en el que surge y se desarrolla la efímera cultura pampina, vinculada en todos sus aspectos a las faenas extractoras del nitrato; y la de la costa en que antaño se asentaron las antiguas culturas chinchorro y chango y ahora se yerguen ciudades portuarias y caletas de pescadores, centradas casi siempre en actividades comerciales y de servicios. Aunque los tres rostros espaciales del Norte Grande se relacionan entre sí, sus vínculos son complejos y no tan estrechos como para impedir procesos culturales diferentes y hasta opuestos. En este medio geográfico,

laboral y cultural heterogéneo interactúan gentes oriundas de muy diferentes lugares, etnias y culturas. Allí se mezclan, entrecruzan e invaden perfiles económicos, sociales y culturales muy disímiles, que se conjuntan para producir una historia compleja, contradictoria y agónica: a los pueblos aborígenes se unen chilenos de todos los rincones del país, peruanos, bolivianos, argentinos del noroeste, croatas, árabes y chinos, ingleses, estadounidenses, italianos, alemanes, españoles, etc., convocados principalmente por las riquezas mineras y salitreras, quienes terminaron configurando una identidad cultural compleja, ciertamente heterogénea, no siempre fácil de caracterizar.

### 3

Sea por las dificultades sin cuenta que impone el desierto a la vida humana, o por el riesgo permanente que convierte la vida en aventura precaria; tal vez por la paradoja de la riqueza encerrada en la más absoluta aridez o por los conflictos personales y sociales que surgieron de la apetencia desmesurada; quizá por las nostalgias que el paisaje polvoriento desataba en los enganchados o en los fantasmas que poblaban la imaginación afebrada de los tercos buscadores de tesoros; lo cierto es que la literatura nortina, especialmente su narrativa, se identificó prontamente con el desierto y el hombre del norte fue visto casi siempre como una emanación de ese universo de seca apariencia, pero de rico mundo interior. El desierto convertido en territorio es la pampa.

Desde el principio, desde los cronistas de la conquista y la colonia, el desierto fue visto como un espacio inhabitado, hostil a toda forma de vida, cuya fuerza telúrica se ejerce trágicamente con quienes se atreven a adentrarse en él. Las primeras alusiones al infamado despoblado de Atacama se hallan en los cronistas del siglo XVI. Ya entonces, el territorio es señalado como reino de la sequedad y de la muerte. Así, lo describe el historiador colonial, Pedro Mariño de Lobera:

. . . largo despoblado cuya travesía es de ciento y veinte leguas, donde [los españoles] pasaron trabajos excesivos, por ser muy estéril y sin género de hierba ni agua ni otro pasto para los caballos. . . son tan ásperos y fríos los vientos de los más lugares deste despoblado, que acontece arrimarse al caminante a una peña y quedarse helado y yerto en pie por muchos años, que parece estar vivo. . . pocas aguas que fuera de la lluvia hay en estos desiertos son tan inútiles que, o están en jagüeyes a doce y trece leguas, o en algunos pocos manantiales donde corren clarísimas acequias de agua que convidan tanto con su transparencia, que se abalanzan a ella los que llegan sedientos, conociendo por experiencia cuánta verdad será que el deleite tiene la apariencia amena, dejando al gusto amargo más que acíbar. Ni es menos inútil el agua de un hermoso río deste despoblado, que siendo tan grata al aspecto como la pasada, apenas se

ha tomado en la mano, cuando está vuelta en sal cuajada, de la cual solo son sus riberas sin otra cosa (249-250).

4

En la poesía chilena moderna, los dos ganadores del Premio Nobel, Gabriela Mistral y Pablo Neruda, se refieren al desierto acentuando sus aspectos negativos.<sup>3</sup> Dice Mistral:

Cierto lugar del mundo recibió como destino una costra terrestre despojada de toda gracia vegetal y de toda ternura de agua. . . Su color es de un pardo blanquecino y desabrido cuando no es una reverberación de sol. Su aire se reseca tanto que rompe la roca o el caliche en cascajos. . . Toda ella parece el engendro de un acuafortista calenturiento (378-379).

Pero es en la poesía de Neruda, cuyo eje imaginario material es el agua,<sup>4</sup> donde se da con mayor evidencia, la visión negativa del desierto.<sup>5</sup> En efecto, sus características geográficas constituyen un universo semántico absolutamente opuesto al que configuran los bosques lluviosos del sur de Chile. De manera que en la imaginación nerudiana, raigalmente identificada con el territorio de la lluvia,<sup>6</sup> el desierto es lo ajeno, lo otro, la alteridad indescifrable, el antipaisaje, el vacío absoluto, el espacio infinito, el infierno y la muerte. Así evoca Neruda, su experiencia límite frente al desierto: “En pocos sitios del mundo la vida es tan dura y al par tan desprovista de todo halago para vivirla. Cuesta indecibles sacrificios transportar el agua, conservar una planta que dé la flor más humilde, criar un perro, un conejo, un cerdo”. Y continúa:

Yo procedo del otro extremo de la república. Nací en tierras verdes, de grandes arboledas selváticas. Tuve una infancia de lluvia y nieve. El hecho solo de enfrentarme a aquel desierto lunar significaba un vuelco en mi existencia . . . La tierra desnuda, sin una sola hierba, sin una gota de agua, es un secreto inmenso y huraño. Bajo los bosques, junto a los ríos, todo le habla al ser hu-

---

3 Cf. mi artículo “Visión nerudiana del desierto nortino” (2004).

4 Véase Ostrial González 2012.

5 Véase Ostrial González 2004.

6 “Así mi cuerpo fue extendiéndose, de noche / mis brazos eran nieve, / mis pies el territorio huracanado, / y crecí como un río al aguacero, / y fui fértil con todo / lo que caía en mí, germinaciones / cantos entre hoja y hoja, escarabajos / que procreaban, nuevas / raíces que ascendieron / al rocío / tormentas que aún sacuden / las torres del laurel, el racimo escarlata / del avellano, la paciencia / sagrada del alerce, / y así mi adolescencia / fue territorio, tuve / islas, silencio, monte, crecimiento, / luz volcánica, barro de caminos, / humo salvaje de palos quemados” (41-42).

mano. El desierto, en cambio, es comunicativo. Yo no entendía su idioma, es decir, su silencio (*Confieso que he vivido* 191).

El texto esboza un sistema de oposiciones diametrales en el que el polo positivo lo constituye el sur verde y lluvioso, donde la vida es fácil y deleitosa y ‘donde todo le habla al ser humano’; mientras, el negativo es el norte desértico, en que la vida es dura, ‘desprovista de todo halago’ e indescifrable. Enfrentarse a ese ‘secreto inmenso y huraño’ significa reconocer su radical alteridad. La escritura nerudiana construye, entonces, un sistema semántico, dominado por connotaciones negativas, frente al cual el sujeto reconoce su diferencia y se distancia. Entonces, habla de ‘esas tierras’. Los siguientes versos representan, elocuentemente, la visión negativa y ominosa del desierto:

Voz insufrible, diseminada  
 sal substituida  
 ceniza, ramo negro  
 en cuyo extremo aljófara aparece la luna  
 ciega, por corredores enlutados de cobre.  
 Qué material, que cisne hueco  
 hunde en la arena su desnudo agónico  
 y endurece su luz líquida y lenta?  
 Qué rayo duro rompe su esmeralda  
 entre sus piedras indomables hasta  
 cuajar la sal perdida? (*Canto General* 394)

Otras veces, en largos versos que lo prefiguran, el desierto aparece como un cielo al revés, donde los minerales asumen la figura de flores infernales y ‘negras ramas’:

Más allá de los pies del alcatraz, cuando  
 agua ni pan ni sombra tocan la dura etapa,  
 el ejercicio del salitre asoma  
 o la estatua del cobre decide su estatura.  
 Es todo como estrellas enterradas,  
 como puntas amargas, como infernales  
 flores blancas, nevadas de la luz temblorosa  
 o verde y negra rama de esplendores pesados (396)

El movimiento de aproximación y hasta de identificación con el desierto se vincula al sentimiento de solidaridad del poeta con los trabajadores y pobladores de las oficinas salitreras y centros mineros, así como con las luchas obreras:

Junto a mis pasos, muchos días  
(o siglos) (o simplemente meses  
de cobre, piedra y piedra y piedra,  
es decir, de infierno en el tiempo:  
de infinito sostenido  
por una mano sulfurosa),  
iban otras manos y pies  
que sólo el cobre conocía.  
Era una multitud grasienta,  
hambre y harapo, soledades,  
la que cavaba el socavón (267)

Ahora, los seres humanos adquieren rasgos del desierto: “abrasadas manos”, “rudas manos ardientes”, “pobre sangre despeñada”, “sudor caído en el polvo”, “pobreza abrasadora”, “un hombre hecho de su misma arena. . . Su ancha compostura cubría, / como la arena numerosa” (274); “Juan Ovalle. . . mano de piedra, mano de pared y de sequía” (489). De pronto, a los ojos del poeta testigo, el sacrificio de los mineros adquiere rasgos y prestigio míticos:

Yo he visto arder en la noche eterna  
de Chuquicamata, en la altura,  
el fuego de los sacrificios,  
la crepitación desbordante  
del cíclope que devoraba  
la mano, el peso, la criatura  
de los chilenos, enrollándolos  
bajo sus vértebras de cobre,  
vaciándoles la sangre tibia,  
triturando los esqueletos  
y escupiéndolos en los montes  
de los desiertos desolados<sup>7</sup> (333-4)

---

7 En el siguiente ejemplo, el poeta juega con el nombre de la Compañía Minera Norteamericana, Anaconda: “la tierra se traga un desfile / de hombres minúsculos que bajan / a las mandíbulas del cráter. . . la gran serpiente se los come, / los disminuye, los tritura, / los cubre de baba maligna, / los arroja por los caminos, / los mata con la policía, / los hace pudrir en Pisagua, / los encarcela, los escupe. . .” (*Canto General* 334).

## 5

Con la Guerra del Pacífico y la posterior crisis del salitre y su secuela de masacres obreras, el desierto añade a su faz terrible, el rol de escenario de muertes épicas y trágicas: Plaza Colón de Antofagasta, Santa María de Iquique,<sup>8</sup> San Gregorio, Marusia,<sup>9</sup> La Coruña, Pisagua, Chacabuco... Todavía, pues, otro elemento ominoso viene a cargar al desierto con un oscuro prestigio, en tanto espacio destinado a convertirse en campo de prisioneros políticos y de “detenidos desaparecidos”.<sup>10</sup> Neruda evoca, jugando con el nombre de la Compañía Minera Norteamericana, Anaconda:

la tierra se traga un desfile  
de hombres minúsculos que bajan  
a las mandíbulas del cráter. . .  
la gran serpiente se los come,  
los disminuye, los tritura,  
los cubre de baba maligna,  
los arroja por los caminos,  
los mata con la policía,  
los hace pudrir en Pisagua,  
los encarcela, los escupe. . . (334)

Asimismo, en la escritura poética de Raúl Zurita, el desierto de Atacama deviene símbolo de la condición sufriente y lacerada de Chile, como cuerpo maltratado y herido por la dictadura militar (INRI, 2004). En *Purgatorio* (1979), el desierto es ‘espejismo’, ‘desierto maldito’, ‘estéril’, ‘puras manchas’; pero también ‘auras’, ‘inri’, ‘mente’, ‘infinito’, ‘digno’. Pareciera que de pronto el desierto deviene imagen de lo incorruptible, últimas reservas de lo sagrado:

Miremos nuestra soledad en el desierto  
Para que desolado frente a estas fachas el paisaje devenga  
una cruz extendida sobre Chile y la soledad de mi facha  
vea entonces el redimirse de las otras fachas: Mi propia Redención en el Desierto. (36)

8 Cf., mi artículo (en colaboración), “Santa María en la literatura: desde los versos populares hasta Rivera Letelier”, citado en la bibliografía.

9 Las matanzas de Santa María y Marusia han sido novelas, respectivamente, por Hernán Rivera Letelier (*Santa María de las flores negras* (2002) y Patricio Manns (*Actas de Marusia* (1993)).

10 Primer gobierno de Carlos Ibáñez (1927-1931), gobierno de González Videla (1947-1952) y Dictadura Militar (1973-1989).

En el poema “El desierto”, de *INRI*, en cambio, tal espacio es la imagen, el escenario y la voz de los sacrificados, por eso:

El desierto grita. Hay un muro de cal con nombres.  
Hay un muro blanco y pequeñas botellas con flores  
de plástico que gritan al doblarse bajo el viento  
Hay un barco en medio del desierto. Un barco reclinado  
sobre las piedras del desierto y arriba la losa a pique  
del cielo. El océano invertido del cielo cae sobre las  
piedras y éstas gritan. Nadie, salvo las piedras son  
capaces de gritar así. Mireya se tapa los oídos para no  
oír el chillido del desierto. Chile grita, el desierto de  
Chile grita. Mireya acumula pequeñas flores de plástico  
frente a un barco arrumbado en el pedrerío (...).  
Dice que el barco es Chile, que una vez fue un barco de vivos,  
pero que ahora surca el mar de piedras con sus hijos  
muertos (42-51)

## 6

En el ámbito de la novela, podemos distinguir la visión naturalista, entre 1900 y 1930, aproximadamente, con su perspectiva determinista (que alude a la cultura pampina en su período de vigencia, contradictoria, conflictiva, dolorosa (v. gr.: *Tarapacá*, de López y Polo (1903), *Carnalavaca* (1932), de Andrés Garafulic, Jaibón (1932), de David Rojas González, *Tamarugal* (1944), de Eduardo Barrios, *La pampa trágica* (1921) y *Palomita brava* (1923) de Víctor Domingo Silva). Aquí, el pampino de los inicios, en su mayoría migrante ‘enganchado’ desde el sur del país, muestra un permanente desarraigo y desasosiego por volver a sus paisajes y lares nativos. Con el tiempo, los deseos de regreso se tornan en amarga desesperanza, en resignación, es esfuerzo estoico por endurecer la piel y el ánimo. Así, en “El taita de la oficina”, relato de Pezoa Véliz:

Llegó a la pampa hace muchos años. . .

Las había echado al norte por unos cuantos meses no más; quería juntar unos ‘cobrecitos’, comprar ‘un peazo e tierra pa tener en que caerse muerto’ y llevar donde el cura de Nancagua a la morena colorá que palabrió en la trilla de don Bacho Reyes. . . (21)

El punto de mira neorrealista (1940-1970 más o menos) asume la crisis de esa sociedad y adopta una mirada cronística, histórica e incluso legendaria (v. gr: *Norte*

*Grande* (1944), de Andrés Sabella, *Caliche* (1954) y *Los pampinos* (1956), de Luis González Zenteno, los cuentos y novelas cortas de Mario Bahamonde<sup>11</sup> o *Hijo del salitre* (1952)<sup>12</sup> de Volodia Teitelboim). Ahora se asume una visión distinta, más comprensiva de los procesos transformativos que va experimentando la oficina y la complejización de su vida social. Para los campesinos migrantes, lo que partió siendo una situación transitoria, un sacrificio útil que les permitiría volver a su tierra, acabó siendo una opción definitiva: formaron familias, llegaron los hijos, nacidos en la pampa, enterraron a sus deudos. Vieron crecer el pueblo, se organizaron en mancomunales y filarmónicas, tuvieron escuelas, iglesias, mercados (pulperías), sus cantinas (pensiones o posadas), sus cines; experimentaron el reemplazo de la tecnología, el fin de las faenas y el cierre de muchas oficinas, así como la apertura de otras tantas; en fin, crearon formas de vida que los identificaron como pampinos. Así narra Teitelboim el proceso de aquerenciamiento de su protagonista en *Hijo del salitre*:

¡Ah! Cuando tocó de nuevo la pampa familiar, el yermo quemante bajo el sol eterno, se hubiera puesto a entonar un canto de triunfo, como si celebrara la reconquista del paraíso. . . “Contempló la pampa por la ventanilla. Halló hermoso el desierto. Probablemente se había hecho nortino, pampino de alma. Tal vez el niño de Salamanca —florida y subtropical— se tornaba poco a poco hombre del páramo, hasta la médula de los huesos” (82)

Y, con una pincelada, Sabella alude a la transformación física de un chilote en la pampa:

La pampa le concedió a Tito Soto una fisonomía de más; a su primitiva de varón del Archipiélago, hablase adherido esta otra: de siervo de la puna (90)

El relato contemporáneo (a partir de los años 90) añora y mitifica (v.gr.: las novelas de Hernán Rivera Letelier, Patricio Jara, Rodrigo Ramos, entre los mejores). En todos ellos se va construyendo un imaginario que supone ciertos núcleos de sentido que los vinculan y les otorgan su especificidad. Por ejemplo, Carlos Franz, en *El desierto*, escenifica el drama en que se ve envuelta una joven jueza en un campo de prisioneros que se instala en 1973, en un pueblo pampino. Ya el inicio del relato nos sitúa en una atmósfera asfixiante:

11 Sobre la narrativa de Mario Bahamonde, véase el documentado estudio de Maya 1998.

12 Sobre *Hijo del salitre*, véase: Marinello 1959: 45-56; Moretic 1962: 74-77; Bravo Elizondo y Guerrero Jiménez 2000: 22-23.

Lo primero que Laura reconoció, al adentrarse en la vasta llanura desértica que rodeaba al oasis de Pampa Hundida, fue el horizonte de aire líquido. La muralla del espejismo temblaba en el horizonte del desierto, atravesando la autopista: una catarata de aire hirviendo manando del cielo quemado por el reflejo de los salares, cayendo sobre el lecho del mar que se había ausentado un millón de años antes. Por un instante, tras ese muro de calor que palpitaba como un cristal recién fraguado, Laura creyó ver enormes rostros, siluetas humanas gigantescas, bocas distorsionadas, que gritaban en su dirección, que apelaban a ella, pidiéndole o enrostrándole algo inaudible, el dolor de una deserción tan larga como el millón de años transcurrido desde que el mar se evaporó de esas pampas. Era como si el propio paredón del horizonte líquido le aullara. (5)

La mirada de Rivera Letelier,<sup>13</sup> en cambio, corresponde a quien contempla el mundo pampino desde las ruinas de sus pueblos fantasmas, en un porfiado esfuerzo por sobrevivir, como aquellas sociedades y cofradías de antiguos pampinos, que en los puertos aledaños tratan de repetir los ritos de una cultura ya desaparecida. *La Reina Isabel cantaba rancheras* (1994) es una verdadera elegía a la vida triste y dolorosa, no obstante, entrañable, de las oficinas en decadencia; *Himno del ángel parado en una pata* (1996) es la añoranza de la niñez pampina; a su vez, *Fatamorgana de amor con banda de música* (1998) recrea nostálgicamente la vida ‘alegre’ del único pueblo libre del desierto salitrero: Pampa Unión. Y *Los trenes se van al purgatorio* (2000) es una impresionante metáfora del retorno imposible, del gran espejismo que oculta la certeza de la muerte inevitable:

. . . a ambos lados de la línea férrea comienzan a dibujarse los cascotes de algunas oficinas salitreras abandonadas. Junto a sus ruinas, como flotando a la deriva en la reverberación de las arenas candentes, ondulan sus viejos cementerios de tumbas abiertas. . . Y mientras su corazón en delirio es perforado por el silbato del tren alejándose, prosiguiendo su irreal itinerario por las ciento cuarenta y dos estaciones espectrales, sus ojos dolorosos miran desvanecerse en el aire, en la ardua luz de la pampa, la silueta transparente, ilusoria, melancólica, del último vagón (169 y 191).

## 7

Uno de los elementos fundamentales de la cultura pampina y nortina, en general, lo constituye, como queda dicho, el ámbito físico: el desierto, los cerros, el sol, el viento, las huellas, las piedras, el caliche, la tierra, el polvo, la noche pampina, la

---

13 Ver Ostrial González 2005.

camanchaca. Otro núcleo semántico importante se relaciona con el hombre pampino, sus rasgos físicos y síquicos, las relaciones laborales, los oficios, el espíritu solidario, el carácter reservado, su estoicismo, la atracción por la aventura, etc. Un tercer campo semántico se vincula al prostíbulo y a la cantina. Hay todavía otros tópicos importantes: la lucha social y las matanzas obreras; las creencias religiosas y supersticiones, los vínculos amorosos y familiares; las relaciones entre el pampino y el habitante de los puertos o de la precordillera, etc. De especial significación es la inventiva, apoyada en fantasmagorías, alucinaciones, espejismos, relatos de aparecidos o de extraviados. Al respecto, fantasea Salvador Reyes:

Imaginativo también es este personaje a quien los espejismos le abren con frecuencia sus extravagantes decorados. Al atravesar el páramo, al bordear el solar cegador de blancura, aparece la fantasmagoría de torres, de animales, de calles resplandecientes. Pero estas flotantes alucinaciones no son las únicas hechicerías del desierto: la naturaleza misma se rebela contra la realidad y esculpe en la piedra sus inesperadas creaciones. En la pared de la quebrada, vemos la casa de estilo barroco, sus historiadas columnas y sus balcones señoriales; más allá pasamos revista a una larga fila de elefantes; en lo alto del cerro la enorme cabeza de un viejo nos observa con sus ojos profundos; la reverberación del sol hace temblar su larga barba; al trepar una cuesta, las amenazadoras fauces de un cocodrilo nos obligan a dar un paso atrás (259).

## 8

Pero en el desierto de Atacama hay vida, de verdad, no solo la de microorganismos, descubiertos recientemente por científicos, más allá de la tierra. El desierto vive y es dador de vida: lo cruzan ríos y vertientes, napas subterráneas y géiseres; allí la camanchaca deja su huella húmeda todas las noches; allí crecen hierbas, plantas, árboles como la ñañauca y la oreja de zorro, el chañar, el espino, el pimiento, el algarrobo, el tamarugo; allí se da el fenómeno sorprendente y hermoso del desierto florido; allí viven, junto a los seres humanos, la chinchilla, la llama, la alpaca, la vicuña, el zorro, varios tipos de ratones, lagartos; el flamenco, el jote, el pelícano, entre muchos otros. En suma, allí también vive la tierra, aunque con un frágil equilibrio, con intensidad y energía únicas. Lamentablemente, los últimos cincuenta años, la minería ha acaparado todas las fuentes de agua y, en consecuencia, ha hecho languidecer el frágil equilibrio ecológico del desierto.<sup>14</sup> Mas, los poetas y narradores del Norte han sabido descubrir esa vida, precaria pero intensa, que transforma y enajena, que enamora y empampa, haciéndose una con los sujetos que la cantan y la cuentan.

14 Cf. Marquet (1978) y Núñez (1992), (1995), (2002).

Nicolás Ferraro nació en Pampa Unión y la pampa lo marcó para siempre. A través de sus relatos y poemas, pone en relación un conjunto de rasgos que permiten vislumbrar, sin grandes estridencias, pero con verdad estética y antropológica, una visión convincente, persuasiva y conmovedora del habitante del norte, especialmente, de la pampa y de la puna. Desde la naturalidad de los gestos cotidianos hasta la evocación mítica y legendaria del indio atacameño, la escritura de Ferraro se construye como un continuo gesto de adhesión a los ancestros en medio de un hábitat desolado y triste, pero cargado de querencias. Mientras sus versos resumen amor raigal y adhesión incondicional por su desierto, al que le atribuye los poderes del agua:

Tierra mía de espanto, triste, inerme;  
océano de fuego, mar de arena;  
he de volver hasta tu seca vena  
para reverdecirme (*Tierramor* 21)

Sus relatos, a su vez, transmiten imágenes persuasivas de la agonía y muerte de los pueblos salitreros, con los que, sin duda, el narrador se siente involucrado:

cerrando los ojos para evitar la resolana uno puede percibir. . . algunos muros derruidos donde el viejo viento se estrelló llorando. El aire caliente da un aspecto terrible a lo que ya es terrible y solo. Deforma las perspectivas. Brilla todo con furia. Hay espejismos; lagos de agua pura y helada, castillos, embarcaciones y muchachas, ciudades. Enloquecemos bajo el sol amarillo e implacable. (*Terral* 12)

Finalmente, el hablante de su poemario *Canto al indio atacameño* (1996) asume sobre sí la condición de indígena: viviendo y reviviendo los sufrimientos de su pueblo y de su tierra, su *oikos*, se identifica con ellos y su devenir:

Eres quien soy y soy quien eres...  
y el tiempo. . . no puede ya borrarle de mí mismo  
no puede ya alejarme de tu rostro (44)

Aunque ya nada exista, no deja de persistir el canto doliente que lo une a su tierra más, allá de la muerte: “Todo aquello que fue, que nos pasó y hoy está muerto y llora” (*Tierramor* 12).

Mario Bahamonde, nacido en Taltal y vecindado en Antofagasta, ha interiorizado e imaginado de modo entrañable las vivencias surgidas de ese diálogo infinito entre el hombre y la tierra; en su caso, diálogo signado por la soledad. En uno de

sus mejores cuentos, “Soledad en la puna”, de *Derroteros y Cangalla* (1978), escribe: “Resulta difícil concebir otro lugar en esta parte de América donde la soledad apriete con dientes más agudos en la carne aventurera” (241), y describe a sus personajes como “sombras perdidas, infinitamente pequeñas, en medio de una soledad tan vasta como toda la tierra” (243). El protagonista indígena del cuento encarna la supervivencia de los antiguos ritos andinos: “Padre Apacheta, aquí te traigo estas hojas de coca y estas lanas teñidas porque con ellas se alivia y se abriga la vida que tú nos das en estas alturas. Ayúdame también en mis andanzas”. Y añade:

A Condorumi todo lo identificaba con la cordillera. Su quemada piel morena, tostada por el viento cordillerano. Sus anchas narices indígenas, deformadas por la falta de oxígeno en las cumbres. Y su mentalidad primitiva, apegada a la tierra y a sus creencias. . . Su verdadero amor era la cordillera. . . Sentía la cordillera en su destino. . . en cuyas montañas respiraba un aire de libertad y de misterio mientras el silencio de la soledad le apretaba las distancias, entre cañadones o entre los desfiladeros abismales (243-50).

Y concluye en la fusión ecológica:

Para él esas montañas, esos cañadones metidos entre las cumbres, esos desfiladeros que se despeñaban de cabeza hacia el abismo, las nevazones despiadadas que solían congelar la existencia y el aire puro y ralo, todo eso junto era el amasijo donde se fundía el hombre con la piedra, la existencia con la naturaleza. (245-6)

El protagonista de otro de sus cuentos, “Desierto”, se ensimisma en la soledad de la montaña, hasta oír la voz de la tierra que cuenta su historia:

Uno piensa en la distancia y ocurre que está ahí, pero como si tuviera la piel muerta. Nada es sencillamente más impresionante que esta soledad seca y apretada sobre la piedra y la tierra. Suele pasar un vientecillo tenue que cría alas hasta convertirse en bocanadas cálidas atropellando los andurriales del desierto. Y sobre la piel geológica se elevan columnas enormes de un terral arremolinado por la furia. Esto es todo en medio de esa soledad, salvo un murmullo muy leve, la voz del viento, quizás o la voz del desierto que pasa cantando su largo historial, dormido entre sus grietas!. . . Porque siempre la tierra aquí ha ejercido su dominio sobre el hombre. (291)

Tal vez por eso, el desierto deslumbra y atrae. A través de otro de sus personajes, Bahamonde, se unimisma con el paisaje, definitivamente *empampado*, descubre la vida del desierto en una especie de epifanía ecológica:

Todo ese paisaje era como si los ojos se llenaran de una extraña y confusa felicidad. . . yo estaba dentro del paisaje, mirando con veneración el cuerpo pétreo de las montañas. . . Yo sabía desde antes que todo está vivo. Los cerros, el viento, todo está vivo y permanece vivo en medio de sus misterios y de sus designios. Lo sé tan bien como sé igualmente que yo no soy un hombre de ciencia. Y si ahora ando en medio de esta soledad es porque también sé que hay algo más que permanece vivo. Y ese algo es el esplendor de la belleza de la tierra, que por estas cumbres se conserva más pura desde tiempos inmemoriales. (184)

Finalmente, Andrés Sabella, antofagastino, de padre palestino, no solo es el poeta del Norte Grande porque inventó su nombre, sino porque tuvo la sensibilidad de descubrir la vida del desierto, de las piedras y las arenas, del viento y del cielo:

Aquí la tierra vive dentro de su propia sombra; vive en equilibrio de inmensidad. . . Es la tierra donde la piedra habla a las piedras, donde un coro de piedras da de sí hasta el infinito. // Despertando la desolación de las arenas, rozando el hombro de los quiscos, el viento vuela con el cielo a su espalda. . . // Un día la sed soñó un juguete: nació el espejismo. (*Hombre de cuatro rumbos* 119)

En *Hombre de cuatro rumbos*, Sabella es capaz de intuir la realidad de la pampa en toda su complejidad ecológica. Su semántica de muerte y vida integra una dinámica cósmica, que supera la visión negativa dominante en la literatura chilena: “Al pie de este sol: semillería de piedras, colores que envenenan, muerte. ¡He aquí la fotografía de la pampa chilena! Y, sin embargo, allí ha sido —y es— la vida el acento dominador” (13). Más aún, Sabella se reconoce hijo de la piedra, a la que canta con auténtico amor filial:

¡La piedra! Yo quiero cantar la piedra:  
¡Oh madre oscura, mía, repartida!  
Cuando mi amor la toma y acaricia,  
en la mano me queda, pura y tibia,  
la forma temblorosa de la Tierra. . .

Y entonces, la piedra (metonimia del desierto), se hace fecunda, se *ecologiza* como “una fruta plena de semillas”:

Levadura de rabias y osamentas.  
La piedra en cuajos, como fruta seca,

O en multitud de inmóvil fantasía,  
 Recuerda al hombre su raíz marchita:  
 jella —la piedra— mendicante o cima,  
 Siempre es un más allá de sementeras! (58)

Es, pues, el desierto sabelliano, un desierto vivo, fecundo, capaz de contener a todos los seres, de ser todos los seres, poético anticipo de lo que postula la astrofísica actual, respecto del origen del ser humano y el universo. Por eso, la pampa —el desierto condensado en la piedra— es cantada como “flor dormida en su tristeza”, “espuma”, “sonrisa”, “harina” y “levadura”, “fruta”, “fantasía”, “raíz”, imágenes todas que trascienden sus atributos negativos (sequedad, esterilidad, gravedad, inmovilidad, muerte) y que se resumen en ese “un más allá de sementeras!”, que culmina en la confidencia del poeta: “Yo he visto temblar el horizonte de la pampa, como el límite mismo de la vida” (39).

Sabella no solo se unimisma con la pampa y el mar, con los cerros y el sol; también canta al hombre del Norte, el pionero, el cateador, el chango, el “chichero”, el tatuador y el pescador; el obrero, el pampino y el “empampado”, otro término de invención sabelliana para aludir no al forastero extraviado, sino al embrujado por la pampa, atrapado en su laberinto de arenas y camanchaca o alucinado por visiones fantásticas o promesas de aventuras. Desfilan por sus versos las fantasmales oficinas salitreras, los mágicos puertos, los pueblos atacameños y sus reliquias ancestrales, los cerros grises, florecidos por la luz crepuscular, los quiscos y pimientos solitarios, los viejos muelles y los pájaros marinos, en fin, el mar y la pampa interminables. Recuérdese, por último, su ya clásica estampa del estoico pimientito, figura del minero empampado, síntesis perfecta de la vida del desierto:

El pimientito no es un árbol. Para crecer, generoso y solo, en la desgarradora infelicidad de la pampa, se precisa haber sido, antes que árbol, un minero. . .  
 . Allí, verdea el pimientito, como un padre de soles. Pastor de la distancia. . .  
 Se le ve desde lejos. Y uno no podría asegurar que esa sombra que se yergue remota sea un árbol, o un ser que decidió su suerte en amor de brasas y espejismos. (Norte Grande 99)

En suma, lejos de ser la negación de todo lo viviente, el espacio negativo por excelencia, el desierto, a pesar de su ruda apariencia, de sus extremos calores y fríos y de lo mal que ha sido tratado por los seres humanos que lo han explotado los últimos quinientos años, sigue siendo un lugar, donde la vida ha sido posible y lo sigue siendo. Así lo atestigua la palabra de poetas y narradores del Norte que, a través de poderosas intuiciones, son capaces de percibir la belleza profunda de la tierra, su fuerza vital, su energía creadora. Poetas y narradores que llegan a identi-

ficarse amorosamente con ella y a asumir su voz, como hijos de una madre dura, pero al fin aquerenciadora:

Al principio el paisaje nos golpeó tan crudamente el alma, que nos habíamos sentido trasplantados a las sequedades sulfurosas de un planeta ajeno. Sin embargo, poco a poco habíamos venido aprendiendo a querer estos páramos miserables, a mirar y admirar su áspera belleza de mundo a medio cocer. Habíamos ido descubriendo su alma oculta, como el tornasolado color mineral de los cerros, por ejemplo; o la diafanidad prodigiosa de sus cielos nocturnos, siempre ahítos de estrellas y de luminosidades misteriosas. O como este crepúsculo teñido de arrebos que ahora mismo teníamos frente a nosotros y que era como si el sol hubiese estallado en una explosión cósmica justo al llegar a la raya del horizonte. (Rivera Letelier, *Santa María de las flores negras* 50)

## Obras citadas

- Bahamonde, Mario. *Derroteros y Cangalla*. Santiago: Nascimento, 1978.
- Ferraro, Nicolás. *Terral*. Santiago: Alerce, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Tierramor*. Antofagasta: Instituto de Investigaciones Antropológicas, Facultad de Educación y Ciencias Humanas, Universidad de Antofagasta, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Canto al indio atacameño*. Antofagasta: Instituto de Investigaciones Antropológicas, Facultad de Educación y Ciencias Humanas, Universidad de Antofagasta, 1996.
- Franz, Carlos. *El desierto*, Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- Maya Cortés, Osvaldo. *Mario Bahamonde, novelista: Literatura y Conciencia Histórica del Norte Chileno*. Antofagasta, Universidad Católica del Norte, 1998.
- Marquet, Pablo et al. “Los ecosistemas del Desierto de Atacama y área andina adyacente en el norte de Chile”. *Revista Chilena de Historia Natural* 71 (1978): 593-617.
- Mistral, Gabriela. *Gabriela anda por el mundo*. Santiago: Andrés Bello, 1978.
- Mariño de Lobera, Pedro. *Crónica del Reino de Chile* (1551). Santiago: Universitaria, 1960.
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido*. Madrid: Millenium, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Canto General*. Edición de Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 2003.
- Núñez, Lautaro. *Cultura y conflicto en los oasis de San Pedro de Atacama*. Santiago: Universitaria, 1992.
- \_\_\_\_\_. “Evolución de la ocupación y organización del espacio atacameño”. Pierre Pourrut et al. (eds.), *Agua, ocupación del espacio y economía campesina en la región atacameña*. Aspectos dinámicos. Antofagasta: Universidad Católica del Norte, 1995. 18-60.
- \_\_\_\_\_. “Breve Historia de los Pueblos Atacameños”. *Documento de Trabajo* 59 (2002). Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato. San Pedro de Atacama.
- Ostria González, Mauricio. “Visión nerudiana del desierto nortino”. *Revista Chilena de Literatura* 65 (2004): 111-121.
- \_\_\_\_\_. “La identidad pampina en Rivera Letelier”. *Acta Literaria* 30 (67-79): 2005.
- \_\_\_\_\_. “Santa María en la literatura: desde los versos populares hasta Rivera Letelier”. *Revista Chilena de Literatura* 75 (2009): 271-293.

- \_\_\_\_. “Notas sobre la imaginación material en la poesía chilena”. *El laberinto y el hilo*. Homenaje a Gilberto Triviños. Eds. E. Faúndez y O. Lermenda. Concepción: U. de Concepción, 2012. 139-147.
- Pezoa Veliz, Carlos. “El ‘Taita’ de la oficina”. *Antología de cuentos y relatos mineros de Chile*. Ed. Javier Jofré Rodríguez. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2015.
- Reyes, Salvador. *Andanzas por el desierto de Atacama*. Antofagasta: Editorial Portada, 1963.
- Rivera Letelier, Hernán. *Los trenes se van al purgatorio*. Santiago: Planeta, 5ª, 2000.
- \_\_\_\_. *Santa María de las flores negras*. Buenos Aires, Seix Barral, 2002.
- Sabella, Andrés. Norte Grande. Santiago: Orbe, 3ª ed. definitiva, 1966.
- \_\_\_\_. *Hombre de cuatro rumbos*. Antología del Norte Grande. Santiago: Nascimento, 1978.
- Teitelboim, Volodia. *Hijo del salitre*. Santiago: LOM ediciones, 2002.
- Zurita, Raúl. *Purgatorio*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- \_\_\_\_. INRI, México/Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2004.

## Discurso al alimón, SOCHEL, Aniversario 40 años

Macarena Areco y Sebastián Schoennenbeck  
Pontificia Universidad Católica de Chile

A nombre de la Pontificia Universidad Católica de Chile y de su Facultad de Letras queremos manifestar nuestra satisfacción por estar inaugurando hoy en nuestra casa de estudios este vigésimo segundo Congreso de la Sociedad Chilena de Estudios Literarios, SOCHEL, *Aniversario 40 años, Cartografías e imaginarios de la literatura chilena: espacios, temporalidades y sujetos*.

Queremos agradecer a todos los investigadores que han enviado sus propuestas, a los conferencistas, estudiantes y público general que participarán toda esta semana en las treinta y seis mesas del congreso y en las otras actividades, pues esto permitirá continuar una conversación que no se ha interrumpido desde el 8 de noviembre de 1979, fecha en que se creó la SOCHEL en la Universidad Austral de Chile, con el fin de “tener un espacio de encuentro y de diálogo”.

Con este propósito, un grupo de académicos propuso la creación de una organización que acogiera a profesores, investigadores, estudiantes y críticos de la literatura, cuyo primer presidente fue Luis Muñoz, de la Universidad de Concepción, y su primer secretario ejecutivo Iván Carrasco, de la Universidad Austral. “De esta manera —se lee en una fuente— surgió SOCHEL, como una sociedad de carácter científico que permitió coordinar esfuerzos, establecer vínculos, dentro y fuera del país, plantear sin censura las ideas sobre la literatura, los escritores, la cultura y la sociedad”.

Sobre este comienzo, Juan Gabriel Araya nos escribe: “En esa primera reunión valdiviana, recuerdo que se elaboró un acta de fundación, que se ratificó en Concepción, en el segundo congreso. En esa primera reunión se discutió acerca del nombre que debía tener la institución. Algunos pensaron en La Palabra Poética, en la onda del estructuralismo. Siempre hubo un ambiente de camaradería académica, cálido y amistoso”.

Pero antes, considerando las condiciones materiales de ese entonces, pensamos en lo obvio: en 1979 no había ni internet ni wasap ni facebook ni instagram ni la fiebre de los artículos indexados, ni Conycit ni Fondecyt ni núcleos milenios. Tampoco universidades privadas. Sí había máquinas de escribir, faxes, fichas rectangulares de cartulina amarillenta. El modelo generacional ya existía.

En 1979 nos encontrábamos en los tiempos de mayor oscuridad de la dictadura. Es el año de las investigaciones sobre Lonquén, del conato de conflicto con Argentina; todavía no empezaban las jornadas de protesta de 1983, ni se habían creado la Alianza Democrática ni el Movimiento Democrático Popular. Las universidades, desmembradas y reducidas, estaban intervenidas, con rectores delegados.

Sobre este periodo nos escribe Jaime Concha:

En torno a 1980, yo estaba trasladándome de la Universidad de Washington a la de California en La Jolla. Como comprenderás, no eran los estudios literarios que se hacían en Chile lo que más me preocupaba, sino otras cosas menos agradables. Yo estaba absorbiendo el revoltijo teórico norteamericano, así que todo lo que se hiciera por otros lados me parecía de perlas y de una claridad meridiana. Algunos colegas que conocía, supérstites en el país, siguieron trabajando con talento y calidad, como Gilberto Triviños, por ejemplo, que publicó buenas cosas antes de su muerte prematura. De ahí deduzco que cierta gente joven pudo aprovechar el tiempo, a pesar de ser este duro y más bien oscuro. De hecho, cuando volví al país a dictar uno que otro seminario, hallé a estudiantes de primera, muy bien formados que de alguna manera habían logrado superar las barreras de todo tipo que imponía la dictadura.

En 1979, el panorama editorial era poco auspicioso y la censura arreciaba. Ese año, el libro *Una Herida Abierta (detenidos desaparecidos)* de Patricia Verdugo y Claudio Orrego fue prohibido. Nos cuenta Rodrigo Cánovas:

En 1979 la censura (sicológica y legal) reinaba sin contrapeso, avalada por el miedo y también por un apoyo (nunca se sabrá cuánto, pero existía de modo visible) hacia la dictadura. La represión hacía enmudecer. SOCHEL surge como una institución francamente disidente, independiente de los Rectores Delegados y con la clara premisa de implantar la libertad de cátedra. Hay que recordar también que surge en región y no en la capital, generando alianzas locales que hasta ahora se mantienen.

Pero la poesía más que sobrevivía y 1979 fue en cierto sentido un annus mirabilis: Zurita publicó *Purgatorio*, Lihn, *A partir de Manhattan* y Millán, en el exilio, *La ciudad*.

Sobre los estudios literarios, Mauricio Ostría resume:

En los años 70 y 80 en Chile, los estudios literarios debieron enfrentar la falta de libertad que implicaba la presencia de una dictadura cívico-militar que se impuso con el golpe de estado que derrocó al presidente Allende. Esta

situación política que afectó la vida toda del país, coincidió, en el caso de los estudios literarios, con un cambio de paradigma que venía gestándose desde los 60. En efecto, el enfoque predominantemente historicista y esteticista, de raíz positivista y comparatista (basado en la relación autor-obra-contexto socio-histórico-cultural y generacional) se vio sustituido por el análisis formalista y estructuralista (inspirado especialmente en el formalismo ruso y checo, en la lingüística saussureana y en el estructuralismo francés y alemán) que, por una parte, permitía eludir las referencias directas al contexto externo, pero, por otra, favorecía la comprensión del texto literario como fenómeno lingüístico y semiótico. Tal vez quien representa mejor este enfoque en Chile es Félix Martínez Bonati.

Por su parte, Diamela Eltit recuerda que:

Los estudios literarios de la Universidad Católica contemplaban literatura española. Para mí fue interesante ver el desarrollo de la lengua. También latinoamericana, pero mi paso por la Universidad fue en los momentos del gran movimiento de estudiantes que cambiaron los currículum. Fue un tiempo único e irrepetible en la Universidad Católica. El profesor de retórica de esos años hizo el examen final en el Estadio de la Universidad y las alumnas y alumnos debían dar su examen en traje de baño. Fue caótico. En la Universidad de Chile, fue exactamente lo contrario, el golpe de Estado revoloteaba como cuervo en ese tiempo universitario. Pero los estudios fueron especialmente teóricos, el 73, 74, leíamos a Foucault, Lacan, Benjamin, entre otros. Fue impactante. Pero el clima general era tétrico porque la situación era espantosa.

En ese tiempo, existían muy pocos programas de posgrado, pero ya contábamos con las revistas *Atenea* (1924) de la Universidad de Concepción, *Aisthesis* (1966) de nuestra universidad, *Estudios filológicos* (1969) de la Universidad Austral, la *Revista Chilena de Literatura* (1970) de la Universidad de Chile y *Taller de Letras* (1971) de nuestra casa de estudios.

Respecto a este ámbito teórico dominado por el estructuralismo, dice Cánovas:

Hace 40 años los análisis sociales marxistas de la literatura y la cultura (los cuales habían sido muy variados) estaban desterrados. Si en 1970 la lectura de George Lukács, Lucien Goldman, Ernst Fischer y Louis Althusser era normal y generaba amplio debate, después del golpe y durante el transcurso de la década de los 70 fueron sustituidas por análisis formalistas basados principalmente en la lingüística y en la semiología. También se dieron lecturas muy fragmentadas y dispersas sobre psicoanálisis y deconstrucción (Lacan y

Derrida) y circularon de modo lateral textos de W. Benjamin y M. Foucault, fomentados por académicos con formación de posgrado generalmente en universidades francesas. El discurso de la lucha de clases fue censurado y se sustituyó por y se desplazó hacia la interrogante sobre el lenguaje.

Rodrigo Cánovas continúa:

Hacia 1979 se comienzan a consolidar las revistas universitarias, donde se realiza un gran esfuerzo para llevar a cabo una crítica literaria fundamentada en la teoría, imponiéndose el estructuralismo literario. Las revistas constituyen un parapeto frente al lenguaje estereotipado y oficial del periodismo, donde se acusa al estructuralismo como antihumanista. Las revistas universitarias otorgan identidad a los departamentos de literatura, pues proponen un lenguaje científico, desde el cual se intenta rescatar autores y tradiciones, a la vez que se exploran nuevos corpus, como el relato folklórico y el mito.

Eduardo Barraza distingue lo que era

la literatura en la Enseñanza Media (llamada Humanidades) y la universitaria. Y el hecho es que había una diferencia abismante que se apreciaba cuando se rendía el Bachillerato. Profesores titulados no eran muchos en los Liceos y se auxiliaban con manuales y crestomatías. La orientación era más bien enciclopédica, filológica. Recuentos y valoraciones impresionistas de obras y autores... y la críptica definición de que 'literatura era la expresión de la belleza por medio de la palabra' sin comprender apenas lo que era la belleza ni lo que era la palabra hablada por cada uno de nosotros. La Universidad no cambiaba mucho en ese sentido. . . El manual era desplazado por las tesis de Kayser, Wellek y Warren, Bühler. Nuevamente se trataba de retener fragmentos (como la descripción del escudo de Aquiles o los versos de apertura del poema de Mío Cid).

Estos son algunos recuerdos de una época tan distinta a estos días de hiperconexión y rapidez, en que un grupo de profesores pensaron que, a pesar de todo, era necesaria una conversación sobre literatura, pues ello era una manera de aportar más allá de la contingencia, y parece que no se equivocaron, porque, cuarenta años después, celebramos orgullosos este vigésimo segundo congreso de la SOCHEL.

## El hilo más intenso de la memoria

Por Diamela Eltit

La medida cronológica del tiempo es una ficción. Lo es porque el tiempo es multiforme, nunca lineal, sin principio ni fin. Transcurre de espaldas a cualquier cronología pero, en el interior de esta clasificación convencional del tiempo —sus códigos y sus signos— se escriben las huellas que establecen los sucesos. Allí se fijan los hitos que marcan puntos de inflexión para trazar la línea histórica establecida por los pactos sociales.

La antigua leyenda de la Caperucita Roja se convirtió en cuento infantil. Un relato que puso y expuso a la niña, derribó a la abuela, marcó las estrategias demolidoras del lobo y advirtió que las niñas están en peligro ante cualquier bosque (me refiero al acecho imponente de los árboles). Porque en los cuentos, digamos, clásicos, el lobo se come a la abuela y se apresta a caer sobre la niña. Lo que está en el centro de este relato es la genealogía de mujeres, la siempre peligrosa, milenaria, circulación de las niñas, el simulacro, la devoración.

Alejandra del Río, atraviesa los siglos, retrocede, se detiene en esa precisa narrativa infantil y construye un texto poético donde descentra los cuerpos, los repiensa, los desplaza, los convoca. Con indiscutible maestría, traslada el rojo hasta convertirlo en un hilo de sangre como lugar protagónico. Rompe así la épica masculina de la guerra y la herida y deposita en la sangre menstrual de la mujer la trama que tiñe el rojo-caperucita. De esa manera estalla la poética que atraviesa el poema. Administra y disemina la letra hasta que la sangre adquiere la calidad de soporte del relato.

La capucha es el signo que ordena lo clandestino. La Caperucita muta en capuchita y se desplaza con el lobo, esta vez compañero, escudado en su piel de oveja. Un lobo invadido por una erótica corporal y política que permite vislumbrar la opresión y el crimen. El poema caperuza se refugia clandestino en los años de la dictadura, la peligrosa circulación de los cuerpos, el padre comunista, los pasos sigilosos, el peligro.

Alejandra del Río trabaja la memoria desde un lugar inesperado que es, a su vez, preciso. El texto da cuenta de la violencia, indica la estrategia y el camuflaje que se requiere para pervivir. Desde el cuento infantil, a partir de su imagen reconocible, se desencadena un trabajo literario sorprendente que reteje el cuento hasta conver-

tirlo en un patrimonio sudamericano de la resistencia-niña deambulando por un bosque otro. Un bosque Igualmente tenebroso.

Este texto poético escoge la familia como centro de habla, pero se trata de una familia que se encarna en un poderoso y hasta macabro relato infantil como un modo de protección y de fuga ante el tiempo que les corresponde enfrentar. Habitan en un bosque periférico y amenazante que requiere de la máscara proporcionada por la capuchita. Así la mujer capucha se erige como la protagonista de una historia de sobrevivencia. Pero en este cuento negro y rojo, en medio de esta precisa trama capucha, el lobo es repensado, revaluado, erotizado. El lobo forma parte del pacto.

El tiempo histórico lo protagoniza la dictadura. Los últimos años que contienen los primeros. Esos años del texto marcan un final y la salida. Años de resistencia de la familia capucha, años de ira y de duelo ante una maquinaria pensada para destruir. Después, cuando ha terminado el largo acoso dictatorial, se abre un escenario detenido, neutro, algo así como un reloj digital que anunciara de manera burocrática la parte más tediosa de una simple repetición.

Pero hoy, la publicación de este libro permite ver cómo se une, se amalgama, prolifera el tiempo, especialmente el de la violencia estatal. No se puede separar el texto, su cuidadosa escritura y su habitar periférico, del último presente que vivimos. Este tiempo atiborrado de pasado que se hará centro en un futuro. Se trata una vez más de pensar el bosque, el lobo y la niña y cómo no a la abuela en su cama. Las carencias.

Habría que unir los años que mueven el poema de Alejandra del Río con la poética de pobreza y resistencia de todos los tiempos. El tiempo de hoy, el que transcurre ahora mismo. Quizás se podría pensar, a partir de la propuesta literaria de “Capuchita Negra” que la Caperucita-capucha estuvo dormida en el bosque junto a su abuela durante unos años en los que propusieron descansar para recuperar o afinar o reparar sus fuerzas y ajustar sus capuchas. Que en el año 2018, el año de la insurrección capucha de las mujeres jóvenes, partió una época nueva para una gran cantidad de caperuzas. Que una multitud de ellas salieron del bosque. Que más adelante, se plegaron a los otros y a las otras de manera necesaria, sin capitular, después de ejercer una forma de descanso.

Porque las caperuzas, ya organizadas, denunciaron a los asaltantes del bosque y de las niñas y volvieron a ponerse sus capuchas, la misma que poetiza Alejandra del Río. Que ellas, como protagonistas de una escena innegable, se juntaron con los buenos lobos que adoptaron su capucha para resistir.

En el texto poético de Alejandra de Río, se levantan los lobos-compañeros (dejemos afuera los soplones, a los invasores) y cuánto le deben ellos a las capu-

chitas negras, le deben el equilibrio y la equidad, le deben la madre y a la abuela de la caperuza-capuchita. Le deben alcanzar la equidad de su capucha y de su marcha. Le deben al libro “Capuchita Negra” que de manera brillante elaboró Alejandra del Río pensando en el ayer, en la memoria y su repetición. Una memoria que es necesario entender para enfrentar el presente de una manera luminosa, sin bosques que interrumpen el buen curso de la luz y de la brisa. Porque, como dice el poema: “deja la puerta abierta a la fragilidad/ y los que están rotos/ se harán fuertes mientras sigan juntos”.

Junio 2020

## Capuchita negra

(selección de poemas)

Alejandra del Río

### CONVOCATORIA

Árbol genealógico  
tus plagas fumigaré  
con saliva  
con sangre menstrual  
purificaré  
la serpiente que te recorre  
mi labia encantará  
la hiel de tus ramas  
destilará en este libro  
y los jirones sucios sabré exponer  
uno por uno  
al sol de la conciencia.

### JORNADA DE PROTESTA

Un día vi que estaba rota  
la capucha  
y que por la rotura se escapaba  
el nosotros  
tomé los labios de la rotura  
y los besé  
antes de cerrarlos con la aguja ancestral  
pasado rojinegro  
puntada por puntada  
guardé el rostro sospechoso  
detrás de mis heridas  
y fui a la marcha  
tal como mi abuela.

## OPERACIÓN RETORNO

De la mano de la mama  
va la niña aferrada a su cuaderno  
mientras bajan del avión  
Corre el viento  
la mama le teme  
y se aferra a la mano de la niña  
que se aferra al cuaderno  
para no caerse escalera abajo  
Cuando pisan territorio desconocido  
las letras del cuaderno se desparraman  
La aldea sigue igual  
a pesar del terremoto  
aunque pronto habrá violencia  
Es invierno y falta mucho  
para que empiece a amanecer.

## CORRELACIÓN DE FUERZAS

De un lado el enemigo  
poderoso en egoísmo  
mofándose de las heridas  
que el mismo provocó  
Del otro lado el lobo  
con su infinita entrega  
convenciéndose de su valor  
A este David imberbe  
el aliento le hace el peso  
contra el coloso  
piedra versus fusil  
una niña frente al fuego  
Estas son las cartas  
este es el juego que quema corazones.

## VIA ARMADA

*Bajo la manga una posibilidad de retorno*

Bruno Vidal

El arma va escondida  
en un pliegue de la capucha  
para no hacer de sospechosa  
la saca por la noche  
cuando los otros duermen  
Entonces brillan  
como las estrellas  
sus hojas  
rencorosas balas  
cada noche sin estrellas  
Un cuaderno es el arma que lleva escondida  
un código secreto  
es poesía, dijo la mamá  
lenguaje que nadie entiende  
No entiende el informante ni el lobo  
ven una niña roja con su diario  
no saben que adentro se hace fuerte  
una abuela negra con su espada.

## CASA DE SEGURIDAD 2

Una casa  
construida sobre un cadáver  
En la que a veces me despierta  
un grito muerto queriendo revivir.

## CASA DE SEGURIDAD 3

Deja la puerta abierta a la fragilidad  
déjala para que entre la niña  
y su cuaderno ilumine  
cada rincón oscuro

Fíjate cómo toma con su manito  
la mano de un hombre  
más solo que ella  
un hombre que delira en medio de la noche

¿Desde cuándo sostiene la mano del que vino quebrado?

Nadie sabe, ni yo.

Deja la puerta abierta a la fragilidad  
y los que están rotos  
se harán fuertes mientras sigan juntos.

### INTERÉS DE CLASE

Un día (imaginario)  
se pactó una tregua  
por un día (imaginario)  
no hubo alamedas  
ni subversión  
solo un redil salvaje  
y roles bien definidos  
nadie bajó el informe  
aquel día (imaginario)  
la sobremesa no se transformó  
en táctica estratégica  
los lobos se fueron a la playa  
un día (imaginario) entero  
pidieron pizza  
hicieron castillos en la arena  
saltaron riendo las olas  
y comieron almejas  
aquel día (imaginario)  
brillaba el sol  
no la bandera.

### DICTADURA INTERNA

Él plantó una semilla en mí  
tan profundo que a veces siento  
me poseyera un espíritu vegetal  
que aguarda tranquilo bajo tierra  
Es maleza que nunca muere  
aunque se ahogue y no lo vean  
el espíritu volverá  
¿Sabías que la guerra es contra el miedo?  
El miedo es a la aldea  
lo que el invierno a la semilla.

## CANCIÓN DE LOS LOBEZNOS

Lavaré el corazón de mi hermana  
lo lavaré con sangre menstrual hasta que quede limpio  
y la noche que esperó a su padre solo para oírlo aullar  
también la lavaré  
porque está sucia la noche entera que esperó mi hermana  
al padre que en noche sin luna bajó el informe  
la engendró y no volvió nunca más  
Lavaré también el corazón de mi hermano  
al que nunca conocí por la guerra  
y porque los hijos son como maleza  
yo lavaré las interrogantes que su ausencia formuló  
y las lavaré con sangre menstrual  
no con sangre de los caídos

Quiero sangre viva para lavar  
la derramada sin contemplación  
que las ramas de este linaje de lobos clandestinos  
sean lavadas a conciencia  
y cuando esté limpio  
volveremos a aullar en el bosque.

## CASA DE SEGURIDAD 4

*Matanza de Corpus Christi*

La casa no era segura  
ni siquiera era casa  
sino un escenario para la venganza

Llegaron los cazadores  
con los lobos a la rastra

*¡Que coman piedras hasta hartarse!*

En el primer dormitorio encontraron a dos lobos  
entre ambos se comieron 21 piedras de las grandes

Al principio del pasillo yacía un tercero  
al cual habían servido 14 piedras  
y ningún vaso de agua

El cuerpo intoxicado de una loba  
fue encontrado en la cocina

Este es tu lugar  
no el bosque  
no las anchas alamedas

En el segundo dormitorio fue encontrado otro  
con estigmas en las palmas de las manos  
muy cerca de él una loba abrazada al muro  
de aquella casa deshabitada

Y al fondo del pasillo  
la séptima loba  
repleta con 11 piedras  
y el arma de servicio  
colocada en la mano izquierda

Para que no quede duda  
no fue un festín  
fue un plato que se come frío.

### **SAHUMERIO DE DESCARGA**

Prendamos fuego al jardín  
hagamos arder la plaza  
que el humo se lleve el año 1985  
el anterior y el posterior  
y así sucesivamente  
hasta que ese tiempo se haga hoy

Juntemos las llamas ejecutadas  
las que apagaron la caravana  
las que conocieron la esquina oscura  
y recibieron descargas eléctricas  
sobre un podio las juntaremos  
soplaremos y soplaremos

En el útero brillan  
guardianas del resplandor  
detonaciones santas  
relámpago vengativo  
ángeles de TNT

¡Acaben con el reino de la esporal!

## MORALEJA

Toda esta rabia que me calienta los huesos  
es la rabia primogénita

Aquí mismo la reúno  
y forjo con ella una espada  
para consumir el magnicidio

El silencio es un poema  
hecho alamedas  
y este grito la consigna  
que las libera

El mismo brazo que empuñó la espada  
pule ahora unos versos  
y repara jardines interiores

La misma rabia que entró al cuaderno  
cuenta hoy día una historia  
que no pude contar  
sin encapucharme.

## El pabellón de los mutilados

Francisco García Mendoza  
Pontificia Universidad Católica de Chile

\*

Antes de torcer en una esquina, la mujer le responde al militar: ¡Cállate, hueón!

La tanqueta continúa su marcha intransigente mientras ella sigue su tránsito hacia la plaza.

Milicos culiaos, vayan a huear a otro lado, manga de chuchesumadres.

Su garganta no cesa de producir y reproducir la rabia acumulada por décadas, el miedo.

Vayan a huear a otro lado, repite incansable, métanse su toque de queda por la raja.

La sucesión de agravios se replica desde la sintonía de otras gargantas. Gritar es un acto de liberación, de plantearse incontrarrestable en el espacio público intervenido por la disuasiva militar.

¡Milicos culiaos!

¡Asesinos culiaos!

¡Vendepatria culiaos!

¡Ladrones culiaos!

¡Milicos culiaos!

¡Hijos de puta!

Enfrentar las armas con el grito más recóndito, liberarlo de su contención de años, siglos. La extenuación de la garganta frente a las sílabas articuladas que signan una histórica acumulación represiva. Se disloca la palabra, teatraliza su expresividad. Su pulsión arremete indesmentible. La intensidad del grito descoloca y desbarata las posiciones de dominación. Cuando el cuerpo está totalmente desarticulado de sus posibilidades expresivas, es el grito el que sostiene la resistencia.

\*

Despertamos agazapados. Horizontales. Un solo organismo en cuarentena hospitalaria. Los dos como uno despertamos en la cama apenas contenedora de nuestras incipientes rebeldías.

La ciudad amanece y permanece inalterable, contenida por la inmanencia de los cerros. Rodeada de cumbres de las más diversas alturas. La ciudad en la que despertamos es también contenedora de la subversión que fluye por los cauces y las calles. Esa fuerza inagotable que fisura el territorio y horada la geografía buscando siempre nuevas posibilidades de extensión.

Despertamos incompletos, buscando la falta que nos designa y nos mantiene unidos en esta cama donde las huellas permanecen imborrables.

Hacinados permanecemos en estado de cuarentena, reclusos de las inclemencias externas. La calle aparece como espacio vigilado por los aparatos burocráticos y militares del Estado. Salir es exponerse a la irracional y desatada violencia ejercida constitucionalmente.

Nos contenemos. Rebasamos cada uno de los bordes que nos dibujan y definen como sujetos. Terciamos irreverentes cada vez que entablamos diálogo con las enfermeras. Nuestros límites pierden forma, nos volvemos corporalidad indeterminada, mutante, abierta e irreconocible por los sujetos que transitan fuera. Somos materia indisociable, nos situamos desde la indeterminación que ilumina y a la vez interroga sobre las nuevas potencialidades de relación. Se reconfigura entre nosotros el deseo, el afecto, las pulsiones que nos mueven ya como conjunto.

Nuestra rebeldía consiste en pensarnos y sabernos un nosotros, fuera del individualismo que mancilló a las luciérnagas que ven en la reagrupación la manera de resistir. Refundar la colectividad suprimida.

\*

La noche galopa en sus explosiones.

Lejanas explosiones en la periferia.

La noche galopa militarizada.

La noche se extiende en el territorio nacional, ocupa cada uno de los recovecos de insubordinación. La noche obliga al silencio. La noche se concentra en uno de los puentes que cruza el río. Uno de los tantos puentes. El más cercano a la plaza.

La noche se acostumbra. Se detiene la noche en el cruce peatonal que interviene el asfalto. Frío. Mudo a esas horas el asfalto la noche se prolonga. Se desliza sigilosa a ras de suelo y se extiende, todo lo abarca la noche que galopa.

Un aullido incierto, quejidos impalpables.

Cede la noche, abre su espacio. Un puente iluminado se dilata. Sombras lo recorren. Huyen las sombras aterradas del silencio.

Caen. Caen sombras al lecho del río. Pesadas sombras que golpean el cemento, mientras la noche iluminada galopa huyendo de ese puente.

\*

Acabo de despertar.

Comienzo a bostezar y a ser consciente del cansancio corporal que me retiene inmóvil. Anoche, o hace unas horas, oí la balacera distante de una persecución. Disparos secos y temporalmente retardados en respuesta a una ráfaga automática de seis o siete descargas. Poco a poco se fueron difuminando en la distancia que se diluye en los márgenes de esta ciudad militarizada.

La multitud se recluyó. La plaza en donde millones y millones se reunieron ahora no es más que una explanada dislocada. Deambulan apenas los recuerdos individuales, la colectividad reprimida. Una o dos luciérnagas asoman tímidas a veces como destellando incesantes sus bengalas.

Una acidez interminable impregna estas sábanas compartidas. Una pierna cruza la mía y amenaza mi genitalidad exhausta y dolorida. La pierna también es suave. La pierna siente y reacciona a mis impulsos y reacomodaciones musculares.

Esto no es lo que me contaron sobre el amor. No me dijeron que era buscar su humedad por la noche, el espacio en donde encajar mis dedos en el abrazo corporal que se lanza como bengalas en una oscuridad incierta. Quiero dormir y más tarde estrujar y presionar mi genitalidad hasta el límite de lo posible, hasta los calambres, hasta la irrefrenable necesidad de levantarse a orinar. Quedarse errático frente al baño.

No es el amor, son los pactos de convivencia los que nos van a salvar.

Hace días, apenas un par, interminables caravanas de gente regresaban por la arteria a sus refugios periféricos, al límite del toque de queda avanzando hacia el sur. Siempre al sur. Ánimas murmurando una lengua ininteligible. Un cifrado clandestino que recorre la ciudad hacia el sur.

Nosotros permanecemos tristes en el confinamiento mutuo de estas corpora-  
lidades que se aprehenden. Me doy vuelta en la cama para buscar un escape, una  
salida a ese cuerpo ácido que me excede. Esas piernas suaves y frías que me abar-  
can y reprimen. Me aprisionan con su amargor estancado. Estamos atrapados en el  
centro mismo de la disposición cardinal.

\*

Fuerzas de seguridad.

Confinamiento y angustia.

Programa de reparación ocular.

Traumata oculares.

Heridos oculares.

Pérdida total del globo ocular.

Estallido ocular.

Pérdida del 95% de la visión del ojo.

Evadir el espejo

No reconocerse sujetos heridos.

Espejarnos los cuerpos.

Asimilarnos los bordes, recorrer las honduras.

Estructurar la mirada cíclope.

Habitar el nuevo espacio de bidimensionalidad.

Dormir acurrucado dentro mío.

\*

No hay sueños que nos basten esta noche.

Ni uno solo que nos arranque, que nos colme y se incruste en cada uno de los  
espacios. No hay sueños que nos basten esta noche. Ninguno que recorra estos  
dedos mugrosos de río. Callosos los dedos. Las bolsitas de género debajo de las  
uña. La mugre en el fondo del cauce. Tu piel temblorosa de niño. Te hundes y nos  
arrastramos río abajo como si fluyéramos con el mismo río. Mis dedos mugrosos  
te recorren siguiendo el flujo que desorilla tus bordes fríos. Te palpo. Te sigo des-  
cendente y aferrados nos hundimos. Nos ahogamos en la intermitencia de este re-  
correr. Mis dedos se detienen. Busco tu ojo fijo. Pensamos los cuerpos en el río, las  
piedras que en el fondo se rozan inertes. Una caricia boca abajo, cerrados los ojos  
en el fondo. La mugre que se incrusta en sus dedos hinchados de agua mientras te

recorro río abajo y tiemblos. Tiemblos como si el frío húmedo penetrara también tus huesos condenados.

No hay sueños que nos basten esta noche.

Ni uno solo hay que nos arranque.

Hace días las sirenas colman el espacio sonoro de este cuarto.

\*

En las esquinas los soldados patrullan, deambulan frente a las botillerías.

Una tanqueta ronda la plaza. Da vueltas y más vueltas. No para y los semáforos siguen alternando entre el rojo y el verde. La tanqueta avanza en esa interminable ronda cíclica del patrullaje institucional.

En esta misma cama donde anoche dormimos, donde anoche no soñamos, la infinita circularidad del acoplamiento genital nos mantiene en estricto confinamiento.

Afuera, abajo, deambulan espectros en absoluto silencio. Desde la ventana podemos seguir sus pasos errantes. La noche lo cubre todo de una bruma quieta. Son ánimas, nos decimos, por eso nadie las molesta, por eso los militares no se acercan. Pueden verse, están ahí, pero no hay posibilidad alguna de interactuar con ellas. Hablan, pero nadie las escucha. Gritan, pero sus voces no son capaces de traspasar el umbral de su propio confinamiento. Ánimas enmudecidas en la inmaterialidad de su propia existencia. Ánimas que vagan indescifrables. Espectros que desafían indiferentes la épica vigilancia del quehacer militar.

\*

Oímos disparar la noche  
oímos murmullos de dolor  
oímos, a lo lejos, inquietantes sirenas  
oímos el tronar de los huesos  
astillados huesos  
oímos nuevamente el dolor  
oímos, esta noche, todas las noches  
oímos el derrumbe de las trizaduras  
oímos pasos  
oímos piedras  
oímos el murmullo de las aguas

inquietas aguas  
oímos nuestros propios cuerpos  
oímos palpar la noche  
las sirenas  
las interminables sirenas  
recorriendo las oímos  
esta noche  
el recuerdo de otras noches  
una nube blanca  
extrañamente blanca  
espejeando el mismo cielo  
cielo que se oculta  
cielo que se pierde  
cielo que devora  
que vigila  
que sospecha  
el mismo cielo  
teñido de amarillo  
en la noche más profunda  
oímos el desborde  
oímos las piedras  
llorar las piedras  
oímos  
otra vez oímos  
alguien agoniza  
un perdigón se incrusta  
un ojo machacado  
un ojo que no es ojo  
que no será más ojo  
nunca más un ojo  
reventado de dolor  
reventado de espanto  
en la noche de sirenas

oímos  
esta vez oímos  
perdigones contra piedras  
en la impenetrable noche  
de los ojos mutilados.

\*

Despierto temprano. La frazada apenas nos cubre del frío.

Sus pies helados. Las sirenas.

El calor se nos arranca.

Se acomoda, busca un lugar más profundo en el colchón. Inconscientes casi los músculos se desplazan y tensan. Apenas se mueve, imperceptible. Bosteza, crujen las vértebras, reacomoda el cuello y los huesos truenan en la habitación.

Afuera el ruido es inestable. Un motor se aleja hasta perderse. Escombros contra el piso. Los días se parecen todos. Afuera las piedras junto al río. Las piedras inmutables que dan cuenta del estado de catástrofe en el que estamos. El toque de queda permanente, la circulación vigilada de los sujetos que huyen de sus propios pasos, el confinamiento obligado al que nos tienen sometidos.

Niño sin nombre.

Niña sin nombre.

Quedamos como cuerpos abandonados en el entramado hospitalario de la ciudad.

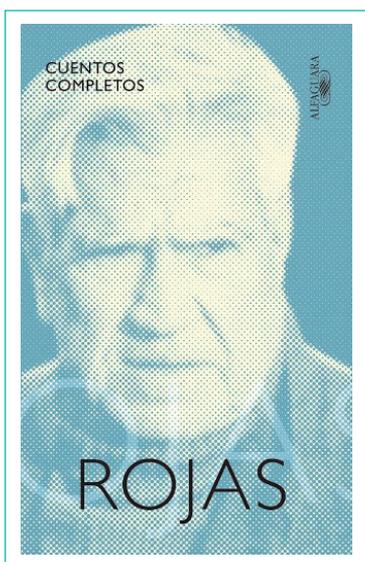
Nuestros rasgos se difuminan en la estrechez de los abrazos a los que nos aferramos buscando el último rastro de calor. Ese que se nos arranca por las cuencas vacías de los ojos.

No se ahonda en las vidas previas al hospital.

La niña está empeñada. Engendrar una vida que la salve del abismo en que se encuentra. El niño busca. Las complicidades de su madre en los bordes de la muchacha.

Este es el pabellón de los mutilados, de los niños no reclamados. Sujetos ajenos a la institucionalidad familiar, cuerpos olvidados, absolutamente desechables.

R  
E  
S  
E  
Ñ  
A  
S



***Cuentos completos.* Manuel Rojas.  
Santiago: Alfaguara, 2019.  
ISBN: 978-956-384-140-4. 492 pp.**

Por Francisco Marín Naritelli  
Universidad Andrés Bello  
[hesse09@gmail.com](mailto:hesse09@gmail.com)

*Tengo un delito sobre mi conciencia. Legalmente, es un delito. Moralmente, y sobre todo para mí, para mi conciencia moral, no lo es. Un tribunal me habría condenado; un hombre a solas con su alma, me perdonaría.*

Manuel Rojas

### **Las raíces encabritadas de una geografía profunda**

Pensar un autor es rodearlo, aproximarse a él no sin incertezas. No es posible, por el contrario, definirlo o captarlo en una matriz de análisis rígido y predeterminado. Más aún, pensar un autor como Manuel Rojas implica no solo descomponer un contexto y una obra, es abrir interrogantes, es dialogar. ¿Qué representa su narrativa? ¿Cuáles son sus tópicos? ¿Qué hacemos con Rojas en pleno siglo XXI?

Ante todo, una propuesta de lectura con análisis y proyecciones, una tentativa de abordaje sucinta atravesada por la intuición y que tiene como punto de partida los *Cuentos Completos* del autor editados por Alfaguara (2019).

### **Narrador/ sujeto/ orador**

El sujeto, en los cuentos de Rojas, ya sea narrador o personaje, no corresponde a un yo esencialista, condescendiente; es un sujeto/constructor, que se hace a sí mismo, vigoroso, cuyo conocimiento es experiencial, fruto del esfuerzo propio, lo que de alguna forma determina su valía tanto en su autoafirmación como en su trato con otros: “Los niños se hicieron hombres y los hombres envejecieron. Sus hijos, única distracción de su vida y de su hogar humilde, aprendieron a andar agarrados a los bordes de su banca” (“El bonete maulino” 76).

No podría ser de otra forma si lo entendemos desde su posición social: temporero, peón, electricista, marinero, cesante, mendigo, minero, cuatrero o lumpen, en los márgenes del orden social, muy lejos de la opulencia y la comodidad y muy cerca del desastre y la muerte. Adultos o menores, da igual. Incluso, existe una

condición mimética padre-hijo, donde el hijo reproduce un código de honor, una moral infranqueable, una herencia ineludible (cuentos como “El cachorro” o “El rancho en la montaña”):

. . . y entonces, aburrido de cazar jaguares y caimanes a puñaladas, abandonó su terruño y durante largo tiempo rodó por los territorios del sur de la Argentina, siendo sucesivamente peón de estancia, esquilador, domador, cazador, cateador, todos los oficios del gaucho, y por último, contrabandista, con una hoja de servicios que merecía respeto a muchos hombres (“El hombre de los ojos azules” 96).

El deambular es propio de los cuentos de Manuel Rojas: sin rumbo fijo, no como un observador distanciado y contemplativo, al estilo de un *flâneur*, sino como un sujeto agobiado o libre, casi expatriado, aunque no por ello menos pícaro y astuto. Feroz dicotomía: el deambular callejero o montañoso como un exterior solitario, peligroso e inclemente, frente a un interior seguro, acogedor y luminoso, permitido solo para unos pocos: “Tres días ambuló por Santiago casi sin comer, en busca de alguna noticia, de alguna oportunidad, pero nada” (“La aventura de Mr. Jaiba” 178).

La pobreza, el alcoholismo o la falta de oportunidades, como tópicos ineludibles en un Chile tosco y provinciano, un Chile que parece muy lejano desde el ojo actual, aunque habría que precisar: desde una literatura más bien citadina y privilegiada. Y el que tiene hambre, no se ufana de su carencia (“El vaso de leche”). Es como un azote insoportable, como “una quemadura en las entrañas”, que enflaquece cualquier fuerza.

No hay una romantización de la figura del pobre o del ladrón. Hay crudeza, amargura y desazón. También indulgencia. El profundo conocimiento de Manuel Rojas sobre esta realidad, nos permite reconocer una suerte de conciencia moral sostenida por el sujeto/narrador. Este profundo conocimiento no es más que el entendimiento y exposición de las duras condiciones materiales al que se enfrenta el bajo pueblo, a pesar del ingenio o la buena suerte: “¿Por qué los ladrones serán ladrones? Veo que siempre andan pobres, perseguidos, miserables; cuando no están presos andan huyendo; los tratan mal, les pegan, nadie puede estar cerca de ellos sin sentirse deshonrado” (“El delincuente” 131).

Un narrador no bravucón sino fabulador. Personajes que cuentan anécdotas que constituyen la viga maestra de su vidas, alegrías y torcimientos. Historias dentro de historias (como “El bonete maulino”). Aquí se destaca la importancia de la oralidad como mediación de un mundo siempre en descubrimiento, que implica respeto y sabiduría. Historias que se cuentan, historias que se repiten, que en-

tremezclan ficción y biografía. Dice el mismísimo Rojas respecto al cuento “El cachorro”:

Está basado en una historia que se me contó mientras trabajaba en el campamento ferroviario que se describe en “Laguna”. Un día vi pasar, en dirección a Las Cuevas, a un hombre joven que llevaba un cayado y que caminaba al lado de las vías del Trasandino. Iba adecuadamente vestido, lo que no sucedía con nosotros, cuya vestimenta era de una inadecuación extrema, y marchaba con el aire de la persona que camina para cumplir una función. ¿Quién es?, pregunté (477).

Una oralidad como ética del lenguaje, indisociable de aquel sujeto atravesado por dolores, congojas, sinsabores y desgracias. Una ética que no admite recuse, claro está, si nos movilizamos desde la hipócrita condición de la sospecha posmoderna.

### **Territorio/provincia**

La relación sujeto-territorio está signada por el sobrecogimiento, un sentimiento de pequeñez ante la inmensidad de la naturaleza imponente. No se advierte la comparecencia de la modernidad como retórica de la separación. Tal como plantea Marcelo Mellado en la introducción de los *Cuentos Completos*, hay en Rojas “una suerte de utopía ancestral” (21). Lo atávico devenido en rito de iniciación. Si el narrador/constructor se hace a sí mismo, esto no es posible a través del logos. No hay desmitificación o desencantamiento racionalista; hay desgarramiento, desolación, al mismo tiempo que belleza y deslumbramiento: “Toda la noche el viento ha soplado por el cajón cordillerano, limpiando la ruta de esmeralda del día; al amanecer se ha detenido de improviso y unas nubecillas blancas, desorientadas, flotan en el espacio, chocando a veces con los cerros, sin saber hacia dónde dirigirse. ¿Quién habrá cerrado las compuertas del viento?” (“Corazones sencillos” 453).

Una vuelta a lo mítico que desbarata cualquier voluntad productiva que ve precisamente al mundo como un gran almacén para el usufructo capitalista. Entonces, el esfuerzo por “comprender” es desplazado por el esfuerzo por “conocer”, condición *sine qua non* del ser y estar en el mundo.

La naturaleza es develada no como mero decorado del desarrollo narrativo, sino como un actor preponderante, casi central, que determina a menudo el destino o el azar de sus existencias: “Como íbamos a favor de un cerro no lo sentíamos en nuestros cuerpos, pero al dar vuelta el camino, el viento nos detuvo como una mano poderosa. Daban ganas de gritar y llorar. La sangre zumbaba bajo la impresión de este emocionante e invisible espectáculo” (“Laguna” 35).

Una espacialidad mayormente rural y no citadina: desafiante, escarpada, difícil, indómita. La provincia en todo su esplendor. La cordillera, el frío, el viento, la nieve. Los montes, los ríos. Tierra del Fuego. Las raíces encabritadas de una geografía profunda. Una espacialidad concomitante con una conciencia del cuerpo que obliga el despliegue de toda su mecánica vital. Hasta el límite.

No por nada algunos de los personajes asumen apodos relacionados con la fauna, con aquella topografía vivaz y amenazante, incluso con la población indígena, que entroniza una equivalencia sujeto/territorio, identificación vernácula insoslayable en los cuentos de Rojas: “Le llamaban El Loica, nombre indio de un pajarillo chileno que tiene el pecho rojo, el Pecho Colorado de los argentinos, y recibía ese apodo porque Manuel Martínez se cubría corrientemente con una manta boliviana color rojo que le llegaba hasta la cintura y que le hacía asemejarse a una loica gigantesca” (“El cachorro” 57), o bien: “El blanco era Juan Herrera, llamado El Puelche, nombre que los chilenos designan un viento que en alguna parte de las montañas sopla desde las cumbres hacia abajo” (“El hombre de los ojos azules” 96).

Identificación vernácula también asociada a ritos y tradiciones, la presencia de ánimas o criaturas fantásticas como el colocolo, los chonchones, la calchona o las candelillas.

### Ética/emancipación

No es extraño reconocer en los cuentos de Manuel Rojas una tentativa de resistencia, de emancipación. Más allá de la ubicación de esa tentativa dentro de la hegemonía cultural comunista propia del siglo XX, como voluntad revolucionaria, no es menor la vigencia de un pensamiento humanista.

En el cuento *Mares libres* queda de manifiesto la libertad como horizonte de sentido a través del vuelo de los pájaros sobre el mar. También como descripción fabulística de las inequidades sociales: “—Lo terrible es el crimen. . . Lo terrible es el crimen que el hermano fuerte comete contra el débil” (390).

Humanismo significa asociatividad, comunidad, trabajo justo y equitativo, sin importar frontera o nacionalidad, porque se trata precisamente de dislocar el sistema de valores donde se asienta la explotación capitalista. O bien, como dice Rojas: “Todo para todos, nada es de nadie”: “Pero Juan no quería sirvientes y propuso al indio una asociación en la que serían a medias las labores y las ganancias” (“El hombre de los ojos azules” 98).

La conciencia moral en los cuentos de Rojas también implica un cuestionamiento a la justicia formal, a la justicia como ordenamiento abstracto, como tipificación de delitos. Porque no siempre la justicia es “justa” y, por ende, acatable. Así se desprende, por ejemplo, del cuento “El trampolín” donde el narrador libera a

un preso que ha sido condenado por asesinar involuntariamente, casi por accidente y sin quererlo, a su amigo.

Porque los hombres no nacen bandidos o pobres. Antes de instituciones y roles, antes del Estado, son seres humanos. Seres humanos con pequeñas historias extraordinarias. Y si es así, a contrapelo del positivismo social, nada está cerrado y todo es posible.

Ahora bien, el derrumbe de las utopías no supone en ningún caso una prescripción *ipso facto*: la orfandad de la imaginación y su potencialidad de futuro. Esa sigue siendo una tarea libertaria de ese tiempo y de todos los tiempos. Con esto, estamos más cerca de pensadores como Cornelius Castoriadis (2007), Raymond Williams (2000), incluso de Zygmunt Bauman (2011), para quienes lo humano es fuente inagotable de energías y creatividad. Imaginar es politicidad, es resistencia, es emancipación.

Y esa imaginación no es ningún caso solitaria e individual: exige lo mancomunado, la hermandad, la solidaridad de clase, la escucha. Darse a la escucha.

### **“¡Por Diosito, Señor!” Humor versus nihilismo**

No son baladíes las palabras de Jorge Teillier, quien reconoce en la narrativa de Manuel Rojas un humor excepcional. Frente a las agrestes condiciones, el humor representa el convencimiento de que la vida merece ser vivida, muy alejada de aquel nihilismo pretencioso de lo contemporáneo. Un humor contestatario, grotesco, hasta sardónico, que entiende lo inútil de ciertas convenciones y prácticas sociales. ¿Un humor anarquista? Tal vez: “—¡Silencio, señores! —intervino el gringo Schelling—. No nos pongamos a discutir, porque si no, en lugar de llevar al enfermo a la sala de operaciones, tendremos que seguir de largo e ir a dejarlo al depósito. Lo importante es llegar pronto y como mejor podamos. ¡Andando!” (“Historia de hospital” 313).

El humor subvierte el orden de lo esperable, que sosiega el ímpetu y condena a los sujetos a la inmovilidad y el desencanto. El humor profana el estado confesional de las cosas, en la línea de Giorgio Agamben (2013), una profanación como ética y política, como nuevo uso, como una nueva forma de habitar ante la museificación del mundo que vuelve evidente la analogía entre capitalismo y religión (bien lo decía Walter Benjamin). O sea, el humor como profanación devuelve al uso común lo que ha sido erigido como improfanable, por tanto invariable y verdadero: la misma vida y la imposibilidad de transformarla. El humor en Rojas va de la mano con la acción de sus personajes y el afán pedagógico de sus narradores.

### Proyecciones/espacio literario

En el circuito actual de los escritores de salón, fervientes y eruditos académicos con posgrados y especializaciones, ¿podría caber un Manuel Rojas? Puede que sí, puede que no. Incluso, podemos quitar el singular y desordenar el apellido, y pensar en los Manuel y en los Rojas, como pensamos en los Pérez o en los García. ¿Son posibles en nuestra literatura chilena actual? Insistimos: puede que sí, puede que no. Si bien la pregunta tiene un dejo de prejuicio, es atingente a nuestro discurrir.

Quizá nos basta solo con uno, el mismo Manuel Rojas cuando habla de sus cuentos y que consigna la presente edición: “Yo quería contar algo y el deseo de contarlo era superior a una preocupación de lograr un lenguaje de esta índole (metafórico) o de esta otra (485)”.

Es cierto que una lectura de género bien podría ser problemática, pero no hay que olvidar que Rojas es tributario de una época y de una biografía. No estamos por una corrección política, por un revisionismo histórico-literario, así que leemos al autor con sus luces y sombras. Lo que oculta y desoculta. Y el saldo es positivo.

Con Rojas, y el libro de sus cuentos compilados, volvemos a la aventura de redescubrir nuestras propias fragilidades y torpezas, a la luz de estallidos y pandemias. Con inquietud, con plena libertad. Con Rojas podemos salir un poco del ombliguismo, del compadrazgo, de las rencillas, de los devaneos soporíficos, para interrogar al mundo y sus complejidades, suspendiendo aunque sea por un instante nuestra línea de flotación ideológica y personal.

**Obras citadas**

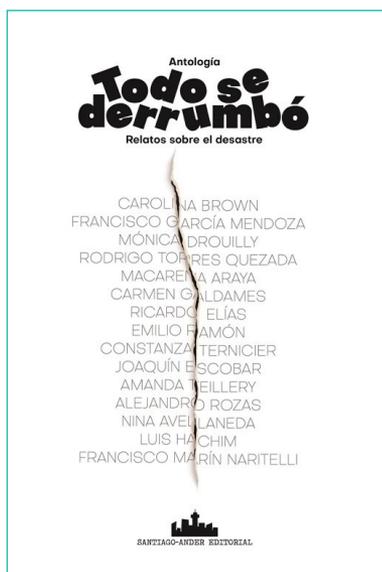
Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2013

Bauman, Zygmunt. *En busca de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Ensayo Tusquet, 2007.

Rojas, Manuel. *Cuentos Completos*. Santiago: Alfaguara, 2019.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 2000.



*Todo se derrumbó*. Varios autores.  
Santiago: Santiago Ander, 2018.  
ISBN: 978-956-992-109-4. 144 pp.

Por María Belén Pérez  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
[mbperez3com](http://mbperez3com)

La antología de cuentos *Todo se derrumbó* (2018) presenta una portada en la que los nombres de sus autores son atravesados por un hilo vertical, imagen que configura la construcción de los textos en cuanto hebra que traspasa la autoría y cuya propuesta implícita es interrogar el lugar asignado a la figura del escritor.

Si se reflexiona en torno a las creaciones de antologías, generalmente funcionan como vehículo de legitimización de un grupo de autores emergentes. Se puede mencionar, por ejemplo, la polémica de la generación de escritores del 50, donde se contraponen la antología de Lafourcade y Edwards. El cuestionamiento de quienes pueden o no ser parte de la publicación, aquí es sustituido por una evidente relación amical que se plantea desde la introducción firmada por la colectividad: “ocurrió en el marco de las juntas que hacíamos (y hacemos) varios escritores en algún barucho de Santiago, sin otro objetivo que conversar, tomarse algo y echar la talla” (5). En esta aseveración no solo se distienden los criterios para seleccionar las narrativas, sino que también se afirma el rol del escritor y su participación como ente social, relacionado íntegramente con sus pares. La elección en base a la amistad repercute en que el sesgo generacional, usualmente atribuido a las antologías, no funciona como clave de lectura. La mayoría de los textos son creados por escritores y escritoras jóvenes nacidos a fines de los ochenta y principios de los noventa (solo dos de ellos son la excepción).

La introducción del libro culmina con una proyección: “confiamos en que muchos de estos textos (inéditos) resultarán ser un antecedente histórico de carreras literarias consolidadas. El tiempo y los lectores dirán” (9). Esta sentencia final se

detiene en el presente y se proyecta, pero no desde el planteamiento de una estética conjunta que busque romper con lo anterior, ni siquiera desde el diálogo con el pasado. Lo que se expresa, más bien, es la idea de que la antología ofrece al lector un panorama de la literatura que se está escribiendo en y desde la actualidad, entendida desde una visión macro. Al final del libro se advierte una breve reseña de los autores que permite inferir que nos encontramos frente a un caleidoscopio donde convergen diversas narrativas con un estilo particular

La elección de una editorial independiente ostenta un gesto político, es decir, se trata de lo que se está escribiendo fuera del ámbito comercial y transnacional. La propuesta de Santiago Ander en su página web consigna: “Queremos atrapar el arte de las calles, de los sitios de resistencia, de las voces otras que no siempre tienen oportunidad de gritar” y los narradores se alinean en esa mirada editorial. De este modo, la hebra que teje y une en la portada simboliza, además, el desarme del tejido de los procesos de divulgación literaria.

Ahora bien, la elección del título responde a una temática que traspasa todas las narraciones propuestas, pues con él se está dando cuenta de un derrumbe interno. El título, como bien señala la crítica periodística, remite a una canción del mexicano Emmanuel, una letra que repite “todo se derrumbó dentro de mí” y exalta cierta subjetividad. Del mismo modo, cada uno de los cuentos está protagonizado por sujetos que están arruinados por dentro y que no encuentran consuelo en su entorno social. La importancia que se le da a la interioridad se ve expresada en la elección de estos narradores. El tono íntimo es un rasgo común en estos cuentos y el lenguaje opera desde lo funcional como una herramienta para comunicar el terror y el desastre.

En contraposición al intimismo señalado, se encuentra lo estrepitoso del derrumbe, lo que remite a la idea de posmodernidad de Lyotard y la crisis de los grandes relatos, pues a pesar de que se presenten rupturas desde lo íntimo, estas continúan en el escenario latente de la desintegración de los metarelatos. Al considerar esta noción, ampliamente discutida, cabe situar una lectura desde lo latinoamericano que, en palabras de Martin Hopenhayn, tiene correlación con una “violencia endémica” posible de observar en cada uno de los relatos de la obra. En efecto, las narrativas recogidas dejan constancia de la caída en todo su estrépito, ambigüedad y desolación. De esta manera, se pueden agrupar según el tipo de disolución de las estructuras preestablecidas; por una parte, un énfasis en lo íntimo (institución familiar, amistad, amor) y, por otra, se destaca el entramado social (capitalismo, religión, naturaleza en contraste con cultura). Ambos posicionamientos convergen en ejes de interpretación del presente local.

Es así como en el primer grupo se encuentran los cuentos; “Una maleta mal hecha”, de Constanza Ternicier, donde se relata un suicidio, las razones, el momento

y las circunstancias de una caída metafórica y real; “Dónde jugarán los niños”, de Francisco García Mendoza, que narra el desplome a partir de la subjetividad de una madre que pierde a su hijo y en el que no importan tanto las circunstancias materiales como la sensación de pérdida; “Nada duele todavía”, de Amanda Teillery, en que se elabora la historia de dos amigas adolescentes y la violenta representación de los cambios, el paso a la adultez, la caída de la inocencia; y “El fondo del abismo”, de Ricardo Elías, que despliega un escenario alternativo, en los suburbios de Santiago, desde donde se posiciona a un protagonista que se atreve a internarse en la oscuridad. Dentro de este mismo grupo se encuentra “La segunda casa”, de Macarena Araya, una historia con un telón de fondo irreconocible y misterioso, en el que una familia vive las vicisitudes de la pobreza; “El color de la tierra sin plantar”, de Carolina Brown, centrada en una relación de pareja; “El pozo”, de Nina Avellaneda, que refiere un abuso sexual; “La condición hermana”, de Luis Hachim, donde se relaciona la locura con la búsqueda de un hermano; y “Feriado”, de Carmen Galdames, en el que se presenta el encuentro y desencuentro entre dos amigos. En cada uno de estos textos, cuyo trasfondo es siempre la ruina, se cuestiona el lugar asignado desde los roles de la intimidad.

Dicha decadencia, que se presenta enmascarada en los cuentos referentes a lo íntimo, se torna central en el segundo grupo de narraciones. Aquí se halla lo que Alberto Mayol describe y postula en su obra *El derrumbe del modelo* (2013) respecto del modelo sociopolítico. Un debate que se ha profundizado en las últimas décadas y que en *Todo se derrumbó* encuentra su cimiento literaria, e inclusive profética si se considera el estallido social de octubre de 2019, que claramente constituye, del mismo modo, un desplome o declive de lo establecido. Desde esta mirada es posible situar al segundo grupo de narraciones, entre las que se cuentan: “De qué hablamos cuando hablamos de apocalipsis”, de Emilio Ramón, donde se plantea un escenario en que el fin del mundo se aproxima y sus personajes deben enfrentarse a la posibilidad del derrumbe definitivo; “Barcos que se pierden en el medio del mar”, de Francisco Marín Naritelli, ambientada en un centro comercial y una mujer que divaga a la deriva del capitalismo; “El cuerpo de los radares”, de Joaquín Escobar, donde la historia gira hacia rumbos inesperados y se presenta una secta religiosa; “Tánatolandia”, de Rodrigo Torres, en que el sinsentido llega a la máxima expresión al presentar un centro para el suicidio; y “Adiós y gracias por la carne”, de Alejandro Rozas, que funciona como metatexto, en el que el personaje, ya frustrado, desea ser parte, precisamente, de una antología.

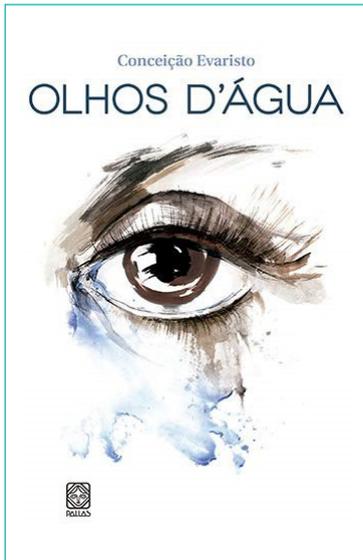
En definitiva, la composición de este conjunto de cuentos incita a una lectura acuciosa e invita a inmiscuirse en las nuevas formas de representación de un presente que, como se expresa en las narraciones, se vuelve cada vez más vertiginoso y cuyas estructuras, que parecían estar osificadas, están en permanente declive.

## Obras citadas

Godoy Gallardo, Eduardo. “La Generación del 50 en Chile: razones y efectos de una polémica.” *América. Cahiers du CRICCAL* 21.1, 1998: 369-375.

Hopenhayn, Martín. *Ni apocalípticos ni integrados*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Mayol, Alberto. *El derrumbe del modelo: La crisis de la economía de mercado en el Chile contemporáneo*. Santiago: LOM Ediciones, 2013.



***Olhos d'água.* Conceição Evaristo.  
Rio de Janeiro: Pallas, 2016.  
ISBN: 978-85-347-0597-4. 116 pp..**

Por Daniel Carlos Santos da Silva  
Universidade de São Paulo  
[dan.silva58@hotmail.com](mailto:dan.silva58@hotmail.com)

*Outra mulher, outro fim, mesma dor*  
Xênia França

## **Xênia**

En 2017 se lanza en Brasil el álbum musical *Xenia*, en el cual la cantautora Xênia França (1986) compone una urgencia en la producción cultural de Brasil: la de la mujer negra como centro de la cuestión, tanto como productora y como persona representada en la composición. En toda su obra es posible escuchar y visualizar el camino de resistencia de la mujer negra brasileña, en conexión directa con su ancestralidad. En este sentido, sobreviene en la obra el canto evocado desde la africanidad y del candomblé.

“Otra mujer, otro fin, un mismo dolor” es el verso que forma parte de la canción “Breu” (oscuridad completa) y demuestra el destino que se le impone a las mujeres negras. Aunque haya variaciones en los finales de sus trayectorias, para aquellas que han sido esclavizadas en el país latinoamericano que más importó africanos durante el colonialismo y fue el último en proclamar el fin de la esclavitud, el grito, el canto y la voz son fundamentales.

La deferencia a este grupo es perentoria y se la clama a partir del propio cuerpo: “Respeitem meus cabelos, brancos” (respeten mis cabellos, blancos). La coma no es solo un detalle, pero se convierte en marca principal para distinguir dos razas: la blanca, que históricamente no respeta, y la negra, que sufre a lo largo de los siglos. Y no es posible pensar en el respeto hacia una “raza humana” si el prejuicio existente en la sociedad es dirigido directa e indirectamente hacia la piel oscura. Hay que destacar, a pesar de lo lógico: no se sufre por ser blanco. Por ser negro, sí.

Desde la marca de una diferencia, entonces, es que se entiende el protagonismo de la mujer en la composición, aunque se revele una violencia que se profundiza cuando se trata de la presencia de la mujer de color que, a partir del siglo XX, emerge en las letras brasileñas: “ela vai te seduzir, te tirar para dançar/ música preta, sou teu instrumento, vim para te servir” (ella te va a seducir, quitarte a bailar/ música negra, soy tu instrumento, vine para servirte).

### **Carolina**

En 1960, Carolina Maria de Jesus (1914-1977) publica la obra *Quarto de despejo. Diário de uma favelada* y logra éxito prontamente. Es traducida a diversos idiomas y gana su versión en lengua española ya en 1961, bajo el título *Quarto de despejo: diario de una mujer que tenía hambre*. La escritora que vivía en la favela de Canindé, en São Paulo, escribió sobre las condiciones de miseria compartida con sus tres hijos.

La escritura de Carolina trata del inhumano cotidiano vivido en la favela. La acción de ir a buscar agua cuando despierta es una de las marcas que inician muchos de los días narrados en la obra. Ella cuenta la difícil rutina de juntar papeles y otros tipos de basura por las calles, para así poderlos vender y comprar comida para los hijos. La sobrevivencia en este espacio se busca cada día, de manera que, en días de lluvia, cuando era casi imposible salir a buscar basura, el hambre le venía como consecuencia insoportable y tenía un color: amarillo.

Este tono de realidad se contrapone con el colorido que se forma con el fin de la lluvia, en los sueños de la protagonista. La búsqueda por alcanzar el arcoíris que guarda un destino distinto está cargada por los horrores de vivir bajo la indiferencia gubernamental y la violencia conformada como consecuencia de la pobreza extrema. De a poco, uno y otro color irrumpen en el gris y en la oscuridad del abandono y de la frialdad, como se le nota en la falda roja a Carolina. Tras soportar años de hambre, la madre sola que lucha también por la vida de los hijos tiene relativo reconocimiento a través de su escritura que, al relatar la miseria, se convierte igualmente en una forma de denuncia.

Sin embargo, el tono monocromático es el que despunta en la obra, pese el cambio de vida de la protagonista. Su voz revelada no es suficiente para que la violencia contra la mujer negra en Brasil cese. Entonces, la literatura sigue cumpliendo el papel de contar lo que el discurso oficial intenta borrar incesantemente.

### **Conceição**

En 2004, se publica el libro de cuentos *Olhos d'água* (Ojos de agua). En las quince narrativas cortas que conforman la obra, Conceição Evaristo (1946) compone la trayectoria de personajes negras. La violencia estructural contra la negritud es una insignia de su escritura. Con todo, no va marcada solo por una mirada lejana hacia

la víctima, pues la voz históricamente silenciada gana fuerza y altitud. Eso se da ya en el cuento de apertura de la obra y que es su homónimo. Es el único narrado en primera persona y, como en *Xenia*, se potencia por la voz de la mujer negra que cuenta la historia.

Por otra parte, estas voces se elevan también al nombrar sus protagonistas en los títulos de las historias representadas – “Ana Davenga”, “Duzu-Querença” y “Luamanda” – o como parte de ellos – “Quantos filhos Natalina teve?” (“¿Cuántos hijos tuvo Natalina?”); “O *cooper* de Cida”; “Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos” (“Se le olvidó a Zaíta guardar los juguetes”) y “Ayoluwa, a alegria do nosso povo” (“Ayoluwa, la alegría de nuestro pueblo”).

Los hombres también son personajes principales, pero en la menor parte de los cuentos, como “Di Lixão” y “Lumbiá”. En su mayoría, siguen el proceso de nombrar la protagonista ya en sus primeras líneas, tal como ocurre en “Beijo na fase” (“Beso en la mejilla”): “Salinda giró suavemente el rostro y con la mano ahuecada cosechó, por milésima vez, la sensación impregnada del beso en su mejilla” (51). Además, la relación familiar y los casos amorosos son frentes de la escritura de Conceição Evaristo. O aún, es posible que se sumen a la cuestión de la violencia, como se nota en el cuento más representativo e impactante de la obra.

“Maria” sigue el modo de otros cuentos que nombran la protagonista en el título y que lo evidencian ya en las primeras líneas de la narrativa: “Hacía más de media hora que Maria esperaba en la parada del bus. Se sentía cansada por tener que esperar. Hubiera ido a pie, si la distancia fuera más corta.” (39). Se señala en ella la presencia de muchas mujeres de Brasil, porque carga uno de los nombres femeninos más populares del país. Asimismo, puede ser que eluda a la marca del padecimiento de la madre de Jesús.

Para Maria, personaje principal de Conceição Evaristo, su sufrimiento se constituye como forma de resistencia a la búsqueda por sobrevivencia en el trabajo. Su dignidad es algo distinta a la de Carolina Maria de Jesus, porque no necesita buscar basura todo el día y venderla a cambio de comida. Sin embargo, la exploración de la mujer negra como empleada que vive de los restos de su ama y que tiene que pasar todo el día limpiando el espacio donde vive la otra – la que puede pagar –, gastando el poco tiempo de vida que le sobra en el trayecto de ida y vuelta al trabajo, se manifiesta en el cuento.

La favela no aparece explícitamente como un hogar, algo que se conforma en otros cuentos de la obra y en la narrativa de Carolina, sino que hay un espacio marginal que alberga la protagonista según se sugiere en el tiempo narrativo: en la demora del autobús que llevará Maria a la casa, después de otro día de trabajo. La distancia de su casa a la de su ama es evidente. Tomar el bus, entonces, es necesario

y fundamental para el desplazamiento del personaje. Es ahí, dentro de este espacio en constante movimiento, que toda una historia se desarrolla.

La sorpresa aparece como elemento constitutivo en momentos decisivos de la narración: en cada uno de los cuales la presencia y la voz del hombre negro se alza en la historia.

El primero ocurre cuando, desde el fondo del espacio, él señala y autoriza la presencia de María: “En cuanto entró, un hombre se levantó atrás, en el último asiento, haciendo señal para el cobrador. Pasó en silencio, pagando su billete y el de María” (40). Sentados, lado a lado, ella recuerda a su exhombre, que la extraña y reconstruye el caso amoroso que tuvieron por medio del diálogo que mantienen, en voz baja. Al fin de la evocación, la voz del hombre se hace escuchar en todo el espacio narrativo.

Ahí se da el gran quiebre de expectativa: la historia que se dirigía para un drama amoroso particular se convierte en una tragedia social. Junto con el hombre que estaba sentado, se levanta la voz de otro hombre que lo acompañaba: “Otro en el fondo gritó que era un atraco. María tenía mucho miedo. No de los atracadores. No de la muerte. Sino de la vida. Tenía tres hijos. El mayor, de once años, era hijo de aquel que estaba allí delante de ella con un revólver en la mano” (41).

La tragedia se intensifica. María permanece dentro del espacio que sigue desplazándose a camino de su casa. Una tercera voz masculina sobresale entre las voces de todos que han sido víctimas de la criminalidad. Sugiere que la “negra descarada” (41) “no había bajado para disfrazar. Claro que estaba con los atracadores. Fue la única que no atracaron. *Mentira, yo no fui y no sé por qué*. María miró hacia donde venía la voz y vio a un muchacho negro y delgado, con rasgos de niño y que recordaba vagamente a su hijo” (42). A partir de este recuerdo se intensifica, entonces, el juzgamiento sobre la protagonista.

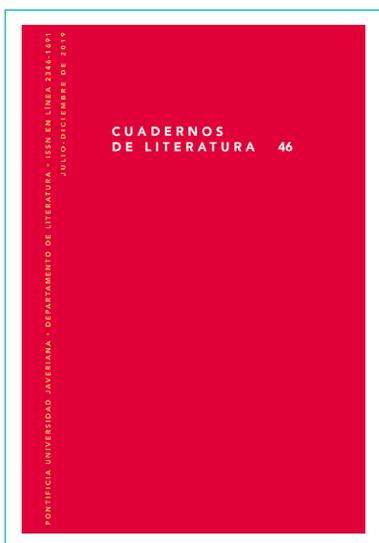
Estos momentos decisivos simbolizan una cuestión histórica: la voz del hombre decide el destino de la mujer. Y si, encima, ella atiende por “negra”, la violencia se constituye casi como una fatalidad. Lo que nos permite preguntar, al final de la lectura y en consonancia con uno de los cuestionamientos pensados por María: “¿Por qué no había podido ser de otra forma?” (40).

## Obras citadas

De Jesus, Carolina Maria. *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014.

Evaristo, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

França, Xenia. *Xenia*. Natura Musical, 2017.



*Biopolíticas de la visualidad en la necrópolis contemporánea.* Javier Guerrero (comp).  
Bogotá: *Cuadernos de Literatura* 46,  
Vol. XXIII Jul-Dic 2019.  
ISSN: 0122-8102.

Por Isabella Vergara  
Universidad de California, Irvine  
[isabelv1@uci.edu](mailto:isabelv1@uci.edu)

El tiempo de la vida es el tiempo de la Tierra como gran organismo, propone Rita Segato en su reciente artículo “Todos somos mortales”. Un tiempo que, como parte de ese gran “útero terrestre”, desafía las reglas, la gran omnipotencia de Occidente y su obsesión de ubicarnos como especies en una posición sujeta a la manipulación de la vida. Desde catástrofes naturales, flujos migratorios incontenibles, una guerra global normalizada, enfermedades, pandemias, femicidios y violencia policial, ¿cómo pensar desde el final de los tiempos? ¿Cómo proteger y cuidar la vida en el presente? ¿Y cómo registrar esta experiencia, cómo retenerla, al desarticular los dominios del necropoder y el biopoder? Estas son algunas de las preguntas que aborda *Biopolíticas de la visualidad en la necrópolis contemporánea* (2019), compilado por Javier Guerrero para la revista *Cuadernos de literatura*.

El *dossier* abre con el artículo *De profesión, femininas: género, prostética y estética como trabajo contemporáneo* de Sayak Valencia y Alejandra León Olvera. A partir de una discusión teórica transfeminista, vinculada a un análisis sociocultural de la feminidad prostética como forma de trabajo, las autoras comparan imágenes de Kim Kardashian, las buchonas mexicanas, la sueca Pixee Fox, Valeria Kuckyanova y las muñecas sexuales de una nueva generación de la empresa estadounidense RealDolls, para demostrar un nuevo régimen g-local de un mismo cuerpo hipersexualizado e hiperfeminizado. Las autoras proponen pensar desde el transfeminismo como herramienta epistemológica cuyo objetivo es des-escencializar los movimientos feministas g-locales normalmente apropiados por los discursos gubernamentales y las ONG. Para esto, las autoras sugieren un análisis sobre las subjetividades capitalísticas en el nuevo régimen de género g-local. Una subjetividad que, al ser

incorporada de manera estética y prostética, hace parte de las dinámicas que Paul B. Preciado llama tecnocapitalismo avanzado y que se vincula con la producción y actualización de un régimen de género. Las mujeres con cuerpos voluptuosos en la cultura de la celebridad son una síntesis de estos flujos de intercambios económicos y gramáticas visuales. El cuerpo, sugieren las autoras, se redefine de acuerdo con su consumo, así como también se distribuye a través de la cultura, el arte, la arquitectura y los *mass media*.

En el segundo artículo, *Crímenes cinematográficos: montaje y decapitación*, Thomas Matusiak comienza con una breve comparación reflexiva entre la experiencia corporal y la experiencia visual del espectador en una sala de cine en la que el espectador, iluminado por la luz de la pantalla, aparece sin cabeza, al igual que la imagen cinematográfica aparece decapitada por el encuadre. Más allá de trazar una historia cultural de la decapitación, el artículo se enfoca en elaborar una teoría a través de la guillotina como dispositivo visual y la relación entre imagen, cuerpo y violencia, desplazada a la sala de cine y a la pantalla a través de dos recursos fundamentales: el montaje y el primer plano.

Siguiendo a la crítica Rosana Reguillo, las decapitaciones son crímenes de autor, pues incluyen una marca caligráfica del poder sobre el cuerpo como índice de violencia. En el caso particular de México, Matusiak vincula este *crimen de autor* con el cine de autor. Para esto, analiza el filme *Post Tenebras Lux* (2012), del director mexicano Carlos Reygadas, como respuesta a las dinámicas del narcopoder y como producción audiovisual de la narcomáquina que nos permite entender la apropiación del medio para fines ligados al horror en la relación violenta entre dispositivo, cuerpo e imagen.

El artículo siguiente, *Sexy a morir: Belleza y putrefacción en Enrique Metinides* de Camilo Hernández Castellanos, parte de la teoría de Frederic Jameson que afirma que lo visual es esencialmente pornográfico. El cine y la fotografía, al ser medios filmicos, nos sugieren que el acto de mirar refiere al deseo de posesión física y erotiza el campo visual. El análisis principal del artículo es la famosa fotografía de Enrique Metinides, *Adela Legarreta Rivas es atropellada* (1979). De la fotografía se destaca en particular el uso del flash como parte fundamental de la práctica del fotógrafo, ya que, según el autor, al presentar una alteración de la luz durante el día, captura una experiencia en donde convergen fascinación y repulsión en relación con la muerte. La fotografía nos muestra un ideal cultural que relaciona feminidad, belleza y muerte en el orden semántico del cadáver.

La unión entre muerte y sensualidad, horror y deseo construyen las bases de un pensamiento erótico a través del cual Hernández Castellanos compara la fotografía de Legarreta con la escultura de *La transverberación* de Bernini citada por Georges Bataille. Los rostros de Legarreta y Santa Teresa, aunque distintos, se encuentran

en la experiencia del “dolor espiritual”, en el despojo de la subjetividad, la disolución de la conciencia en un instante de plenitud que cuestiona el acto de la mirada, el morbo de la contemplación y el disfrute del objeto femenino y fotográfico.

El dossier continúa con un híbrido entre testimonio, ensayo y teoría experimental, del actor y director de teatro chileno Alfredo Castro, titulado *La piel del cine: escrito sobre el Tercer Cuerpo*. Castro reflexiona sobre su experiencia actoral en el cine de Pablo Larraín y analiza sus filmes *Tony Manero*, *Post Mortem* y *El Club*. El artículo se centra en especial sobre la experiencia de su propio cuerpo en escena, y parte del Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud para pensar una teoría sobre la actuación en el cine. El autor indaga en cómo los cuerpos mutan, se deslizan y se desplazan en la frontera entre actor y personaje para constituir un Tercer Cuerpo. Actor y personaje se encuentran en ese tercer cuerpo como un organismo que aún no es, pero que se está haciendo, que adquiere formas, sexualidades e ideologías encarnadas tanto en la contradicción como en el conflicto. De una forma similar, el cine, según Castro, al ser un espacio íntimo, se compone de un tiempo inmortal. Por esto se busca traspasar la piel para caer en el otro, ver la propia imagen invertida, pensarse y pensar a otro que, simultáneamente, lo piensa a él y que expone su naturaleza doble. Esto es, para Castro, lo teatral en el cine.

Desde una perspectiva feminista, Alejandra Castillo toma como centro el trabajo visual de la fotógrafa chilena Zaida González Ríos, y lo que ha denominado como la “imagen inclinada”, en su artículo *Inclinación, parafilias y artificio: la imagen en Zaida González Ríos*. Si bien la imagen fotográfica se ha pensado desde los teóricos masculinos más citados —Barthes, Benjamin y Rancière—, Castillo identifica la ausencia de las mujeres en estas teorías. Por esta razón, la autora trae a colación el vínculo entre mujeres y fotografía en el cual el feminismo se ha definido al menos de tres maneras: afirmación, crítica y alteración. En esta última Castillo añade una crítica de lo “femenino” y, en particular, del imaginario de lo femenino materno. Este doble gesto crítico constituye lo que se describe más adelante en el texto como “imagen inclinada”. La visualidad que la fotógrafa Zaida González Ríos plantea se da a partir de esta “inclinación” con respecto al orden identitario de lo masculino/femenino, como también frente a la rectitud y rigidez de lo femenino materno. Castillo retoma que la rectitud de la pose frente a la cámara es un ejemplo bajo el cual el orden masculino occidental ha definido un sujeto. La pose de lo femenino, por otro lado, es por excelencia la inclinación. Si bien la inclinación, en este caso, se define en relación con una fijeza, Castillo propone un posible desvío que denomina parafilias y que surgen como distancia y afecto, atracción y repulsión. Un ir y venir diferido que evita definirse bajo lo recto, lo lineal y lo eficaz.

El cuerpo como objeto de análisis regresa con el artículo de Javier Guerrero, titulado *Las metástasis de la mariposa: Pedro Lemebel y el archivo analfabeto*. En este caso

se trata del cuerpo enfermo de Pedro Lemebel que se interseca con su propio archivo. A partir de un encuentro personal con Lemebel en su casa en Santiago de Chile en 2014, Guerrero nota que el agujero en el cuello del escritor, después de la operación de un cáncer de laringe, ahora ocupa el centro de su habla. Guerrero plantea una teoría y un análisis que hace de este agujero un archivo analfabeto por medio del cual se rearticula la cultura mariposa y convierte el ano en un órgano político popular.

El artículo se divide en el análisis de diversos materiales del archivo lemebeliano que ponen en escena este analfabetismo con una alteración: “anal-fabetismo”. Un anal-fabetismo que contiene en sí mismo un agujero anal que perfora y hace visible los huecos que la cultura dominante neoliberal busca ocultar. Desde ahí, Lemebel habita el ano y lo entiende como productivo para desarrollar una política anal que repiensa y relocaliza el cuerpo enfermo, sudaca, comunista, homosexual, entre otros. El archivo, por su parte, se caracteriza por esta analidad y opera como un corpus que emancipa el ano de manera radical en el mundo. Un archivo anal que, al ser inmaterial, enfermo y anal-fabeto, se rebela frente al tiempo lineal de la propia vida y a la fijeza institucional. Y si bien: “todo archivo es anal, retiene”, como propone Guerrero, es una analidad que no deja de ser plástica y productiva, de formar y ser formada. Y un archivo que se sólo se articula en la voz de su analfabetismo y con su taco aguja como herramienta de escritura con el que Lemebel reinscribe el gran mariposario enfermo.

De la escritura enferma, pasamos a la *Escritura canoera*, propuesta por el artículo de Rubí Carreño en donde la autora realiza una comparación analógica entre genocidio indígena y academia. La autora vincula la mirada clasificatoria de los indígenas en las crónicas de Indias y la categorización de las especies de Charles Darwin con la percepción masculina del lenguaje femenino. En oposición a esto, Carreño se pregunta por la posibilidad de un lenguaje alternativo en la academia y en donde *escribir en los bordes*, término acuñado por la escritora chilena Diamela Eltit, constituye un testimonio de esta negación patriarcal de la palabra literaria ajena.

La autora presenta la marcha de las mujeres del 2016, después de las elecciones de Donald Trump en Estados Unidos, como la oportunidad para combatir el necropoder patriarcal. Estas mujeres, como las yerbateras campesinas o las aristócratas sufragistas y antiesclavistas del siglo diecinueve han creado saberes contrarios al necropoder que han hecho emerger las *escrituras canoeras*. Un ejemplo de estas escrituras es el libro *Réplicas* de Eltit quien, como propone Carreño, al “escribir en los bordes” es parte de esta escritura movediza y se ubica en el presente literario que une arte y vida. Un cruce que se despliega en la portada del libro diseñada por Lotty Rosenfeld con el gesto de tejer y trenzar como analogía de la escritura que desarticula la economía patriarcal que la hace sujeta.

La marcha de las mujeres se extiende en una marea feminista en el ensayo-manifiesto de Cecilia Palmeiro con el que cierra el *dossier*. Desde la figura política de la loca, Palmeiro documenta los primeros dos años del colectivo *Ni Una Menos*. Frente al discurso mediático misógino y los femicidios, el colectivo retoma la poesía de Néstor Perlongher como modelo central de la figura de la loca que desafía la fijación identitaria del modelo gay estadounidense. Con el poeta se inicia la lengua de las locas locales que busca empujear y enloquecer la heteronorma, para ser un dispositivo de escritura grupal. Cuerpo y lengua se reformulan en un doble movimiento: politización del deseo y erotización de la política. La loca, como fronteriza y antiidentitaria, es así, según Palmeiro, la reaparición del sujeto del feminismo contemporáneo y la base para pensar las cuerpos femeninas o feminizadas en el devenir mujer.

Como el cuerpo comunal de Lemebel, el grito común de *Ni Una Menos* sale a la calle en función de la poesía. El paro nacional del 2016, que comenzó en la Argentina, es uno de los ejemplos más paradigmáticos de esta movilización, ya que se articuló bajo lo que significa habitar una nueva piel sintética diseñada por y para nuestras cuerpos. Una piel que se mueve en colectivo, que abandona la victimización, para ser productora de valor en la alteración y el artificio, en el “nosotras inclusivo”. Marea feminista, insiste Palmeiro, que opera como una microfeminidad que afecta lo macro, pero desde abajo, en la lengua de la loca como clave del movimiento global en marcha.

*Biopolíticas de la visibilidad en la necrópolis contemporánea* nos ubica en debates centrales de lo contemporáneo y presenta el corpus de un archivo cuyas propuestas teóricas, políticas, literarias y performáticas, crean la posibilidad de pensar desde mundos “alternos” y en cuerpos inapropiables que se exhiben ya no solo para vivir, sino para sobrevivir. Sobrevivir no significa, en este caso, estar más allá de la vida, sino, precisamente, traspasarla y hallarse en ella, hacerle resistencia a lo que aún parece responderle a las necropolíticas contemporáneas. Cuerpos en devenir cuerpos que se desarticulan en su normalización, que irrumpen más que nunca en la máquina del presente, en la biopolítica de la visibilidad, en los regímenes del capital y el mercado neoliberal. Cuerpos en devenir cuerpos que logran reinscribir sus propios relatos, que viven y sobreviven para perforar las historias que las han hecho sujetas a una piel naturalizada, dominada y explotada. Cuerpos, entonces, que no dejan de ser y hacerse las locas en la generación y producción de lo común en ese gran útero terrestre.