

N°74

ISSN: 2735-6825



taller de letras

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

Taller de Letras, Número 74

Director interino

Patricio Lizama. Decano Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Comité editorial

Danilo Santos. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile.

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

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

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

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

Comité de producción editorial

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

Francisco García Mendoza. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Domingo Navarro. Representante de Bibliotecas UC.

Comité científico

María Nieves Alonso, Universidad de Concepción.

Daniel Balderston, University of Pittsburgh.

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

Luis Cárcamo-Huechante University of Texas at Austin.

Luis Correa-Díaz, The University of Georgia.

Diamela Eltit, Universidad Tecnológica Metropolitana - New York University.

Javier Guerrero, Princeton University.

Yuri Herrera, Tulane University.

Gwen Kirkpatrick, Georgetown University.

Francisca Noguero, Universidad de Salamanca.

Julio Ortega, Brown University.

Grínor Rojo, Universidad de Chile.

Andrés Prieto, Boulder, Colorado University.

Contacto

Taller de Letras

Departamento de Literatura

Facultad de Letras

Pontificia Universidad Católica de Chile Campus San Joaquín

Av. Vicuña Mackenna 4860, Macul Santiago de Chile

Teléfono: (56-2) 2354 7903

tallerdeletras.lettras.uc.cl

Imagen de portada N°74: Foto de Pok Rie de Pexels

Diseño de portadas e interior: Catalina Gallardo

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

ARTÍCULOS

- 6-27 **Coloquialismo revisitado**
Revisited colloquialism
Alf Calderón Farfán, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
- 28-51 **Dizer o interdito: Reflexões sobre *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof**
Saying the Interdict: Reflections on *Las cartas que no llegaron* by Mauricio Rosencof
Sérgio Luiz G. Gimenes Romero, Universidade do Estado de Minas Gerais
Joyce C. Gimenes Romero, Universidade do Estado de Minas Gerais
- 52-80 **La política como dimensión secreta en Ricardo Piglia, José Donoso, Diamela Eltit y Juan José Saer**
Politics as a secret dimension in Ricardo Piglia, José Donoso, Diamela Eltit and Juan José Saer
Andrea Kottow, Universidad Adolfo Ibáñez
Ana Traverso, Universidad Austral de Chile
- 81-103 **El yo espacializado y la apertura ficcional hacia subjetividades colectivizadas: una mirada a la narrativa bonaerense que inicia el siglo XXI**
The Spatialized Self and the Fictional Opening Towards Collectivized Subjectivities: A Look at Buenos Aires Narrative that Begins the 21st Century
Paula Libuy, Pontificia Universidad Católica de Chile
- 104-135 **Mundialização do ficcional: O si mesmo como espetáculo e a reconfiguração dos rituais**
Globalization of the Fictional: The Self as Spectacle and the Reconfiguration of Rituals
Aline Magalhães Pinto, Universidade Federal de Minas Gerais
- 136-164 **Los hijos terribles de José Donoso**
The Terrible Children of José Donoso
Marcelo Navarro Morales, Universidad de La Frontera
María Fernanda Insulza Díaz, Universidad de La Frontera
Juan Manuel Fierro Bustos, Universidad de La Frontera

- 165-195 **Entre la Joya y la Perla del Pacífico. Zamacueca, cueca chilena y marinera limeña: cultura plebeya y transnacionalidad (1880-1920)**

Between the Jewel and the Pearl of the Pacific. Zamacueca, Chilean Cueca and Lima Marinera: Plebeian Culture and Transnationality (1880-1920)

Ignacio Ramos Rodillo, Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación

- 196-234 **Cartografía de la presencia afro en la literatura y los estudios literarios chilenos**

A Cartography of Afro-Descendants in Chilean Literature and Literary Studies

Thomas Rothe, Universidad Católica de Temuco

DOCUMENTOS

- 236 **Discurso entrega Premio José Nuez Martín a Nayareth Pino por su novela *Mientras dormías, cantabas***

Macarena Areco, Pontificia Universidad Católica de Chile

- 239 **Deja que los muertos entierren a sus muertos**

Nayareth Pino Luna

- 241 **El placer de la lectura, el placer de la crítica (entrevista a Raquel Olea)**

Daniel Plaza

RESEÑAS

- 260 ***Tapiwe Koyangtun 1825. ¿Autonomía o asimilación? Tres siglos de agencia Política Mapuche***

Reseña por Marjorie Huaqui Hernández

- 265 ***Vidas y censuras. Letras chilenas e hispanoamericanas***

Reseña por Alexis Ríos Valdivia

artículos

Coloquialismo revisitado

*

Revisited colloquialism

Alí Calderón Farfán
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
ali.calderon@correo.buap.mx

Resumen

El artículo revisa el término “coloquialismo” (también llamado conversacionalismo o poesía coloquial) desde la metodología de la semántica de los conceptos de Reinhart Koselleck. Al hacerlo, describe las distintas poéticas, ideas estéticas, posibilidades estilísticas y procedimientos que integran su espacio de experiencia. Además, pone especial atención en el horizonte de expectativa del concepto, es decir, en el modo en que, en virtud de un cambio de punto de vista, el coloquialismo ha renovado su fuerza al convertirse en el modelo expresivo de discursos identitarios, de rememoración y reflexión histórica o de imaginación moral.

Palabras clave: poesía hispanoamericana, coloquialismo, retórica de la poesía.

Abstract

We analyze the term “colloquialism” (also called conversationalism or colloquial poetry) from Reinhart Koselleck’s methodology of semantics of concepts. Through it, we describe the distinct poetics, stylistic ideas, stylistic possibilities and procedures that compose its space of experience. Moreover, we specially explore the horizon of expectation of concept, in other words, the way in which, given a change in point of view, the colloquialism renews its strength by becoming in the model of expression of a given identity discourse, of remembrance and historical reflection or of moral imagination.

Keywords: Hispanic American Poetry, Colloquialism, Rhetoric of Poetry.

Recibido: 30/04/2023

Aceptado: 07/02/2024

Introducción

En culturas de carácter agonal cuyo principio de síntesis social es la producción y acumulación de valor, los conceptos, en torno a los cuales gira la praxis, nunca son ingenuos, son más bien polémicos y desatan una lucha semántica por su definición. El concepto *poesía*, por supuesto, no es ajeno a esa disputa. Numerosas antologías de poesía latinoamericana de finales del siglo XX y principios del XXI (Echavarren, 1996; Milán, 1999; González, 2005; Medo, 2011; Bedoya, 2011), por ejemplo, se han construido como una forma de crítica, alternativa estética o franca oposición a como suena, se escribe, se piensa y se lee la llamada *poesía coloquial*.¹

El estilo coloquial hace parte de la definición de la *poesía* en estratos diacrónicos a distinta profundidad: está ya en el epigrama griego, en el *graffito* pompeyano, en Catulo y en Marcial, en Villon, en Wordsworth, en las muchas posibilidades de la poesía popular hispánica, etc. A mediados del siglo XX encuentra un nuevo impulso. Aparece como brecha, como posibilidad disonante del continuo experiencia/expectativa. Ofrece un camino distinto al de la poesía pura y al de la Vanguardia. Es una reacción tanto a lo que Ernesto Cardenal llama “subjetivismo lírico-onírico” (Benedetti 104) como a lo que Jorge Enrique Adoum, con sorna, tilda de “cacharrería nerudiana” (64), refiriéndose al abuso de la metáfora.

Un concepto, además de ser consecuencia de su propia historicidad, suele condensar una experiencia histórica y articular redes semánticas en torno a ella (Koselleck 15). Poesía coloquial o coloquialismo no es la excepción. Esta arista del concepto poesía está cargada de connotaciones particulares y nociones diversas que tejen una red de significados. Esta zona de sentido, sin embargo, no es inmutable. El término coloquialismo tiene la “capacidad de trascender su contexto originario y proyectarse en el tiempo” (Koselleck 15). Debería considerarse, además que, en el lenguaje de la crítica impresionista, se pone de manifiesto un estrechamiento que

1 Poesía coloquial es una zona de sentido que incluye términos vecinos o sinónimos como coloquialismo, conversacionalismo, poesía coloquial, prosaísmo, poesía de *looké* natural, poesía absorbente, poesía clara o poesía que sí se entiende. Implica a la vez el desarrollo de una línea estética a lo largo de las tradiciones líricas occidental, hispánica y de los distintos países que hablan castellano así como el empleo de ciertos recursos lingüísticos e intenciones verbales vinculadas a ellos. Por tanto, es un concepto que requiere del análisis de la historia literaria, de la historia de la poética e incluso de la descripción lingüística. En el término “coloquialismo” se interseca, para su comprensión, la especificidad de distintas metodologías de análisis. Es por ello que, más que ante un concepto de significado preciso, estamos ante una zona de sentido.

limita lo coloquial a “la poesía que sí se entiende”, a la “poesía clara” o “poesía fácil”, al “escribir como se habla”, a una “poesía carente de sorpresa”, etc. Nada más equivocado. *Coloquialismo*, en materia de poética, ha sido un término “cuyo contenido se iba rellenando de nuevo, según lo que fuera experimentado y definido nuevamente como historia del presente” (15). Es así como el término se ha transformado según la circunstancia histórica, las herramientas hermenéuticas de la época o la constelación intelectual que hace uso de él.

Coloquialismo: zona de sentido

Esta divergente actualización del concepto puede rastrearse desde el modo mismo de plantear su origen. Carmen Alemany (14) registra, por ejemplo, que para Fernández Retamar y para Ernesto Cardenal, este estilo aparece ya en Rubén Darío; Pacheco (294-296) supondrá que hay algo parecido a un inicio de poética en los textos de Salomón de la Selva y Salvador Novo influenciados por el *imagismo*; para Mario Benedetti, “Parra fue el primero en escribir este tipo de poesía” (Alemany 204) y Octavio Paz acotará en sus conferencias del Colegio Nacional que sus poemas de la primera mitad de los años cuarenta, “se anticipan a lo que se escribiría unos diez o quince años después con el nombre de antipoesía” (Paz, *40 años* 36). No contaban con su astucia.

Al margen de lo anterior, pareciera evidente que en el tiempo en que estaban de moda los *beatniks*, cuando cobraba fuerza una cultura popular de incipiente carácter planetario, cuando había triunfado la Revolución cubana y alguien como el propio Octavio Paz, en 1965, se permitía escribir que “el marxismo ha penetrado tan profundamente en la historia que todos, de una manera u otra, a veces sin saberlo, somos marxistas” (*El arco* 258), la poesía también estaba modificándose. El carácter del nuevo horizonte de expectativa podría resumirse en una declaración de Blanca Varela: “la poesía ha dejado de ser una dama burguesa, se salió para la calle” (Rodríguez Núñez 105). Fernández Retamar dice de otro modo lo mismo: “la incorporación de la oralidad es uno de los grandes aportes de la poesía hispanoamericana de este siglo” (130).²

2 Y no es que el coloquialismo se revelara como un *nuevo* discurso poético. En absoluto. Es más bien que la repetición de la intencionalidad y los procedimientos era cada vez más significativa entre poetas, editores, críticos y lectores. Antes del famoso “La otra vanguardia” (1978) de Pacheco, en “Verso y Prosa” de *El arco y la lira* (1956), Paz escribió sobre los aportes técnicos de las tradiciones inglesa y francesa

La valoración de este primer coloquialismo está vinculada invariablemente con una constelación intelectual, aquella de los poetas que orbitaron en torno a la actividad de Casa de las Américas, que tuvieron a Ernesto Cardenal como referente y que constituían una suerte de avanzada de izquierda, faro estético y moral para para los lectores de América Latina.³ Se trata de todo un estilo de época, *style du jour*, que Saúl Yurkievich resume del siguiente modo: “Crisis del idealismo romántico, pasaje de los nerudeanos a los vallejeanos, conciencia crítica, desacralización humorística, irrupción de la actualidad [...] libertad de expresión, avance del coloquialismo y del prosaísmo, pluralidad formal y estilística, discontinuidad, inestabilidad, ruptura, apertura, cosmopolitismo” (99). ¿Pero cuáles son los significados individuales que definen este coloquialismo en tanto estilo de época? Una pregunta así requiere, en mi conjetura, aventurar respuestas en distintos niveles de análisis, a saber, compromiso político, punto de vista, la poética (en tanto principio de las elecciones formales) y los procedimientos de construcción.

1) Macrorretórica o de la disidencia. La coloquial es una poesía mayormente orientada hacia la política de izquierda. Este primer coloquialismo está ligado a un régimen de historicidad moderno (Hartog 15), es decir, existe en él la confianza de que el futuro puede ser mejor que el presente, al grado de que pareciera hacer suyas unas palabras de Roque Dalton: “para nosotros los latinoamericanos ha llegado el momento de estructurar lo mejor posible el problema del compromiso” (Benedetti 24). La intensidad de este compromiso genera un abanico de posibilidades: es así que hablamos de una poesía guerrillera o militante o marxista o simplemente simpatizante de la izquierda y las causas populares.⁴ Será una poesía que, en cualquier

(Joyce, Eliot, Pound, Laforgue): “todos estos cambios se fundaron en otro: la substitución del lenguaje “poético” —o sea el dialecto literario de los poetas de fin de siglo— por el idioma de todos los días” (76).

3 Saúl Yurkievich, en 1971, explica, por ejemplo, la importancia del Premio Casa de las Américas del siguiente modo: “Otorgado anualmente a partir de 1960, el premio ha ido adquiriendo peso, talla y envergadura. Es uno de los más representativos y el más regular de los pocos que se concursan a escala continental. A través de los autores que consagra, se pueden seguir los rumbos, establecer las coordenadas de la producción literaria latinoamericana” (99). Esta constelación de autores en torno a Casa de las Américas (Cardenal, Fernández Retamar, Dalton, Benedetti, etc.) constituía toda una vanguardia, según la pensó Ernest Mandel: “Es indispensable una organización de vanguardia para superar la brecha generada por el desarrollo desigual entre la combatividad y la conciencia de clase [...] es indispensable que un grupo de personas encarne de manera permanente un nivel elevado de combatividad, de actividad y de conciencia de clase” (Hazan 75). Estos son autores de una izquierda que pudiera sentirse dorada o divina, una élite cultural próxima a las esferas de la conducción política.

4 Al respecto, sobre los autores de esta constelación, Juan Gustavo Cobo Borda dice que escribieron, “con la satisfecha conciencia de quienes tienen la razón y se hallan en la línea recta de la historia, una

caso, suscriba las palabras de Régis Debray en una declaración del comité de colaboración de la revista *Casa de las Américas*: “en la lucha de clases se cumple también el papel de arrebatarse a la burguesía el privilegio de la belleza” (Benedetti 25).⁵

2) Distancia o punto de vista. Jean-Michel Maulpoix piensa que “el poema es un asunto de selección y focalización, de acercamiento o alejamiento, de engrosamiento de los objetos” (*Les 100 Mots* 40). Funciona como una ventana. “Se interpone como un obturador cerrado entre el yo y el mundo” (Rabaté 44). La propia macrorretórica de los poetas coloquiales requiere, como puede suponerse, una ventana, un lugar de enunciación, que le permita precipitarse sobre la realidad y atender sus fenómenos cotidianos. Quizá la atmósfera de ese nuevo realismo tenga que ver, por ejemplo, con la intuición que lleva a Enrique Lihn a escribir poemas que “se propongan algún tipo de concreción” (Lastra 32) y a decir: “me declaré en contra de la *poesía poética* y a favor de una poesía situada” (32). Eso “situado” comparte perfectamente el ideal del exteriorismo de Cardenal: “esta poesía puede incluir las realidades cotidianas, la anécdota, los nombres y apellidos, de carne y hueso, y lugares reales y también fechas y cifras si son necesarias” (Benedetti 104). Era, en el fondo, un ideal no muy lejano del de Parra, que solía decir: “busco una poesía a base de hechos” (Lastra 33). Pero esta pretensión de referencialidad, este dominio de la intención lírica (léase lo lírico como *hambre* del aquí y del ahora), no solo funcionará como motivo o como renovación del imaginario, también es el modo de hacer crítica de la ideología en tanto estructurante del sentido común, crítica de la vida cotidiana. Así, por ejemplo, en sus conversaciones con Leónidas Morales, Parra explicitará los procedimientos de esta poética de lo cotidiano o de los objetos comunes. Explica: “Son elementos rutinarios los que se hacen chocar

poesía indecente en su exaltación del martirologio heroico y falaz en su propósito de cambiar el orden social no innovando ni en quien escribe ni en el poema que redacta” (49). Al margen de la valoración ideológica, Cobo muestra que se trataba de autores que se identificaron plenamente con la Revolución y con el marxismo.

5 El compromiso político constituye una verdadera presión cultural para los autores de esta constelación. Fernández Retamar, por ejemplo, dirá que “la revolución en sí incluye a la poesía” (Benedetti 174). Son los años de la conversión de Ernesto Cardenal al marxismo, ese cambio que se advierte sobre todo en *El evangelio en Solentiname*. Son los años en que se habla de la “desgarradura ideológica” a propósito de Heberto Padilla; cuando incluso Nicanor Parra piensa al sujeto colectivo (43) y plantea, no sin ironía, los deberes del poeta revolucionario: “Primero: ubicar al enemigo. Segundo: tomar puntería. Tercero: disparar” (49). No deja de sentirse natural que los guerrilleros que escribieron poesía lo hicieran en este registro. Véase la serie “Poesía y guerrilla” en El Salvador que ha preparado para la revista mexicana *Círculo de Poesía* Mauricio Vallejo Márquez, hijo del combatiente del Mauricio Vallejo.

con el marco de referencia y entonces se iluminan recíprocamente” (79). Su concepción, por supuesto, deriva del modernismo en lengua inglesa, del collage, del montaje vanguardista y de los modos de hacer significativa la contigüidad léxica, el choque entre fragmentos o entre imágenes. Este procedimiento es también el principio de composición del Cardenal de *Hora cero* y, en realidad, de toda su poesía. No deja de ser irónico, por otra parte, que este mecanismo semiótico del coloquialismo, ya institucionalizado como eje modal de la poesía latinoamericana, haya sido empleado justamente para hacer la crítica del régimen cubano. Es así que, en el que considero el mejor poema de *Fuera del juego* (1968) de Heberto Padilla, “Paisajes”, con cierto gusto a “Como latas de cervezas vacías” o a “hay un lugar junto a la laguna de Tiscapa”, se lee:

Se pueden ver a lo largo de toda Cuba.
Verdes o rojos o amarillos, descascarándose con el agua
y el sol, verdaderos paisajes de estos tiempos
de guerra.
El viento arranca los letreros de Coca-Cola.
Los relojes cortesía de Canada Dry están parados
en la hora vieja.
Chisporrotean, rotos, bajo la lluvia, los anuncios de neón.
Uno de Standard Oil Company queda algo así como
 S O Compa y
y encima hay unas letras toscas
con que alguien ha escrito PATRIA O MUERTE (40).

3) Poética. El coloquialismo, no solo como consecuencia de su vocación política de izquierda sino para dar cuenta, a través de la concreción, de la vida cotidiana a que se aboca, aspira, en palabras de Fernández Retamar, a “una palabra toda comunicación” (171).⁶ Se trata de una poesía que se siente cómoda acompañada

6 Este es un punto central en el coloquialismo porque es la piedra de toque de lo que se llamará “poesía clara” o poesía de *looké* natural, necesaria para generar en el lector la ilusión de realidad, identificación y cercanía. Para Parra, por ejemplo, “Los poemas no son monólogos, sino parlamentos de un diálogo. No tan solo para un poeta. Me parece que la actividad central del ser humano debe ser la comunicación” (Benedetti 54). Blanca Varela sigue esta línea y sostiene que “La buena poesía es la que logra comunicar ideas, estados de ánimo, sentimientos” (Rodríguez Núñez 105). No sería arriesgado decir que el afán de comunicación a través de la *claritas* se incorporó con decidida fuerza a la ideología poética dominante, a esa “voluntad general en la que tanto unos como otros se reconocen” (Castro Gómez 97). Esta poesía, dado su carácter absorbente (Bernstein 201-202), su deseo de ser comprendida, le otorga a lo cotidiano, a la “inteligencia de lo concreto”, un carácter ontológico extraordinario. Por ello mismo, un poeta como

de adjetivos como honda, sencilla, verdadera y que, antes de poner en relieve el trabajo de la textura lingüística, se concentra en los significados que tienden un puente hacia la identificación con el lector. Por ello, nos recuerda Tony Hoagland, “la intimidad del coloquialismo nos cobija con su comprensión” (32). En un poema coloquial, el lector sabe dónde está parado. El poema se convierte entonces en un detonante de epifanías, palabra refugio, palabra confiable y coherente que, en última instancia, puede volverse también una suerte de modelo de conciencia.

Para alejarse de un lenguaje más literario o de marcado carácter constructivo, esta poesía abomina *aparentemente* la música del verso medrado –aparentemente: pensemos en Pacheco, Sabines, la poesía de la experiencia y un largo etcétera– y se inclina por eso que llaman en la crítica norteamericana poesía de *look* natural. Justamente es de esa poesía que el propio Parra toma su dicción y confirma su gusto por “las voces naturales” (Benedetti 45). Al respecto dice: “Me llamó la atención el lenguaje que en inglés se llama *relaxed*, un lenguaje más o menos suelto. Esa es una poesía abierta: no hay métrica estricta ni un lenguaje poético convencional” (Morales 72). Enrique Lihn habla de lenguaje *despojado* y Dalton de poesía *desenfadada*. En esa misma línea, Gelman afirma: “a mí no me interesa la perfección para nada” (Rodríguez Núñez, 153). En la tradición peruana, por ejemplo, ese lenguaje *relaxed* es llamado por Cisneros (1975) *Lazy speech* o habla chorreada. Es el británico modo.

Pero ¿qué hacer a partir de esta suerte de distención? Quizá a través de las palabras del propio Antonio Cisneros se pueda reconstruir la poética no dicha, implícita, de estos autores. Habla no solo del “gusto por la poesía narrativa y la ironía” (Rodríguez Núñez 216) sino, fundamentalmente, de la intención de “mezclar el lenguaje más cotidiano, con el más literario” (tal como sucede en *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* o en *No me me preguntes cómo pasa el tiempo* o en *Poesía de paso*, por ejemplo). Podría conjeturarse que esta mixtura se logra apelando, con alguna regularidad, a dos procedimientos axiales: el desarrollo de anécdotas y el empleo del epigrama.

Enrique Lihn conjugará dos ideas en su poesía: incorporar el sentido común al lenguaje de la fascinación (Lastra 37) y entender que “el lenguaje *puesto en la costumbre* es despojado, esquelético, con ecos de la palabra oral que deben acentuar el *efecto de realidad*” (Lastra 58). Esto es justamente lo que hace reconocer a Jaime Quezada la maestría de Lihn, “que proyecta una temática hacia una realidad inmediata, urbanizada, de sencillez gramatical, pero de complejidad de tema “[...] sencilleces de un lenguaje casi conversacional” (Leyva 251). Comunicación, claridad, sencillez son las prendas básicas de una poesía no artefactual, de una poesía de *look* natural.

Tanto la vanguardia (pienso, por ejemplo, en el ultraísmo de Borges) como la poesía pura desconfiaron de la anécdota. Los poetas coloquiales, en cambio, la abrazan con energía. Es así que Adoum consigna “un regreso a contar cosas cuando se canta” (Benedetti 64).⁷ La poesía se acerca así a la parábola o a la crónica, incluso a la novela con los poetas de *Hora Zero*. No por nada Carlos María Gutiérrez ponderaba una “poesía, cercana al testimonio, al periodismo” (Benedetti 110) que alterna “el dato, la vivencia y la emoción personal” (110). Por otra parte, desde su publicación en 1960, los *Epigramas* de Ernesto Cardenal desataron una moda en todo el continente. Su discurso directo, el cultivo de la ironía, el lenguaje despojado de ornamentación y especialmente su aguijón final, el verso contundente que cierra el poema, llamado por los griegos *aprosdóketon* y por los latinos *fulmen in clausula*, se convirtieron en recursos plenamente identificados con la poesía coloquial.⁸

4) Microrretórica. Si como supone el más acendrado estructuralismo, la literatura es un juego intencionado de selección y combinación de signos, el registro léxico, entonces, adquiere notable relevancia al grado de volverse el poema todo un dilema de vocabulario (Hoagland 6).⁹ A partir de tales elecciones, el texto de intencionalidad estética construye, al propio tiempo, un punto de vista y un entramado semántico. En el caso de la poesía coloquial, el empleo de “las palabras de todos

7 Las palabras de Adoum son particularmente significativas. Dice: “la poesía de hoy le debe mucho a la narrativa; ya no tomamos la anécdota como algo despreciable; contamos cosas, hechos diarios que no son nada insólitos, sino por el contrario vulgares y comunes. A veces la anécdota cumple la función que antes cumplía la metáfora (64). Esto es particularmente importante porque justamente el empleo de la parábola o la alegoría será el vehículo retórico para construir pequeñas epifanías, que es uno de los objetivos de la poesía coloquial. Autores coloquiales también, pero de otra generación, como José Watanabe, Fabio Morábito, Fabián Casas o Eduardo Chirinos escribirán sus mejores poemas siguiendo esta enseñanza.

8 Al respecto, el propio Antonio Cisneros se permite una sonrisa en “También yo hice mi epigrama latino”. Entre los muchos poetas de distintas nacionalidades y constelaciones intelectuales, que se acercaron a la intención epigramática, podríamos recordar aquí a Eduardo Lizalde, José Emilio Pacheco, Ernesto Mejía Sánchez, Roque Dalton, Carlos Illescas, Blanca Varela, Luis Hernández, Rodolfo Hinostroza, Juan Ramírez Ruiz, María Emilia Cornejo, Rodolfo Alonso, Ida Vitale, Saúl Ibargoyen, Hernán Lavín Cerda, Gonzalo Millán, Omar Lara, Lila Calderón, Luis Rogelio Noguera, Juan Manuel Roca, Marco Antonio Campos, Héctor Carreto, Minerva Margarita Villarreal, Edwin Madrid, Karmelo Iribarren, etc., etc., etc. La intención epigramática, vía el coloquialismo, se incorporó plenamente al estilo de época de la poesía contemporánea.

9 Para el poeta y crítico norteamericano Tony Hoagland, las palabras acarrear “diferentes implicaciones, o connotaciones referentes a lo alto y lo bajo, actitud, formalidad, distancia [...] de este modo usar cualquier palabra invoca una resonante red de vocabularios, contextos e ideas. Es así que la dicción se convierte en un instrumento de imaginación asociativa” (5).

los días”, según piensa Tony Hoagland, constituye todo un centro gravitacional que sostiene “una relación de confianza y reciprocidad con el lector” (5).¹⁰ Es entonces cuando se cree entender que la poesía algo revela, quizás algo importante. El lector se siente identificado con la experiencia relatada en el poema o incluso *guiado* por ella.¹¹ Y de nuevo Hoagland: “la intimidad del coloquialismo nos cobija con su comprensión”, con la posibilidad de reconocer lo que sucede en el texto y en su entorno. El poema es un lugar seguro y esto es posible dado el espacio de familiaridad que han construido las palabras. Hay que subrayar el término clave aquí: familiaridad. Y ya sea que hablemos de argot, jerga, variación regional, sociolectos o lenguas marginales, este discurso coloquial “se caracteriza por el uso de palabras y enunciados que tienen más carga expresiva, afectiva o emotiva” (Alcaraz Varó 323). El empleo de este registro lingüístico tiene la función de construir un tono, es decir, un entorno expresivo, afectivo y emotivo que muchas veces, dada la educación literaria convencional, *se percibe* como la poesía o al menos como el estado poético.¹²

10 Para Yuri Lotman, este punto es fundamental en su análisis. Explica que “El lenguaje del texto artístico es en esencia un determinado modelo artístico del mundo [...]. La elección, por parte del escritor, de determinado género, estilo o tendencia artística supone asimismo una elección del lenguaje con el que piensa hablar con el lector [...]. La lengua natural posee en sí misma una determinada jerarquía de estilos que permite expresar el contenido de un mismo mensaje desde diferentes puntos de vista pragmáticos. La lengua construida de este modo modeliza no solo determinada estructura del mundo, sino también el punto de vista del observador” (30-31). La elección de un discurso de *look* natural condiciona entonces su recepción, el horizonte desde el cual será interpretado, el modo en que se reacciona frente a tales o cuales estímulos lingüísticos. La emoción que suscita el poema, el arropo en virtud de la familiaridad o el carácter epifánico no serían sino consecuencia de la codificación de este lenguaje artístico.

11 Luis García Montero habla de la poesía “cómplice”, aquella que “aspira a realizarse en los ojos del lector como un género vivo capaz de crear emociones significativas” (*Confesiones poéticas* 176). Pero no solo eso, sino que el afán de naturalidad en el poema, su verosimilitud, el personaje que se construye y su anécdota constituyen “un punto *respirable* en el que puedan coincidir el autor y el lector” (García Montero, *Aguas territoriales* 75). Vuelve a ser necesario subrayar una palabra: respirable. La poeta argentina Diana Bellessi, al respecto, piensa que “Mientras más simple y más transparente es un poema, más llega al corazón de los otros” (s/p).

12 Arnaud Schmitt supone que el tono es “la impresión general dejada en el lector por la estrategia general del autor al exponer hechos y eventos” (140), además de la actitud de la declaración o, mejor decir, “la conducta fundamental por el perfil psicológico del autor” (141). La dicción coloquial aprovecha al máximo esta condición y construye atmósferas que identificamos con la evocación y que podemos también llamar con su otro nombre: nostalgia. ¿No es este tono el que se halla, por ejemplo, en “Tía Chofi” de Jaime Sabines o en “Nocturno de Vermont” de César Calvo o en “Nathalie” de Enrique Lihn? ¿No estamos ante una atmósfera casi ubicua en la poesía latinoamericana que cubre un territorio vastísimo que bien podría ir, ya en otra promoción de autores, de “Razones del ausente” de Darío Jaramillo u “Origen”

El coloquialismo, entonces, a través del tono y gracias a un imaginario o memoria colectiva compartida, pareciera codificar u orientar la recepción de los poemas. La crítica que se le hace por ser un discurso carente de sorpresa podría depender menos del tipo de registro léxico empleado y más bien de su adscripción a una suerte de realismo plano en el que, según piensa Jean-Pierre Simeon, no “hay obras de imaginación sino obras de lo imaginado, imágenes ya conocidas que implícitamente nos dicen: el mundo ya está hecho, lo real está cerrado” (42). La sorpresa está en otra parte y esa proximidad, esa identificación, esa familiaridad en poemas del tipo *No me aumentaron el sueldo por tu ausencia / sin embargo / el frasco de Nescafé me dura el doble / el triple las hojas de afeitar* de Antonio Cisneros también desgastan su potencia y su capacidad de producir asombro en tanto se perciben como discursos de lo ya publicitado.¹³ Lugar estético seguro.

Con lo dicho hasta aquí, se ha tratado de observar qué se ha entendido por poesía coloquial en diversas zonas de la poesía hispanoamericana puesto que la definición de un concepto, como sabemos ahora, determina el tipo de prácticas que se suscitan en torno a él. Los conceptos, sin embargo, no son inmutables. Hay desplazamientos semánticos que dan la impresión, en otro nivel del análisis, el de la crítica literaria, de que una corriente estética evoluciona o sigue tal o cual derrotero en su desarrollo. Es así que, por ejemplo, después de más de una década de conversacionalismo o coloquialismo, aparecieron reproches a un discurso que parecía omnipresente en español. Se le acusó de construir, desde la primera persona, un relato claro, comprensible (por ello mismo empobrecido) que coqueteaba todavía con cierta dicción sublime y que, por repetición de motivos (el confesionalismo), tonos, procedimientos, se percibía como estética del lugar común. La poesía vinculada a lo coloquial tuvo que modificar sus mecanismos, revolver el espacio de experiencia y tender al horizonte de expectativa; tuvo que cambiar. Es por ello que Eduardo Milán apunta: “puede decirse que la parte de la poesía de los setenta y los ochenta liberada de la estética de los sesenta prepara el camino a la poesía venidera” (*Ensayos por ahora* 94). Pero ¿qué puede entenderse aquí por liberación?

de Juan Gustavo Cobo Borda a “Hoy hicimos el amor como fantasmas” de Waldo Leyva o “Nocturno de Insurgentes” de Marco Antonio Campos?

13 Habrá que entender lo ya publicitado como lo visto antes, lo que no causa asombro. Al respecto, Charles Bernstein dice desde la poesía del lenguaje: “este tipo de detalles inundan el mercado del artefacto literario; confesiones que van de lo más repulsivo a lo más angelical son el diario devenir de lo que leemos y escuchamos [...] dichas confesiones toman un estilo y un contenido mayormente predecible, mayormente, en un sentido, ya publicitado” (67).

La sorpresa está en otra parte

Si en el trabajo de construcción poética el sujeto lírico es ante todo un puesto de observación, un sitio desde el cual se entra en relación con el mundo, los poetas peruanos del movimiento *Hora Zero* dieron un giro a la poesía coloquial de principios de los años setenta en virtud justamente de ese lugar de enunciación.¹⁴ La constelación de poetas en torno a Casa de las Américas se percibía próxima al poder político, pero no solo eso, sino que también eran intelectuales de origen burgués y criollo (Cardenal, Fernández Retamar, Dalton), con el privilegio y el punto de vista que eso implica. El lirismo urbano de *Hora Zero*, en cambio, se caracterizó por *mirar* la realidad desde abajo.¹⁵ Desde su primer manifiesto, “Palabras urgentes” (Ybarra 19), otorgaron especial interés a contar la “experiencia de clase” (y racial) y a construir un discurso contra la burguesía a través de una “épica barriobajera”. “A nosotros se nos ha entregado una catástrofe para poetizarla”, se lee en ese manifiesto.¹⁶ Para Juan Ramírez Ruiz, estos autores provenían en su mayoría de sectores populares y los distinguía una identidad migrante (Yrigoyen 58). Quizá por ello echaron mano,

14 Se identifica con el movimiento *Hora Zero*, en sus distintas etapas, a autores como Jorge Pimentel, Juan Ramírez Ruiz, Jorge Nájjar, Enrique Verástegui, Mario Luna, José Cerna, Eloy Jáuregui, Tulio Mora, Carmen Ollé, Dalmacia Ruiz Rosas e incluso el primer Roger Santibáñez (Yrigoyen, 2021), entre muchos otros. Por otra parte, el cambio de lugar de enunciación suscita una nueva *distancia* frente a los eventos del mundo. Para Maulpoix, este concepto es clave pues “La distancia trabaja en el sentido de una estilización que estudia tanto al objeto como a la mirada que se posa sobre él. No atiende sino los trazos reales del ser o del objeto; yo lo reconfiguro, me dirijo a él de otra manera y puedo decirle eso que la proximidad no autoriza” (*Les 100 mots* 34). Dependiendo de la distancia que establece ese puesto de observación que llamamos sujeto lírico entre él y el mundo, o los acontecimientos enunciados, se construye tal o cual tono, se pueden consignar unas imágenes y no otras. El lugar de enunciación y la distancia frente a la fuente de los acontecimientos predicados son elementos centrales en la estilización del sujeto modal y su contexto psicosociológico.

15 La importancia de *Hora Zero* en el desarrollo de una poética coloquial hispanoamericana no radica tanto en su alcance entre los lectores de lengua española como, fundamentalmente, en lo significativo de su postura política vinculada a determinados procedimientos constructivos y recurrencias temáticas. *Hora Zero*, sin embargo, es un movimiento que ha sido leído ampliamente en México y España a través de su vinculación con el infrarrealismo. Así lo señala Héctor Hernández Montecinos: “los infrarrealistas remolcaron Latinoamérica a México, sobre todo a los peruanos de *Hora Zero*” (103). Es, asimismo, a través de María Emilia Cornejo y Carmen Ollé, autoras inscritas en la constelación intelectual de *Hora Zero*, que se siembra la semilla de una importante zona de la actual poesía escrita por mujeres.

16 No deja de ser interesante que muchos de estos autores son simpatizantes o militantes maoístas o trotskistas y que su lectura de la “catástrofe” no es ingenua sino que, por el contrario, ha pasado por el filtro del marxismo heterodoxo de Walter Benjamin que, en *El libro de los pasajes*, escribió: “Que esto siga sucediendo es la catástrofe” (446).

para construir sus poemas, de un sociolecto que, al *lazy speech* o al habla chorreada de Cisneros (descalificado justamente por ser un poeta burgués), opuso “un lenguaje más de la calle, más *aputamadrado*” (156), una intensificación coloquial “con toda su coprolalia, insolencia, jerga, aliento épico, irreverencia, mandadas a la mierda, poemas llenos de sexualidad y de marginalidad” (158). Todo ello apunta al rostro de una vieja conocida: la *sordida verba* de los latinos. En resumen, en los poemas de *Hora Zero* encontramos una apropiación de la lengua de *abajo* o bien un situarse abajo para escribir con y sobre los de abajo. Esta fue una búsqueda que incluía la intuición no solo del poema documental sino de toda una poética que sería llamada por Ramírez Ruiz y Pimentel “poesía integral”.¹⁷ La palabra clave de esta literatura es *distancia*, o puesto de otro modo, politización de la profundidad de campo, del paisaje en tanto “imagen de mundo, íntimamente ligada a la sensibilidad y el estilo del escritor; no tal o cual referente sino en tanto conjunto de significados” (Collot 191). Esto bien puede percibirse en poemas como “Sinfonía en Marlene” de Jorge Pimentel, “Natalia” o “Ruda” de José Cerna, “El viejo Campa” de Jorge Nájara o “Datzibao” de Enrique Verástegui. Hay un poema de Juan Ramírez Ruiz, por ejemplo, una “Denuncia”, que se vale del epigrama a lo Cardenal para hacer crítica de la vida cotidiana y, a través de la brechtiana singularización de la imagen, acentuar las contradicciones sociales:

En una pensión de Lima
se alquilan ratoneras de 1x2 metros
(para que vivan seres humanos)
a 60 libras peruanas.
El criminal se llama Carlos Gómez.
Y yo lo consigno para que sea repudiado hasta el siglo XXV
por los poetas del siglo XXV (Ybarra 311).

17 Esta actitud de hacer patente el lugar desde el que se escribe queda muy clara cuando Jorge Pimentel explicita su proceso creativo. Muy de mañana solía sentarse en el marginal Bar Palermo para observar y escribir. “Era la hora en la que solo entraban mendigos” (Yrigoyen 250). Entonces apareció Pedro Sifuentes Calderón, que dio origen al poema “El lamento del sargento de Aguas Verdes”, uno de los retratos más marginales y dolorosos de los poetas de *Hora Zero*. Y lo recalca Pimentel: “¿Te imaginas a Cisneros o a Blanca Varela sentados con ese hombre en una misma mesa? Ni en broma pues” (250). La poesía es una dama burguesa que “se salió para la calle”, decía Blanca Varela. Sí, pero hay de calles a calles... Por otra parte, este mirar desde otro sitio fue posible gracias a los intentos por escribir una “poesía integral”, “fiel expresión de la existencia real en una sociedad capitalista y del anhelo subversivo de impronta marxista-leninista” (González Vigil 294). El poema integral contaba, narraba, hacía suya la aspiración del coloquialismo de la generación anterior. Es un correlato o “traslación de la novela total vargasllosiana (con la que comparte su ánimo polifónico y el uso de ingente vagaje técnico en pos de una construcción arquitectónica que permita una construcción prismática y plenaria de la realidad” (Yrigoyen 161).

Pero no solo eso. *Hora Zero*, desde su compromiso marxista, cuestiona y pone en entredicho uno de los fundamentos de la poesía coloquial, de la poesía contemporánea toda: el humor y la ironía de Nicanor Parra. En el manifiesto “Nosotros tenemos la razón”, publicado en *Kenakort y valium 10* (1970), primer libro de Pimentel, se leía un “acta de acusación” contra el poeta chileno:

A Nicanor Parra todo el mundo lo celebra pero sin ninguna razón. Ha rebajado el nivel del humor. En este momento de América convulsionada la poesía tiene que presentarse sin humor de ningún color. Eso de que “los poetas bajen del Olimpo” está bien; pero no para que se enmierden. La de Parra es una posición conservadora. Si a Vallejo lo lee un banquero lo va a rechazar. A Parra no, porque concilia con las fuerzas negativas y es buscado para la risa y el juego (Ybarra 53).

Y podría pensarse, pasados los años, que esa intuición crítica apunta más al empleo de un dispositivo retórico ya inofensivo, es decir, codificado por los lectores de poesía, que al propio Parra. Quizá podría conjeturarse que esa censura de la ironía es uno de los primeros síntomas de un cambio en el modelo de lectura que no solo le exige al poema ciertas marcas de literariedad sino, especialmente, una toma de postura ética, un poner sobre la mesa otra forma de circulación de la poesía en la sociedad.¹⁸

Son los años setenta. Es Perú. La poesía de la generación del sesenta está muy viva con autores como Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Luis Hernández, César Calvo o Javier Heraud. *Hora Zero* es un escándalo entre los jóvenes. El marxismo es la *koiné* de académicos y artistas, y comienzan a circular ampliamente las ideas de izquierda de Gustavo Gutiérrez y Aníbal Quijano. Algo se gesta. Algo se está radicalizando. El británico modo es la poética en boga. Al taller de poesía de la

18 Poetas de distintas tradiciones críticas han llamado la atención sobre el uso sistemático de la ironía en la literatura. Dos ejemplos. Adam Zagajewski, en el espacio crítico norteamericano, polaco y europeo, piensa que “a veces la ironía expresa la desorientación en medio de una realidad plural. A menudo simplemente encubre la pobreza de pensamiento. Porque si no se sabe qué hacer, lo mejor es volverse irónico” (15). La poeta rusa Natalia Azarova, autora del volumen teórico *Poesía*, al referir lo que ha dejado de ser fundamental en la escritura de poemas hoy, incluye enfáticamente a la ironía (s/p). La politización del procedimiento retórico da cuenta de la formación de los poetas de *Hora Zero*, del *zeitgeist* en el que vivieron (es también el tiempo en que se forma Sendero Luminoso, por ejemplo) y del modo en que propusieron el asalto a la llamada ciudad letrada. Si la ironía produce necesariamente el efecto de distanciamiento crítico, los poetas de *Hora Zero*, desde su militancia política, rechazan esa *distancia* y pugnan por una poesía que cuente desde adentro, en la proximidad de la fuente de los acontecimientos.

Universidad Mayor de San Marcos, dictado por Marco Martos e Hildebrando Pérez Grande, acudió una joven poeta simpatizante de la teología de la liberación cuyos poemas podrían recordar aquellos de autoras de la generación *beat* como Leonore Kandel, Diane Di Prima o Marge Piercy. El nombre de esta poeta es María Emilia Cornejo y tenía veintitrés años cuando se quitó la vida. Al año siguiente, en agosto de 1973, fueron publicados tres poemas suyos en el número 1 de la revista *Eros*, de raigambre horazeriana. Ese fue el punto de inflexión. Ahí podría situarse el inicio de un *boom* de autoras coloquiales próximas a un feminismo más vital que teórico. Carmen Ollé piensa que “la poesía de María Emilia Cornejo es una de las iniciadoras del intimismo en la poesía contemporánea” (16) y Marco Martos que, “en la tradición femenina, María Emilia Cornejo cumple un parecido rol al que tiene en la poesía de los varones Javier Heraud” (González Vigil 438). Esos poemas, que funcionaron como banderola de salida, también movían el *locus* de enunciación y reivindicaban otras vivencias, *otras* voces, la experiencia de *otros* cuerpos.¹⁹ Poemas como “Soy la muchacha mala de la historia” o “Tímida y avergonzada” también se valieron del discurso combativo y directo del epigrama, y sobre todo de su aguijón final, para construir la sorpresa abriendo, con mucha fuerza, el imaginario femenino. Eran recursos ya codificados en el espacio de experiencia de la poesía latinoamericana, pero puestos al servicio de un cambio de posición, actitud y punto de vista, posibilitaron que estos poemas fueran percibidos como *nuevos*. El *fulmen in clausula*, además, permite, en tanto recurso determinante de la estructura argumental engaño-desengaño, ese cambio de punto de vista.²⁰

19 Estos poemas son sorpresivos en el contexto de la historia literaria porque plantean un problema de enunciación: plantean todo un cambio en el punto de vista, esto es, un trastocamiento del “conjunto de contenidos proposicionales” (Rabatel, “Figures...” 7), un cambio de la orientación argumentativa del discurso. La enunciación lírica hace audible una voz, da cuenta de una posición y de un punto de vista. Solo su trabajo sistemático y solidario constituye la singularidad de un autor. Si bien es cierto que la voz podría estar asociada directamente con las búsquedas codificadas del coloquialismo a nivel léxico, un cambio en el punto de vista como el que propuso María Emilia Cornejo, al alterar la expectativa del lector, resulta inusitado y novedoso.

20 Carlos Bousoño explica este procedimiento del “engaño-desengaño” del siguiente modo: “El poeta nos lleva, como de la mano, a través de una representación *que a propósito nos hace interpretar equivocadamente*, gracias a una o varias expresiones francamente engañosas. Sumergidos ya de lleno en el error, termina el poema con un verso que vuelve del revés, pero solo alusivamente, sirviéndose de “signos de indicio”, todas nuestras suposiciones sobre el significado de cuanto se nos ha descrito. La finalidad, sin duda, del procedimiento en cuestión es la sorpresa” (Bousoño 169). Es un procedimiento típico del epigrama que está presente en María Emilia Cornejo pero que se codificó y puede verse en poemas de esta línea como “Vibración” de Carmen Ollé, “Post coitum” de Mariela Dreyfus o “Todas se llaman María” de Giovanna Pollarolo, por ejemplo.

Al centro de la constelación intelectual que fue *Hora Zero*, se encontraba Carmen Ollé. Después de vivir en Menorca y en París con Enrique Verástegui, publicó uno de los libros fundamentales de la poesía contemporánea en lengua española, *Noches de adrenalina* (1981). Toda una matriz de sensibilidad que abrió la llave a poetas de las siguientes promociones en Perú como Mariela Dreyfus, Rocío Silva Santisteban, Patricia Alba, Doris Moromisato, Magdalena Chocano, Giovanna Pollarolo, Rosella di Paolo e incluso Montserrat Álvarez. Eran poemas escritos en la segunda mitad de los años setenta con la teoría del poema integral como telón de fondo. Eran poemas que profundizaban el cambio de punto de vista, esto es, la visibilización de un sujeto *otro*. En mi conjetura, la poesía de Ollé se distingue por el trabajo de esa posibilidad del lenguaje que Pascal Quignard llama *sordidísima*, esto es, “las palabras más viles, las cosas más bajas [...] las cosas sucias, luego los seres sucios, es decir, los pobres” (*Albucius* 31). Si lo *sublime* es un ideal de la poesía (léase la poesía del canon patriarcal), Ollé construyó un discurso que, mediante imágenes muy novedosas y perturbadoras, criticaba los usos de lenguaje y las aspiraciones del poema masculino al tiempo que la ideología burguesa y su reproducción. En *Noches de adrenalina* se leen fragmentos como “La palabra Nivea sirve para que la palabra pene se sumerja tranquilamente en la palabra ano” (73) o “la temblorosa prosa del ano cedió a sus asedios / solo quedó una leve mancha sobre la sábana / como una flor de goma / el amarillo mensual en la piel” (65).

Si lo sublime “procura al pensamiento la sensación de luz” (Quignard, *Retórica* 38) y se identifica con “lo que sobresale, lo que tensa y se tensa como durante el deseo masculino” (39), la poesía *sordidísima* es ceniza y sombría y explora y *siente* desde otro sitio. En el caso de Carmen Ollé, con verso relajado y casi ensayístico, autonarrativo, ese otro sitio no solo es el cuerpo de la mujer sino el cuerpo de la mujer con conciencia proletaria y colonizada. Escribe, por ejemplo:

La experiencia se da hoy en el abrazo con una criatura en cualquier lugar del mundo y en el sucio y pobre
hotel Astur yo experimenté el tan ansiado orgasmo simultáneo
no dejé de ser virgen entre aires bucólicos o bosquecillos de pinos
dejé de tener himen como de tener amígdalas (30).

Noches de adrenalina fue un libro que, en los años ochenta y noventa, motivó la exploración de otras autoras no solo en Perú sino en todo el continente. Pienso en búsquedas semejantes como las de los primeros libros de Silvia Tomasa Rivera en México o Irene Gruss en Argentina. El de Ollé fue un libro insignia en el sentido

de que visibilizó una fuerte necesidad del espacio de experiencia de la poesía en lengua española: escuchar otras voces, atender otro imaginario, que el estilo coloquial pudiera contar otras historias.

Conjeturas / conclusiones

El crítico norteamericano Hugh Kenner piensa que la poesía en lengua inglesa, y la poesía del mundo por extensión, al ser la más influyente de nuestro tiempo, vive un periodo que bien podría llamarse *The Pound Era*, dado el empleo plenamente aceptado de su “modelo de dición” (Kenner 67). Es lo que Marjorie Perloff llama *poundspeech* (*Poetic License* 125).²¹ Al escribir como se habla se le superponen no solo procedimientos constructivos del epigrama (presentación directa de la cosa, los mandamientos estéticos de *A Few Dont's by an Imagiste*) o de la vanguardia (collage, montaje, opacidad semántica) sino todo un sistema de pensamiento que Charles Altieri no duda en llamar “nuevo realismo” y que poco tiene que ver con aquel que ponderara Fernández Retamar. El nuevo realismo de la *poundian* era parte de la filosofía de Bergson y a la representación opone la percepción, a la imagen en el espacio, la imagen en el tiempo.²² El nuevo realismo es una visión de mundo a la vez que un sistema de escritura. En la poesía en lengua española, la era de Pound podría ser explicada como un estilo de época (totalmente vigente) en el que las

21 El *poundspeech* puede identificarse con un conjunto de herramientas y una orientación para emplearlas. Parte originalmente de una búsqueda de claridad y la concreción que tiene sus raíces en el epigrama de Catulo y Marcial (Stock 21). Después vendrá la poética de la citación o del “detalle luminoso”, el montaje o yuxtaposición de fragmentos, el paulatino oscurecimiento del discurso.

22 Entre 1905 y 1915, Pound está buscando y construyendo su voz. Para Altieri, el nuevo realismo es lo hallado en esa búsqueda, y es “menos una doctrina que una actitud, menos una posición filosófica que un espectro de principios de trabajo tomados de varios aspectos del *zeitgeist*” (17). Apollinaire hablaba entonces de *sprit nouveau* y Pound, de *new age*. En 1911, en Bolonia, Pound asiste a una conferencia de Bergson sobre la imagen. Este es un punto de inflexión pues se compromete a partir de entonces con una posibilidad del lenguaje para crear imágenes que fusionaran la cosa y la acción, crear imágenes que se alejaran de lo estático, lo espacial o lo que no que no fuese concreto. “La primera tarea de una poesía de este talante era derrotar una dición que mezclaba la retórica ornamental y el argumento discursivo” (21). La base para realizar esta tarea era el lenguaje coloquial. Es una idea de la época. Por ello dice William Carlos Williams: “mi lenguaje tenía que ser modificado por el habla de la gente que me rodeaba. Como decía Marianne Moore, un lenguaje que los perros y los gatos pudieran entender” (56).

exploraciones textuales tienen como base una dicción coloquial.²³ A partir de ahí se trazan muy diversas líneas del trabajo contemporáneo.

Dado que las experiencias concretas de la realidad “plantean preguntas nuevas y las preguntas nuevas provocan nuevos caminos de investigación” (Kosseleck, *Los estratos* 42), en este caso de escritura, los propios acontecimientos de la historia de finales del siglo XX y principios del XXI, le exigieron a la poesía, en tanto método de exposición, *mostrar* de otro modo. Para no agotar el potencial poético del coloquialismo, para renovar su dicción y ampliar su espectro, se intensificaron algunas cualidades de esta poética o se emprendió su crítica o se modificó el foco de atención de su búsqueda. En cualquier caso, el espacio de experiencia del coloquialismo de los años sesenta y setenta se enriqueció con nuevas prácticas, nuevos tópicos, nuevos procedimientos. Es entonces que se trastoca el horizonte de expectativa y se expande. En mi conjetura, la poesía coloquial, con el paso de los años, ha avanzado, frente a la crítica, el ninguneo o el escarnio de las literaturas del riesgo, por diversos caminos que involucran, como se dijo arriba, cambios del lugar de enunciación (escrituras del pobre, escrituras feministas, escrituras del sujeto racializado). Pero también se ha intensificado el empleo de ciertos procedimientos como la construcción de epifanías (el Watanabe del segundo periodo, Eduardo Chirinos, Federico Díaz Granados), la dislocación del discurso hasta conseguir una suerte de manierismo o ligera barroquización (Abigael Bohórquez en *Digo lo que amo* y *Navegación en Yoremito*, Efraín Jara Idrovo en *Sollozo por Pedro Jara* o Jorge Pimentel en *Tromba de agosto*, por ejemplo) y la parataxis como modelo sitáctico-semántico (Viel Temperley en *Crawl* o el *Circular* de Mario Arteca).

23 La poesía coloquial ha codificado la noción misma de poesía. Pareciera que, en los últimos cincuenta años, salvo algunas excepciones más bien contadas (pienso en Néstor Perlongher o en Abigael Bohórquez), la exploración poética no ha sido de carácter léxico. La poesía de lenguaje de Estados Unidos tuvo como correlato al neobarroco. Pero el neobarroco latinoamericano estuvo más comprometido con la vecindad sonora y aún con la dimensión sintáctica que con la léxica. De ahí que el procedimiento más utilizado fuese la contaminación fónica (Eduardo Milán, León Félix Batista y un largo etcétera) o la proliferación textual, el significantes en expansión. Esta línea es justamente la que se acerca a la poesía coloquial. Como ejemplo de lo anterior, puede verse la poesía de José Kozler o de David Huerta. Esto no pasa desapercibido en una tradición de fuerte raigambre conversacional como la peruana. En el momento inmediatamente posterior a *Hora Zero* y partiendo del discurso “aputamadrado” o “lenguaje del lumpen”, Roger Santiváñez se acerca al neobarroco. Lo explica del siguiente modo: “la investigación en el lenguaje callejero y lumpen, me llevó por insospechada ósmosis a una expresión que busca iluminarse y trabajar el poema como secuencia fónica” (61). El coloquialismo es la base de la experimentación formal.

El coloquialismo ha modificado no solo sus procedimientos sino también sus preocupaciones, esto es, el modo en que los autores hacen frente y responden a las presiones culturales que los limitan o determinan. Poetas de los años sesenta y setenta manifestaban un compromiso político de marcado talante marxista. En Perú, comienza a suceder un fenómeno durante los ochenta que quizá sea significativo también para la poesía del resto del continente. El Movimiento Kloaka (integrado por Roger Santiváñez, Mariela Dreyfus, José Antonio Mazzotti, Domingo de Ramos, entre otros) suaviza el yugo del escritor comprometido y se da un paso de la militancia política hacia una conciencia vigilante.²⁴ Esto, de algún modo, libera a los poetas, que suelen aspirar a la institucionalización, y les permite moverse en la cómoda zona gris del escepticismo. Allí existen, según creo, tres tendencias fundamentales. La primera es la meditación lírica que, normalmente despolitizada, piensa los “grandes” problemas humanos. La segunda es la imaginación moral y es consecuencia quizá del desencanto revolucionario. Gira en torno a “la obligación moral de situarnos con el otro” (García Montero, *El oficio* 46) y en el entendido de que “no se puede transformar la historia si no transformamos también la vida cotidiana” (45). Hay una imaginación moral activa. Es la de García Montero (también la de algún Fabio Morábito o Arturo Gutiérrez Plaza) en poemas como “En cualquier invierno se esconde un calor hecho a nuestra medida” y, sobre todo, en “Para saber de mí hago noche en la casa de un amigo”.²⁵ Hay, asimismo, una imaginación moral pasiva o negativa. Es una forma de diálogo con el desencanto barroco y prefiere la acritud del cinismo y la aceptación el lugar humilde. Esta forma de imaginación cruza la poesía toda de Karmelo Iribarren, por ejemplo. La tercera tendencia tiene que ver con la administración del pasado en el presente, es decir, con una forma de la memoria. Este es el rostro que ha adquirido el activismo político. Por un lado, es reformulación de la historia (*Cementerio general* de Tulio Mora, Cipango de Tomás Harris, “Antigüedades mexicanas” de José Emilio Pacheco, poemas de Ricardo Oré, José Antonio Mazzotti, Mario Calderón etc.) y, por el otro, crónica

24 En una conversación del grupo con Juan Zeballos Aguilar en junio de 1984 dicen: “nosotros nos hemos definido como conciencia vigilante [...] nuestro rol es escribir, crear textos que puedan expresar lo que está ocurriendo” (Santiváñez 212-213).

25 Se trata de poemas que ponderan un modo de estar entre los otros y que aspiran a fundar una nueva convivencia. Poemas que se oponen a lo también pensado por García Montero: “Pero la sociedad neoliberal ha comprendido que también ofrece ventajas la dirección contraria. Es decir: borrar el pudor, el sentido de la vergüenza, y hacer que las obsesiones privadas y sus debates invadan lo público. La convivencia se viola por la conversión de un ámbito público en un ambiente doméstico” (“La convivencia”).

del pasado reciente (*Anteparaiso* de Raúl Zurita, *Santiago Waria* de Elvira Hernández, la poesía toda de Carmen Berenguer y Rosabetty Muñoz, etc.).

El coloquialismo, al menos durante los últimos cien años, ha tenido una gran vitalidad. Es la base de lo que se conoce como *Pound Speech* y por tanto codifica en buena medida nuestra definición actual de poesía. La exploración coloquial de los poetas, sin embargo, va más allá de lo hecho durante los años sesenta y setenta y deja claro que una definición nunca es estable sino que tiende constantemente al horizonte de expectativa, es decir, que una tendencia evoluciona, se renueva o toma nuevos derroteros. Es así como la poesía coloquial, para lograr el hallazgo y ser capaz de producir sorpresa, en virtud de una politización de la palabra, aspira en nuestros días a ir más allá del discurso de intencionalidad estética. De este modo, inspirada en el giro ético de la literatura y la filosofía de la hospitalidad, busca convertirse en un modelo de conciencia.

Obras citadas

- Alcaraz Varó, Enrique y María Antonia Martínez Linares. *Diccionario de lingüística moderna*. Madrid: Ariel, 1997.
- Alemaný Bay, Carmen. *Poética coloquial hispanoamericana*. Madrid: Universidad de Alicante, 1997.
- Bedoya, Darwin. *Hijos de puta. 15 poetas latinoamericanos*. Lima: Hijos de la lluvia, 2011.
- Bellessi, Diana. “Mientras más simple y más transparente es un poema, más llega al corazón de otros”. La capital. <https://www.lacapital.com.ar/suscriptores/diana-bellessi-mientras-mas-simple-y-transparente-es-un-poema-mas-llega-al-corazon-los-otros-n10036840.html>
- Benedetti, Mario. *Los poetas comunicantes*. Ciudad de México: Marcha editores, 1981.
- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: Trotta, 2005.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1999.
- Castro-Gómez, Santiago. *Revoluciones sin sujeto*. Ciudad de México: Akal, 2015.
- Cisneros, Antonio. *Poesía inglesa contemporánea*. Barcelona: Barral Editores, 1975.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. *Antología de la poesía hispanoamericana*. Ciudad de México: FCE, 1985.
- Collot, Michel. *Les enjeux du paysage*. París: Éditions Ousia, 1997.
- Didi-Huberman, George. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- Echavarren, Roberto. Kozér, José. Sefamí, Jacobo. *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Santiago: Ærea, 2016.
- García Montero, Luis. *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1994.
- . *Agua territorial*. España: Pre-Textos, 1996.
- . *El oficio. (Poesía y conciencia)*. Mar del plata: Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata, 2012.
- . “La convivencia violada”. En https://www.infolibre.es/opinion/columnas/verso-libre/convivencia-violada_129_1227172.html

- González, Yanko y Araya, Pedro. *ZurDos. Última poesía Latino Americana*. Madrid: Bartleby Ediciones, 2005.
- González Vigil, Ricardo. *Poesía peruana. Siglo XX*. Lima: Ediciones Copé, 1999.
- Hartog, François. *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. Ciudad de México: UIA, 2007.
- Hazan, Éric. *La dinámica de la revuelta*. Barcelona: Virus, 2019.
- Hernández Montecinos, Héctor. *Epafrodito [O de la poética oscura]*. Ciudad de México: Círculo de Poesía Ediciones, 2024.
- Hoagland, Tony. *Twenty poems that could save America*. Minneapolis: Graywolf Press, 2014.
- Yrigoyen, José Carlos y Carlos Torres Rotondo. *Hora Zero. Una historia*. Lima: Pico y Canto, 2021.
- Kenner, Hugh. *The Pound Era*. Berkeley: California University Press, 1971.
- Koselleck, Reinhart. *Los estratos del tiempo*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Libn*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2014.
- Leyva, José Ángel. *Versos comunicantes II*. Ciudad de México: Alforja, 2005.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1988.
- Maulpoix, Jean-Michel. *La poésie. A mauvais genre*. Paris: Jose Corti, 2016.
- . *Les 100 mots de la poésie*. Paris: PUF, 2018.
- Milán, Eduardo. *Pristina y última piedra. Antología de poesía hispanoamericana presente*. Ciudad de México: Aldus, 1999.
- . *Ensayos por ahora*. México: Conaculta, 2014.
- Medo, Maurizio. *Un país imaginario. Escrituras y transtextos, 1960-1979*. Quito: Ruido Blanco, 2011.
- Morales, Leónidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago: Tajamar Editores, 2006.
- Ollé, Carmen. *Noches de adrenalina*. Lima: Ediciones Flora Tristán, 2005.
- . *Antología de la poesía peruana. Fuego abierto*. Santiago: Lom, 2008.

- Pacheco, José Emilio. *Inventario I 1973-1986*. Ciudad de México: Era, 2018.
- Padilla, Heberto. *Fuera de juego*. Ciudad de México: Círculo de Poesía, 2009.
- Paz Octavio. *El arco y la lira*. Ciudad de México: FCE, 1993.
- . *Cuarenta años de escribir poesía*. Ciudad de México: CONACULTA / El colegio Nacional, 2014.
- Perloff, Marjorie. *Poetic License*. Evanston: Northwestern University Press, 1990.
- Quignard, Pascal. *Retórica especulativa*. Buenos Aires: Cuenco de plata, 2006.
- . *Albucius*. Buenos Aires: Cuenco de plata, 2014.
- Rabaté, Dominique. *Gestes lyriques*. París: Jose Corti, 2013.
- Rabatel, Alain. “Figures et points de vue en confrontation”. *Langue Française* 160 (2008): 3-17.
- Rodríguez Núñez Víctor. *La poesía sirve para todo*. La Habana: Ediciones Unión, 2008.
- Santiváñez, Roger. *Kloaka y los subterráneos: el instinto de vivir*. Lima: Pesopluma, 2021.
- Schmitt, Arnaud. *The Phenomenology of Autobiography*. NY: Routledge, 2017.
- Stock, Noel. *The Life of Ezra Pound*. Nueva York: Pantheon Books, 1970.
- Williams, William Carlos. *Poemas, textos y entrevistas*. Puebla: Buap, 1987.
- Yrigoyen, José Carlos y Carlos Torres Rotondo. *Hora Zero. Una historia*. Lima: Pico y Canto, 2021.
- Yurkievich, Saúl. “Premio Casa de las Américas: diez años de poesía”. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 16, (1971): 99-121.
- Zagajewski, Adam. *En defensa del fervor*. Barcelona: Acantilado, 2005.

Dizer o interdito: Reflexões sobre *Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof

*

Decir el interdicto: Reflexiones sobre *Las cartas que no llegaron*,
de Mauricio Rosencof

*

Saying the Interdict: Reflections on *Las cartas que no llegaron*,
by Mauricio Rosencof

Sérgio Luiz G. Gimenes Romero
Universidade do Estado de Minas Gerais
sergio.romero@uemg.br

Joyce C. Gimenes Romero
Universidade Federal de Minas Gerais
jgimenes@fiemg.com.br

Resumo

Este trabalho analisa *Las cartas que no llegaron*, do escritor uruguaio Mauricio Rosencof. Objetiva-se a apreensão da dinâmica discursiva que a obra instaura por meio das imbricações entre memória e identidade na constituição do sujeito frente à catástrofe histórica materializada em genocídio, ditadura, tortura e silenciamento. Narrativa manifestamente híbrida, em que se mesclam diferentes gêneros afins à escrita autobiográfica e de testemunho, a obra articula, a partir da carta enquanto instrumento e símbolo de mediação, uma dialética entre dito e interdito, entre memória e esquecimento, entre um passado irrecuperável e a necessidade de dizê-lo ainda que se recorra à ficção.

Palavras-chave: memória, identidade, silenciamento, ditadura uruguaia, Holocausto.

Resumen

Este trabajo analiza *Las cartas que no llegaron*, del escritor uruguayo Mauricio Rosencof. El objetivo es aprehender la dinámica discursiva que establece la obra a través de la imbricación entre memoria e identidad en la constitución del sujeto frente a la catástrofe histórica materializada en genocidio, dictadura, tortura y silencia-

miento. Narrativa manifestamente híbrida, en la que se mezclan distintos géneros relacionados con la escritura autobiográfica y testimonial, la obra articula, a partir de la carta como instrumento y símbolo de mediación, una dialéctica entre lo dicho y lo prohibido, entre la memoria y el olvido, entre un pasado irrecuperable y la necesidad de decirlo, aunque se recurra a la ficción.

Palabras clave: memoria, identidad, silenciamiento, dictadura uruguaya, Holocausto.

Abstract

This work analyzes *Las cartas que no llegaron*, by the Uruguayan writer Mauricio Rosencof. The objective is to apprehend the discursive dynamics that the book establishes through the overlapping between memory and identity in the constitution of the subject in the face of the historical catastrophe materialized in genocide, dictatorship, torture and silencing. A manifestly hybrid narrative, in which different genres related to autobiographical and testimonial writing are mixed, the opus articulates, based on the letter as an instrument and symbol of mediation, a dialectic between what is said and what is forbidden, between memory and oblivion, between an irretrievable past and the need to say it even if one resorts to fiction.

Keywords: Memory, Identity, Silencing, Uruguayan Dictatorship, Holocaust.

Recibido: 12/04/2023

Aceptado: 07/02/2024

Introdução

Publicada originalmente no ano 2000, a obra *Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof, não se presta facilmente a rígidas categorizações de gênero. Texto híbrido por excelência, mescla elementos de novela, de testemunho, de narrativa epistolar e de autobiografia, chegando mesmo às raias do ensaio em alguns momentos. Trata-se, portanto, de um verdadeiro mosaico de conformações sociodiscursivas díspares, porém, todas elas marcadas, já em sua origem, por uma configuração acentuadamente flexível e por um alto grau de volatilidade formal. Nas palavras de Marcos Wasem, o texto “concita géneros cuyo lugar en el canon occidental de tradición aristotélica es problemático” (107); ou seja, *Las cartas que no llegaron* é uma obra que não só se destaca por sua hibridização, mas pela aglutinação de formas literárias que são, por si só, marginalizadas pelas convenções

valorativas culturalmente hegemônicas. Esse panorama reforça a necessária percepção da complexidade do livro no que tange às imbricações de gêneros e de elaborações discursivas.

Seu autor, Mauricio Rosencof, é um daqueles personagens históricos, frequentemente encontrados na América Latina, em relação aos quais as fronteiras entre literatura e arte, biografia e militância política são sempre movediças, sempre escorregadias. Nesse sentido, cai-lhe bem a observação de Jorge Ruffinelli, segundo o qual: “La apelación a la Revolución (como proyecto intelectual y como praxis) hizo del escritor latinoamericano, en algunos casos, algo más que un activista: lo hizo un revolucionario [...]” (382).

Filho de imigrantes judeus que deixaram a Polônia e cruzaram o oceano para escapar ao nazismo, Mauricio Rosencof foi um dos líderes do *Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros*, guerrilha urbana que congregava diferentes espectros da esquerda uruguaia dos anos sessenta e setenta e que se confrontou com a extrema direita que, a partir do golpe de Estado de 1973, implantou um regime ditatorial no país.

Em setembro do mesmo ano, isto é, logo após o golpe perpetrado pelos militares em junho, Rosencof, que já se encontrava preso desde o ano anterior, foi submetido –junto com outros líderes Tupamaros, tais como José Mujica y Eleuterio Fernández Huidobro– à condição de “refém” das forças armadas. Essa nova condição implicou a notificação aos militantes detidos de que eles seriam prontamente executados caso os remanescentes da guerrilha realizassem novas ações. Ademais, os agora reféns dos militares foram submetidos a um conjunto de violências que incluía confinamento em calabouços, impedimento de comunicar-se com quem quer que fosse, simulações de execução, violência física e humilhação sistemática, além de um rodízio de transferências que passava por diferentes instalações das forças armadas espalhadas pelo país.

Como observa Enrique Serra Padrós a respeito da condição desses homens e mulheres feitos reféns da ditadura uruguaia:

A ausência de comunicação levou à perda de referências fundamentais de tempo e de espaço, conduzindo tais presos a uma prática de “não existência”. A constante vigilância eliminou a mínima privacidade. A falta de relações pessoais comprometeu a sanidade mental de indivíduos que viveram, por um longo período, em um mundo de silêncio e de violência. Totalmente isolados

nesse inferno carcerário, os reféns sofreram cotidianamente um tratamento brutal, mesmo para os padrões aplicados pela política carcerária uruguaia (25-26).

Um dos mais importantes relatos dos horrores praticados pela ditadura no Uruguai veio à tona justamente pelo testemunho de Rosencof e de Huidobro. Em fins da década de 80, os dois autores –ambos pertencentes à chamada Geração de 45¹ da literatura uruguaia, que abarca ainda, entre outros, Juan Carlos Onetti, Carlos Quijano, Mario Benedetti, Idea Vilariño, Ángel Rama, Ida Vitale e Eduardo Galeano– publicam *Memorias del calabozo*, obra memorialística em que os autores recuperam e elaboram os doze anos de cárcere que padeceram sob o regime ditatorial implantado pelos militares uruguaios.

Essa coleção de memórias recolhidas e cristalizadas em literatura por Rosencof e Huidobro serviriam de base para a produção do filme *La noche de 12 años* lançado em 2018. Dirigido pelo também uruguaio Álvaro Brechner, o longa-metragem angariou uma positiva recepção tanto da crítica quanto do público e venceu o Prêmio Goya, o mais importante do cinema espanhol, na categoria de melhor roteiro adaptado. O filme, com efeito, focaliza os anos de prisão, violência e isolamento a que foram submetidos José “Pepe” Mujica, Eleuterio Fernández Huidobro e Mauricio Rosencof baseando-se na obra que os dois últimos haviam publicado.

Ainda em relação a *Memorias del calabozo*, no prólogo redigido para a obra de seus companheiros de letras e lutas, Eduardo Galeano assinala que:

Esta obra celebra una victoria de la palabra humana. Dos de los “rehenes”, Mauricio Rosencof y El Ñato Fernández Huidobro, evocan en estas páginas su experiencia en aquel reino del silencio y del terror. Cuentan cómo lograron salvar su condición humana, prendidos a la vida “como la hiedra al muro”, contra un sistema que quiso volverlos locos y convertirlos en cosas.

1 A designação de “Geração de 45” não é de todo consensual e tampouco desprovida de problemas. Entre outras proposições, há críticos e escritores que se referem ao grupo como “Geração Marcha”, em função de que a maior parte deles tenha estado em alguma medida envolvido com a publicação do semanário Marcha em Montevideu entre os anos de 1939 e 1979. Ángel Rama, em sua obra essencial sobre o tema, observa que: “[...] prefiero utilizar la designación ‘generación crítica’. Supera otras formas barajadas, como ‘generación de 1939’ o ‘generación de Marcha’, ya que atiende al signo dominante de la época” (19).

La comunicación, lograda por un improvisado código morse, fue clave de esa salvación. Tamborileaban los dedos y así ellos reconquistaban el negado derecho a la voz [...]. Prohibida la boca, hablaban los dedos. Hablaban el lenguaje verdadero, que es el que nace de la necesidad de decir (“Prólogo” 11-12).

Com base na reflexão tecida por Galeano, pode-se identificar certa afinidade de conteúdo entre *Memórias del calabozo* e *Las cartas que no llegaron*: esta assim como aquela se desdobra a partir da problemática da comunicabilidade e de sua interdição. Trata-se, em ambos os casos, de recuperar aquilo que não se pôde dizer no passado: a palavra recalcada e a voz silenciada que não puderam chegar a seus receptores; para dizê-lo no presente, porque, ainda que o remetente não seja o mesmo –esculpido que fora pelo silêncio e, por conseguinte, pelo trauma e pela desmemória enquanto sequelas dos processos de opressão– e os destinatários já não estejam; ainda que se saiba que as cartas que não chegaram tampouco chegarão, “la necesidad de decir” subsiste.

Dizer o interdito

Em sua sexta tese *Sobre o conceito de história*, afirma Walter Benjamin que: “Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo” (apud Löwy 65). Entre outros aspectos, interessava ao pensador alemão, tal como observa Jeanne Marie Gagnebin (2006), tecer uma crítica ao paradigma historiográfico positivista e, ao mesmo tempo, sublinhar o necessário encontro entre o passado da história e o presente do historiador. Uma tal abordagem nos parece ser, *mutatis mutandis*, uma chave de leitura proveitosa para *Las cartas que no llegaron*, uma vez que –a despeito de seus inegáveis traços de testemunho– aquilo que o autor opera por meio dos diferentes narradores que põe em cena não tem por objetivo recuperar, via memória ou história, o que foi, tal e qual teria sido, mas sim *articular* propriamente o passado, recorrendo, para isso, inclusive, à ficção.

Dessarte, *articular* o passado assumiria tanto o sentido de atá-lo ao presente quanto o de colocar ambos, presente e pretérito, em um movimento conjugado. Por conseguinte, trata-se de uma recusa ao passado inerte, emoldurado enquanto modelo, que submete o presente a constituir-se lhe enquanto mera continuidade. Ao revés dessa imagem fetichizada e alienadora do que foi, surge aí a potencia-

lidade do vir-a-ser: o espectro dos ausentes bem como suas vozes, de há muito silenciadas, podem ser, ainda que em lampejos, recuperados.

Nesse enquadramento, a carta irrompe, na obra de Rosencof, como símbolo e, ao mesmo tempo, instrumento de recuperação e transmissão mnemônica e discursiva. Conforme observa Pena, a “voz enunciativa está vedada, sus lazos humanos cortados, pero encuentra en la carta el vehículo canalizador de sus emociones” (32). Sob essa perspectiva, as cartas constituem, pois, um ícone –enunciado desde o título– que congrega, condensa e desata as vozes suprimidas e escamoteadas por tantos processos de exílio, silenciamento, extermínio e opressão que se sobrepõe e se acumulam no horizonte histórico.

Os narradores da novela/remetentes das missivas interpelam e são interpelados; e, se é verdade que a obra expressa uma potente esfera testemunhal, não é menos verdadeiro que, para além do que contém de investigação, arquivamento e inventário da subjetividade do autor projetados na narrativa, esse processo se dá em termos inerentemente relacionais, a *busca-elaboração* de si é, também e necessariamente, a *busca-elaboração* do outro, dos outros; daqueles cuja presença só se põe pela ausência, por um conjunto vazio que exige, todavia, elementos que o preencham.

Em relação à problemática do arquivo, Philippe Artières (1998) assim como Reinaldo Marques (2014), este retomando as proposições daquele, observam que o complexo de práticas e estratégias de que lançamos mão, rotineira e inadvertidamente, a fim de efetivar o “arquivamento de si” corresponde tanto à satisfação de determinações sociais quanto a uma faceta crucial de processos de subjetivação percorridos pelo indivíduo. Desse modo, afirma o primeiro autor: “Arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (Artières 11). Ora, o que dizer então a respeito de sujeitos que se deparam com estruturas e potências sócio-históricas que, ao invés de enredá-los nesse impulso dialético –concomitantemente inunção disciplinar e campo de resistência daquilo que sempre escapa à heterodeterminação– suprimem-lhes sistematicamente quer a possibilidade de ser dito, quer a de dizer-se?

Nessa perspectiva, talvez possamos recuar um passo em relação aos apontamentos de Artières. Sem discordar de sua proposição de que o arquivamento do eu “é muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto” (31); diríamos que, em muitos casos, e, mais especificamente, no de *Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof, o inventário

e o arquivamento de si concorrem muito mais para que o próprio *eu* tente se ver e *se* dizer, justamente em situações em que fora privado disso; ou seja, trata-se, nesses casos, de uma estratégia de sobrevivência subjetiva. Essa perscrutação de uma subjetividade inconsistentemente estabelecida sobre escombros e cômodos vazios manifesta-se flagrantemente em certas passagens da segunda parte da obra. Esta, a despeito de se delinear na forma de uma carta endereçada ao pai, revela, a cada passo, o espelho –borrado– em que o eu rastreia os limites do outro para, quem sabe, reconhecer os seus:

Creo, papá, que te escribo para escribirme. Me escribo como si me hablara; que vos no estás en los objetos ni en La Paz, donde fuimos juntos y yo volví, pero no volví a La Paz porque eso de ir a visitarte donde no estás es de boludo, y boludo sería decirte que estás en mí; no Viejo, lo que hoy, lo que hoy por hoy siento, es que yo, hoy, soy vos, Viejo. Quiero ser vos, por momentos soy vos, no siempre, por eso tantas preguntas, para saber, para saber lo que fuimos, para poder compartir, sentir, poseer las alegrías de las fiestas en Belzitse, para estar en las fiestas de cuando te casaste con mamá y el nacimiento y el vino de la circuncisión. Yo fui a buscar esos pasos, Viejo. Yo fui por tus pasos, por los míos, por nuestras huellas. Y volví con las manos vacías y el corazón espeso. Te lo voy a contar (Rosencof 33).

Talvez esse aspecto, essa configuração de arquivo e inventário de si que atua como marcador íntimo do discurso na obra, explique, em alguma medida, um juízo tão desfavorável quanto o que Héctor Sommaruga (2012) emite em relação a *Las cartas que no llegaron*. Em sua resenha da obra, o músico e ensaísta nascido no Uruguai, mas naturalizado mexicano, chega a afirmar que essa obra de Mauricio Rosencof peca por ser demasiado pessoal e familiar; e que sua distribuição deveria enfocar –leia-se restringir-se a– a família Rosencof e a comunidade semita (Sommaruga 2012). Talvez também possa residir parcialmente nesse mesmo perfil da obra a justificativa para uma pretensa despolitização sugerida pela leitura que faz Adriana Kanzepolsky (2010) de *Las cartas que no llegaron*.

Com efeito, um traço fundamental da epistolografia consistiria justamente, como afirma Leandro Garcia, na formação de “redes de sociabilidade” (172); isto é, a carta venceria o distanciamento espacial e aproximaria os sujeitos que se corresponsam, constituindo e reconfigurando vínculos pessoais. Sob esse prisma, esse instrumento de mediação intersubjetiva desempenha um papel medular, indo ao encontro do que Freidenraij e Scheinkman assinalam em suas reflexões acerca

da presença da carta no arquivo pessoal: “Podemos pensar entonces en la correspondencia como soporte de los vínculos, como medio de construir una cotidianeidad con aquellos afectos que no están cerca” (182).

Ora, na realidade (re)construída pela obra de Rosencof, as redes de sociabilidade ou não chegaram a ser ou foram rompidas em definitivo. Os remetentes não escreveram suas cartas e os destinatários não as receberam. O eu que narra, rememora e fabula recorre então ao gênero epistolar ficcionalmente, para vencer não os espaços preenchidos por fronteiras, oceanos, campos e montanhas; mas para vencer as distâncias do tempo. A formulação epistolar aqui sonha com reatar pontas soltas e com dizer palavras nunca ditas a quem não mais pode ouvi-las: “Las cartas que esperaba mi papá no llegaron nunca” (Rosencof 6-7).

A primeira das três partes em que a obra se divide intitula-se “Días de barrio y guerra”. Nesta, o narrador é um garoto chamado Moishe que, a partir de sua perspectiva pueril, relata episódios fragmentados da vida cotidiana com a família em Montevidéu por volta dos anos quarenta. A tessitura da instância narrativa, não obstante sua natureza, se efetua por meio do inventário de traços autobiográficos do próprio Mauricio Rosencof, delineando o tom significativamente memorialístico da diegese. Dessa sorte, adentramos a complexa realidade de uma família de imigrantes judeus de origem polonesa instalada na capital do Uruguai. O pequeno grupo familiar é composto pelos pais, Isaac e Rosa, e o irmão mais velho: León ou Leib, todos oriundos do continente europeu; e pelo próprio Moishe, o único nascido em Montevidéu. Essa configuração instaura no interior do próprio núcleo familiar uma cisão: diferentemente dos pais e mesmo do irmão mais velho, Moishe não fala iídiche e não compreende minimamente o arcabouço cultural legado pelas raízes étnicas de sua própria família, arcabouço este, convém observar, que se materializa periódica e rotineiramente por uma série de discursos, costumes e práticas compartilhados pelos outros membros da família bem como por indivíduos próximos que frequentam a casa.

Esse garoto, engendrado no seio de uma família exilada, se encontra, pois, submetido a uma espécie de segundo exílio, apartado dos próprios pais pelas barreiras da linguagem, da tradição e da cultura. Em outras palavras, verifica-se uma interdição no que tange à consolidação da *experiência*, considerada em termos benjaminianos, experiência esta que, segundo nos parece, constituiria fundamento indispensável para a própria consolidação da subjetividade desse indivíduo ainda em processo de desenvolvimento.

De outra parte, a prematura morte do irmão mais velho acarretará um recrudescimento da disjunção entre Moishe e seus pais. Na verdade, sempre coube a Léon, como se vislumbra em diferentes passagens da primeira e segunda partes, o papel de “puente entre el narrador y sus padres”, como assinala Wasen (112), ou seja, de elo de ligação entre, de um lado, a família e suas origens étnicas, culturais, afetivas e geográficas e, de outro, as vivências cotidianas e a elaboração de si do pequeno Moishe neste e a partir deste outro universo, tecido em espanhol, marcado pelo mosaico de nacionalidades, costumes e expressões culturais que se divisavam na vizinhança suburbana de uma capital latino-americana. Assim:

[...] Y yo ahí, papá, que no me ubico bien—, pero creo que estaba cerca pero lejos, como excluido pero integrado, como si los tres fuéramos uno pero yo como uno que era del todo de los otros dos y de los otros muchos que podían estar o no estar en la carta que podía ser de Pandora, yo era uno que era del todo pero raro, yo era raro, no era León ni como León ni como vos papá, ni como mamá, ni como todos los de allá, los que eran y los que ya no, los que ya no, papá, qué carajo era yo, papá, que hasta hoy te escribo esto una vez más por primera vez porque aún me lo pregunto, te lo pregunto, ahora que no estás para recibir una carta, ésta, que te escribo a vos, solo a vos, carajo, para que contestes, me expliques, o me digas sólo «boino, ya está» (Rosencof 32).

Ademais, os galhos restantes do tronco familiar que permaneceram na Europa padecerão tragicamente os horrores do nazismo até a aniquilação completa. A angústia imposta a Isaac e Rosa pela tragédia tão distante e, todavia, tão próxima é de difícil compreensão para Moishe, cujo vínculo com tias, avós, primos etc. se resume aos poucos rastros materializados nas velhas fotografias que a mãe melancolicamente preserva como uma espécie de arquivo familiar em uma caixa de sapatos:

Mi mamá tiene una pila de fotos así de grandes adentro de una caja de zapatos. Las cajas son para guardar cosas. En las cajas hay de todo. Y mi mamá, en la caja de zapatos tiene a las hermanas de ella, a la mámele, que es la mamá de ella, de mi mamá; y mi mamá me llama, y con un dedo dice: «Esta es Irene y esta Anna, que tiene dos niños» —pero que en la foto no hay nadie—, «y que son como vos»; y «¿por qué no vienen?»; y mi mamá, «¿y cómo van a venir?». Porque están en Polonia, que tiene un color que no sé qué es. Y mi mamá, con el dedo así, dice: «¿Y ella cómo se llama?»; y yo digo: «Irene», y «Anna», y «Rosa», y a veces no sé, porque son una cantidad (Rosencof 10).

Com efeito, o relato dessa época é marcado pela agonia de Isaac e Rosa que esperam, dia após dia, por boas-novas, por uma ruptura do silêncio alarmante acerca do destino dos restantes familiares na Europa. Não obstante, as cartas tão ansiosamente aguardadas não chegarão; a comunicabilidade se encontra obstruída irrevogavelmente pela guerra, pela distância, pela catástrofe. Nesse cenário de censuras que se multiplicam, as memórias de velhas cartas ocupam, precariamente, o espaço vazio das novas cartas que não chegam. Dessa forma, o presente que não comparece implica uma espécie de circunscrição da família ao passado, mas ainda um passado com o qual Moïshe não comunga efetivamente.

Después de la guerra con España vino otra. El que no vino más fue el cartero. Bueno, venir, venía. Pero lo que yo quiero decir es que a casa no venía. Papá lo esperaba en el balcón. Mi papá cosía en la pieza, y a cada rato se iba para el balcón y miraba para afuera. Y cuando el cartero pasaba –el cartero pasaba pero no venía–, mi papá le preguntaba: «¿Y?». Y el cartero ya sabía lo que le preguntaba y le decía: «Nada, don Isaac». Y no le daba nada.

Entonces mi papá, los domingos, que es el día que se leen las cartas, nos leía las cartas de antes, pero tenía los ojos así, y no se reía (Rosencof 6-7).

É, pois, nesse panorama que a carta se instaura, na obra de Rosencof, como mecanismo de reversão do silenciamento imposto ao *dizer* e ao *dizer-se*. Ainda na primeira parte, a narrativa das vivências de Moïshe com sua família passa a se alternar com a apresentação de cartas ficcionais remetidas pelos familiares europeus destinados aos campos de concentração nazistas. É na sequência imediata da enunciação da fatídica fórmula: “Las cartas que esperaba mi papá no llegaron nunca” (7), que surge a primeira missiva:

Querido Isaac:

La segunda semana de julio se instaló la Comandancia de la Gestapo; y al tercer día sacaron grandes afiches que decían que todo judío y descendiente de judío hasta la quinta generación, niños, jóvenes, adultos y viejos, debían usar, en el brazo izquierdo, un brazalete blanco con una estrella azul, y debían caminar debajo de la vereda. Irene no lo hizo y la golpearon. Luego le dieron un cepillo de dientes y un balde con jabón, y la obligaron a lavar la vereda con el cepillo de dientes, y la gente se paraba, y le decían cosas y se reían.

Ahora todos nos preparamos para entrar en el gueto. Algunos vecinos, ¿sabes?, vienen a preguntarnos cuándo nos marchamos, para poder ocupar, cuanto antes, nuestra casa. Samuel dice que vio, en un cinematógrafo de Varsovia, una película que se llama El Führer construye una ciudad para los judíos. Dice que es en Teresienstadt, y que se ve a nuestros ancianos tomando té y jugando al dominó: hay fábricas y calles, tranvías. Es una ciudad. Samuel dice que allí nadie usa la estrella de David, y que caminan por las veredas como todo el mundo. ¿Sabes tú dónde queda Teresienstadt? (Rosencof 7).

As correspondências que irrompem no texto sem muito aviso ou demarcação entrecruzam elementos ficcionais com a realidade histórica do Holocausto. Assim, o filme aludido na epístola ficcional citada acima serviu, histórica e efetivamente, como instrumento propagandístico do regime nazista. Filmado em 1944, *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, dirigido por Kurt Guerron e Karel Peceny, pres- tou-se a, escamoteando a verdadeira realidade dos campos de trabalho, abrandar a opinião pública, os órgãos internacionais e os governos de outros países que cobravam, cada vez mais incisivamente, esclarecimentos sobre a situação de judeus e outras minorias enviadas aos campos.

As cartas seguintes, que se alternarão com a narrativa do pequeno Moishe ao longo da primeira parte da obra, são tributadas a remetentes distintos dentre os familiares poloneses; porém, todas possuem o mesmo destinatário: Isaac, o pai do garoto. Nessas missivas, os elementos afetivos, as experiências dos sujeitos frente à catástrofe e uma acentuada tessitura de vínculos entre os parentes e o próprio Moishe –que, factualmente, nunca chegariam a se conhecer– se mesclam, como foi dito, com os dados e os elementos históricos.

Sob esse viés, na terceira carta (9-10), por exemplo, aparecem referências a Treblinka, um campo de extermínio que distava apenas uma hora e meia de Varsóvia, capital da Polônia, e para o qual parte dos familiares de Isaac são mandados. Este espaço, no qual se estima que entre oitocentas mil e um milhão de pessoas tenham sido exterminadas, em sua maioria judeus, também se sobressai historicamente pelo sistemático esforço levado a cabo pelos nazistas para apagar todo e qualquer rastro material do horror ali perpetrado,² o que inclusive foi utilizado por negacionistas do Holocausto como meio de desqualificar o testemunho e a memória de quem experienciou e sobreviveu ao flagelo.

2 Cf. Colls (2016).

Já na carta seguinte, é possível identificar que os familiares que não foram mandados ao campo de extermínio em Treblinka foram enviados a Auschwitz: “cá se entra por un portón de hierro forjado, donde se lee, también forjado: «El trabajo te hace libre»” (11).

De outra parte, pode-se salientar ainda o aspecto lacunar presente na maior parte da obra. Tal propriedade, em grande medida, é própria também do gênero epistolar, o qual instaura um diálogo que só pode se completar na resposta do interlocutor; quando, então, surgiriam novas colocações que demandariam, pois, nova responsividade. Desse modo, enquanto gênero dialógico por excelência, as cartas que integram a novela constituem-se, também, como disparadores que, paradoxalmente, tanto viabilizam o discurso quanto adensam o caráter elíptico do texto; uma vez que estas, além de se tratarem de “cartas que no llegaron” serão agora cartas que não serão contestadas, pois remetente(s) e/ou destinatário(s) já não estão presentes.

O que parece eclodir desse processo é uma dialética de afirmação/negação da ausência. Tal apreensão, com efeito, revela-se, de modo geral, afim à leitura proposta por Alfredo Loera, o qual analisa *Las cartas que no llegaron* em termos de uma conjunção entre os gêneros epistolar e elegíaco que instauraria na narrativa a circularidade da figura do eterno retorno nietzscheano. Segundo Loera, a ambivalência dessas duas formas discursivas consubstanciaria o próprio eixo de composição da obra enquanto um relato em que a dimensão elegíaca afirma a ausência ao passo que o caráter epistolar a nega:

Lo inalcanzable o la ausencia del ideal –la unidad vital de la familia de *Cartas que no llegaron*– se sigue afirmando (elegía) y a la vez se niega (epístola). Se le habla como si estuviera y no estuviera, de forma simultánea. El narrador de la novela de Rosencof al hablar con su padre muerto-vivo, al hacer hablar a sus familiares de Polonia desde la ambigüedad de la muerte-vida, está entrando un texto con dicha naturaleza. Se trata de un tipo de elegía epistolar (Loera 139).

Segundo nos parece, essa dinâmica produz algo que pode ser lido como um diálogo brutalmente interdito; ou, ainda, denota a continuidade de um diálogo infinito, eivado de lacunas e silêncios, mas que se mantém aberto em sua ânsia por dizer-se. De certa forma, esses espaços preservam a ausência, mas também a possibilidade de serem preenchidos por uma criação imaginativa que se desvie de

ou se oponha à convenção engendrada pela história oficial ou mesmo à tendencial corrosão das memórias.

Contaminado, talvez, por essa reticência típica das missivas enunciada acima, esse caráter predominantemente lacônico permeia todo o texto de Rosencof. Mesmo ao longo dos trechos narrativos, essa característica pode ser observada, por exemplo, pelas escassas referências diretamente relacionadas às violências sofridas no contexto do cárcere imposto pela ditadura uruguaia e mesmo pela ausência de menções diretas a qualquer ação do regime.³ Ademais, também é possível observar o predomínio da elipse pela circularidade do conteúdo comunicado –igualmente sublinhada por Loera assim como por Wasen–,⁴ que, em grande medida, se repete tautologicamente nos três capítulos que compõem a obra, em um movimento discursivo espiralado.

Com efeito, uma hipótese de leitura para esse vazio que teima em se presentificar na novela, permeando e corroendo sua tessitura discursiva, consiste em estabelecer uma correspondência para com os obstáculos que, a partir de uma ótica psicanalítica, se interpõem para a expressão da experiência traumática, obliterando-a. O narrador de *Las cartas que no llegaron* (na verdade uma sobreposição de narradores que se justapõem, se entrecruzam e se confundem), afetado de diferentes formas pela catástrofe –vítima indireta e testemunha em relação à *Shoah* (exílio imposto, aniquilamento de seus familiares) e vítima direta em relação à ditadura uruguaia (confinamento, tortura)–, vê-se agora perante a dialética de impossibilidade e, concomitantemente, de necessidade de recompor seu próprio relato.

O bloqueio da narrativa de experiências constitui sintoma do trauma na função psíquica da memória, sendo, pois, apontado, nas formulações teóricas freudianas, como falha de funcionamento no processo de percepção e de representação de que padece a mente traumatizada. Desse modo, são esses mecanismos responsáveis pela produção e pela expressão mnemônicas que, impactados por violências experimentadas pelo sujeito, obstruem a transcrição psíquica do acontecimento bem como sua possível transmissão.

3 Conforme observa Gustavo Lespada, em seu artigo *La palabra golpeada: lo inefable en Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof (2009), a palavra “ditadura” sequer aparece no transcorrer da obra.

4 Cf. “El elemento epistolar abre la puerta de una intimidad oculta, aflora en él el elemento reprimido de una novela familiar que adquirirá rasgos cíclicos, pues la voz de esta tía se proyectará en la del niño, cuando este sea adulto y atravesie él mismo la experiencia de la cárcel” (Wasen 111-112).

Assim, uma das consequências do trauma, para Freud, seria o aprisionamento da experiência do indivíduo, o qual se tornaria incapaz de elaborar seu próprio sofrimento. Em consonância com esses postulados, Idelber Avelar, na terceira de suas cinco teses apresentadas em *Five theses on torture* (2006), analisa a relação entre a experiência da tortura e sua articulação para o sujeito:

It is thus the basic corruption of all language that is the obstacle which confronts the subject who tries to articulate his/her traumatic experience. The tortured subject perceives that the experience has caused an implosion in language, has stained it irreversibly. This gives rise to the sensation of impotence that is so common in the memories of the survivors. The filthiness that is imposed on language by the experience prevents it being turned into material that can be narrated, that is it prevents it being constituted as such. One of the calculated effects of torture is to make experience into a non-experience, to deny it a place, an abode in language (261).

Além dos vazios que atravessam a enunciação, uma segunda correspondência possível, mobilizando a teoria psicanalítica, reside em outro efeito sintomático do impacto traumático na articulação discursiva: a recuperação da fala e da perspectiva infantis. Nesse sentido, em “Días de barrio y guerra”, primeira seção do livro, o narrador parece encontrar na projeção da infância uma compensação para a proteção paternal/maternal que não pôde alcançá-lo nas experiências relativas à prisão.

Assim, mesmo assombrado pelas guerras –a Primeira Grande Guerra na forma do relato paterno e a Segunda, acompanhada pela família por meio do rádio e pela espera de notícias de seus familiares na Europa–, o pequeno Moishe parece tentar elaborar essas experiências materializadas no arranjo literário salvaguardado pela distância do relato em função, entre outros fatores, da própria condição etária bem como das barreiras que lhe dificultam uma compreensão substantiva dos eventos. Do ponto de vista memorialístico, e no que tange ao conteúdo, em alguma medida, autobiográfico do relato, Mauricio Rosencof revisita o passado, articulando-o a partir da recuperação/reelaboração literária da infância. Desse modo, os pais servem de filtro ao protegerem o pequeno Moishe da realidade que lhe circundava; mas também ao atuarem como dispositivos de disjunção entre o filho e o angustiante cotidiano familiar pela materialização das barreiras culturais e linguísticas já apontadas. Essa articulação a um só tempo literária e mnemônica do passado acaba

por configurar uma dialética de aproximação e de afastamento, de recordação e de reinvenção das experiências pelo sujeito.

É nesse abrigo de rememoração/reinvenção da infância, continuamente espreitado pela barbárie, que, todavia, o narrador parece encontrar um espaço viável para o necessário exercício de (tentar) dizer-se. Esse amparo, não obstante a impossibilidade de privá-lo completamente das ameaças, parece ao menos tornar a ofuscante luz das violências um pouco difusa. É ainda nesse espaço (re)construído tanto pela memória quanto pela ficção, em um tempo que precede a chegada da funesta carta vinda da Europa e que antecede, também, a perda do irmão mais velho, que o sujeito, nos parece, pode ensaiar algum nível de pertencimento.

A espécie de antítese que constitui o título do capítulo “Días de barrio y guerra” e que expressa a ambiguidade do ambiente da infância do narrador –espaço onde confluem as trivialidades suburbanas da atmosfera doméstica e a coação iminente das violências que invadem esse território pelos meios de comunicação: cartas e rádio– projeta-se também na expressão do narrador, este homem tornado novamente menino do ponto de vista memorialístico.

Dessarte, o dizer e o dizer-se de Moische espelham a articulação expressiva da criança: ele desconhece o nome de objetos corriqueiros e os designa de maneira pueril, ou seja, por suas características e por seu uso e não pela simples evocação de seu nome: “hora, digo yo, el cañón, ¿dónde manda la carta? Fito dice que no es un cañón. Y si no es un cañón, ¿qué es? ¿Eh? «Un sumarino», dice. «Es un sumarino»” (12); também nomeia seus pais por “mamá” e “papá”; utiliza repetições e onomatopeias para relatar, por exemplo, os trabalhos, diurno e noturno, do pai, quando, respectivamente, costura e escreve cartas: “Cuando mi papá escribe es de noche, porque de día cose y da pedal y le da y le da y la máquina –tiqui ti-qui tiqui– cose” (11); e manifesta constantemente sua inocência pela incompreensão da realidade que lhe cerca: “Papá le pagava al hombre y le dava una copita de algo” (7) e “Yo sé porque los domingos venden diarios. También venden unos cartones que tienen un dibujo con un señor que te apunta con un dedo, así, y te pregunta: «¿Qué haces tú por España?». Eso dicen, y se llaman «Bonos»” (6).

Como se pode constatar, sobretudo no último excerto citado, tal artifício de emular o discurso infantil resulta, por vezes, forçado, pois, pode-se conjecturar, seria no mínimo improvável que um infante que se ocupa ainda com a aquisição de um vocabulário básico –como o nome da caixa de correios– pudesse se interessar por conteúdos de teor político escritos em um cartão de uma banca de

jornais. Assim, a consequência do trauma evidencia-se na narrativa, para além do recalçamento da expressão, também, pela infantilização da linguagem, o que, no âmbito psicanalítico, se enquadraria nos chamados comportamentos regressivos desencadeados por ocasião da experiência traumática.

Outra hipótese explicativa para as lacunas encontradas no texto, sobretudo na segunda seção –a qual é composta unicamente de uma fictícia carta do narrador endereçada a seu pai, Isaac ou “Viejo”, como, amiúde, a ele se refere o narrador– residiria, a nosso ver, na própria impossibilidade de narrar o *real*, fato acerca do qual o narrador parece manifestar plena consciência ao jogar com as categorias “história”, e “literatura”: “Estoy narrando el comienzo de una historia, esto es historia, no literatura, aunque nada, nadie me obliga, compele, exige la fidelidad de los hechos que, por lo general, una vez narrados, pierden fidelidad” (46). O próprio ato de narrar –sem embargo da aspiração do narrador à captação da realidade– parece, pois, implicar uma inevitável *inapreensão* da totalidade do narrado, segundo a sugestão enunciada no excerto. Disso, pode-se inferir a percepção de que o real resistiria, no limite, à linguagem; e, por conseguinte, à cristalização da memória.

O trabalho de relatar o indizível, uma empreita fadada ao fracasso conforme o excerto em questão enuncia, está no horizonte de seu narrador. Entretanto, ele se dispõe a realizá-lo, pois sua tarefa renuncia de saída à transcrição factual em favor da articulação do passado; isto é, ao revés do fetiche da narração pretensamente factual, memória e literatura são mobilizadas em prol da transmissibilidade possível da experiência do sujeito. Assim atuando, e esquivando-se da enunciação de pormenores, dados e imagens reificadoras, o narrador pode escapar ainda de outra ameaça: a de promover, involuntariamente, a banalização do discurso de horror, tão afim à indústria cultural em sua dicção fantasmática e *espetacularizante*.

O imperativo de narrar, no entanto, prevalece, confrontando-se com os múltiplos receios que continuamente emergem no texto; mas, sobretudo, como resistência ao apagamento que espreita a existência de diferentes maneiras. O perigo ameaça o sujeito por diferentes vias: seja pelo terror do desaparecimento físico de seus parentes e de suas origens; seja pelas clivagens que se interpõem entre o sujeito e os seus familiares; ou, ainda, pelos inúmeros silêncios impostos e sobrepostos ao indivíduo.

Em suma, como condensa Eduardo Galeano em seu *El libro de los abrazos*, as disjunções entre o eu e o outro impostas pelo silêncio constituem, no limite, a extinção do sujeito:

La dictadura uruguaya quería que cada uno fuera nada más que uno, que cada uno fuera nadie: en cárceles y cuarteles, y en todo el país, la comunicación era delito.

Algunos presos pasaron más de diez años enterrados en solitarios calabozos del tamaño de un ataúd, sin escuchar más voces que el estrépito de las rejas o los pasos de las botas por los corredores. Fernández Huidobro y Mauricio Rosencof, condenados a esa soledad, se salvaron porque pudieron hablarse, con golpecitos, a través de la pared.

Así se contaban sueños y recuerdos, amores y desamores; discutían, se abrazaban, se peleaban; compartían certezas y bellezas y también compartían dudas y culpas y preguntas de esas que no tienen respuesta (11).

Quanto ao aniquilamento de suas origens no Holocausto, constante espectro que ronda a casa do pequeno Moíshe no primeiro capítulo, a catástrofe se prova real no relato que preenche a terceira seção da obra. Assim, em *Días sin tiempo*, ao buscar suas raízes no continente europeu, o narrador se depara com o vazio de registros e não encontra nem mesmo rastros da passagem de seus familiares pelos espaços de horror engendrados pela máquina de aniquilamento nazista.

Na segunda parte de sua peregrinação pela Alemanha em busca do paradeiro final de seus familiares, o narrador parte de Treblinka para Auschwitz, tentando rastrear as pegadas dos seus. Porém acaba constatando que não quedam sequer vestígios da passagem de seus antepassados. Nesse momento, o discurso epistolar endereçado ao pai irrompe na forma de um desabafo fremente, fazendo emergir, na superfície da missiva, uma dicção marcada por repetidos impropérios e estilisticamente expressa pelo jorro de um parágrafo extenso em que não se verifica segmentação formal das frases em períodos, como se pode observar no seguinte excerto:

[...] y tuve que rebotar a Auschwitz porque fija que para allí habían marchado, también en tren, y busqué en las vitrinas enormes donde se apilaban las valijas con el nombre de los que fueron y allí no estaba el nuestro, y fui a la vitrina donde había una montaña de brochas de afeitar y tal vez alguna enjabonó el rostro del abuelo o del tío, y fui a otra vitrina y las montañas eran de pelo para fabricar fieltro para las botas alemanas y allí estaría la prima, niña, muy niña, y la abuela y qué sé yo, y los montes de zapatitos de niño, y basta, papá, nada, y bajé al horno crematorio,

que no recuerdo bien, creo que eran tres, y lo que yo te quería decir, nada más, pero me salió todo lo que no te iba a decir, lo que te quería decir es que la forma, el sistema, de la puerta del horno, era como el de la plancha que trajo mamá, igualita, pero más grande, más pesada, total, de hierro (32).

A política nazista de apagamento sistemático das evidências de seus crimes permitiu que em diversos campos de concentração câmaras de gás fossem explodidas, corpos desenterrados para serem, em seguida, incinerados –ações inclusive relatadas ou sugeridas em algumas das correspondências ficcionais enviadas pelos familiares judeus, presos nos campos de concentração, a Isaac, pai de Mauricio Rosencof (16)– entre outros artifícios que dificultaram a reconstituição das barbáries ali ocorridas e, por consequência, a identificação das incontáveis vítimas.

Na tentativa de recompor sua ancestralidade, trajeto similar ao do narrador foi realizado pelo filósofo francês Georges Didi-Huberman, que registrou sua visita, em 2011, ao museu de Auschwitz-Birkenau, na Polônia, em seu ensaio “Casca”. Neste, de modo análogo ao efetuado na terceira parte do livro de Rosencof, o autor identifica a resignificação do mesmo espaço de horror agora transformado em área de cultura. Sabendo que os nazistas desmantelaram as instalações para suprimir as provas de seu inominável empreendimento e que apenas o chão original restou, por considerarem-no neutro, assim como as bétulas, testemunhas vegetais da bestialidade humana, Didi-Huberman se atém, durante sua jornada, justamente a esses resíduos testemunhais, as cascas das árvores e o chão marcado por fissuras, resquícios (i)legíveis em que estaria impressa a verdade histórica, já que as paredes de Auschwitz a negam.

Interessante notar que o autor inicia sua reflexão justamente se remetendo a uma carta, epístola vacilante, imaginada a partir dos detritos que coleta neste espaço dialético, que sintetiza barbárie e cultura, duas faces de uma mesma moeda: “Coloquei três pedacinhos de casca de árvore sobre folha de papel. Olhei. Olhei, julgando que olhar talvez me ajudasse a ler algo jamais escrito. Olhei as três lascas como as três letras de uma escrita prévia a qualquer alfabeto. Ou, talvez, como o início de uma carta a ser escrita, mas para quem?” (Didi-Huberman, “Casca” 99).

Já para o narrador de *Días sin tiempo*, na ausência de rastros físicos: “valijas con el nombre de los que fueron y allí no estaba el nuestro” (Rosencof 32), resta-lhe completar o quadro histórico com acréscimos tecidos a partir dos fragmen-

tos disponíveis: “[...] tal vez alguna enjabonó el rostro del abuelo o del tío [...]” e “[...] y allí estaría la prima, niña, muy niña, y la abuela [...]” (Rosencof 32).

Dessarte, na produção de *Las cartas que no llegaron*, caberá à faculdade imaginativa, à ficção e ao literário, o preenchimento dos vazios. Por conseguinte, é por meio da imaginação —que, segundo Benjamin, “não é fantasia, é uma faculdade [...] que percebe as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias” (apud Didi-Huberman, “Diante do tempo” 135)— que o sujeito pode fazer frente aos silêncios forjados pela sistematização da barbárie levada a cabo por regimes que inviabilizam a vida e que impedem a palavra. Porquanto, de acordo com o emissor de uma das cartas ficcionais oriundas de Auchwitz que integram a primeira parte da obra de Rosencof, o uso da fantasia compreende raros benefícios se comparado com a realidade dos fatos: “Porque la fantasía, ¿sabes?, es la única cualidad humana que no está sujeta a las miserias de la realidad. Como las cenizas, ¿comprendes? Porque han comenzado a acumularse grandes cantidades de cenizas” (16).

De certa forma, na tessitura de *Las cartas que no llegaron*, é a mesma catástrofe experimentada pela família judia durante a Segunda Guerra Mundial que retorna uma vez mais e que, agora, ameaça sua descendência diante da aplicação das políticas de repressão do Estado uruguaio. Ademais, com a prematura morte de seu único irmão León, durante sua adolescência, o narrador se tornara filho e descendente último de seu tronco familiar; assim, o fato de ter sido vítima e refém por tantos anos do poder da ditadura colocava em constante risco a continuidade de sua genealogia, mantendo como um *continuum* no horizonte o espectro do aniquilamento de sua linhagem.

Uma outra qualidade de ameaça advém da possibilidade de o sujeito desaparecer pelo silenciamento. Com efeito, é evidente que o fato de a supressão de dissidentes e marginais não se restringir à sua liquidação material não é apenas o *modus operandi* de sistemas nazifascistas —o *estado de exceção*—, mas também aquele inerente à própria dinâmica das forças hegemônicas que delinham os contornos da sociabilidade moderna. Não raro, após o perecimento do corpo, ideias persistem perigosamente, de sorte que a plenitude da dominação se realiza somente com o apagamento da memória e do legado dos derrotados, impedindo sua transmissão às novas gerações. É a perpetuação de uma herança contra-hegemônica que as classes dominantes temem. E se àquelas que administravam o Estado ditatorial uruguaio estava vedada a possibilidade de simplesmente matar os *reféns*; as práticas

sistemáticas de silenciamento, e a perturbação mental por elas acarretada, foram empregadas de forma brutal e duradoura:

Acá los pensamientos rebotan. Las palabras pensadas, rebotan. Porque pronunciar, lo que se dice pronunciar, no dejan. Ni el grito, nada. En este territorio reina el silencio, infinito, tanto, que cuando se apagan las voces exteriores, ese toque de silencio –fíjate que para anunciar el silencio tienen que hacer ruido– cuando ese toque se produce –digo– uno acá, atento, puede percibir la actividad ruidosa de las arañas (Rosencof 42).

A necessidade de comunicar, de transmitir, para as novas gerações, as experiências ameaçadas, de tantas maneiras, pelo risco de se perderem –pelo perigo de serem obliteradas pelos silêncios– já se anuncia na dedicatória da obra: “Estas palabras son para tu naciente memoria, Inés, eslaboncito último rielado de sonrisas, hijita de la hija y de todas estas sangres. EL ABUELO” (4).

Ela se reafirma, ainda, ao longo de toda a trama, como na preocupação da tia em ser reconhecida, por meio das cartas ficcionais, pelo pequeno sobrinho: “Que Moishe sepa que también son nuestras, para que sepa qué fue de sus tíos, de sus primos, de sus abuelos. Queremos formar parte de su memoria, Isaac” (15). A ciência das brutalidades sofridas, uma vez salvaguardadas pela transmissão do legado mnemônico ao sobrinho –que, em verdade, jamais chegou a conhecer– é o que pode garantir a redenção para quem, de outro modo, estaria condenado ao silêncio e ao esquecimento. Rosencof, por meio da memória e da ficção, frustra, assim, a barbárie final: a desmemória e o silenciamento, reivindicando, desse modo, a participação dos derrotados, de suas vozes escamoteadas, na composição da História.

O tema da conservação da memória se desdobra e ecoa no transcorrer da trama e nos conteúdos das correspondências, pois é exatamente o temor do esquecimento o que impele a necessidade do registro por meio das cartas imaginárias e imaginadas, uma vez que se sabe que a produção de silêncios perpetua a catástrofe continuada em uma cultura que reincidentemente recalca as atrocidades cometidas.

À guisa de conclusão

Em suas teses *Sobre o conceito de história*, Walter Benjamin propõe uma ruptura com a percepção historiográfica reificada pela linearidade e pelas cronologias. Defende ele que a conduta do historiador materialista perpassa a construção de uma

experiência (*Erfahrung*) com o passado que leve em consideração os destroços acumulados. Desse modo, para Benjamin, o narrador ideal não se contenta apenas com a mera narração do tempo pretérito, antes busca analogias e afinidades entre passado e presente e encontra na articulação mnemônica dos tempos idos a força redentora necessária para acionar o *freio de emergência*.

Essa tarefa parece coincidir justamente com a atividade realizada pelos narradores de “Las cartas que no llegaron”, encarregados de transmitirem as experiências e de devolverem as vozes àqueles que já não podem falar por si mesmos. Compactuando assim com os mortos –verdadeiramente derrotados– esse narrador não se limita apenas a reconstituir altruisticamente a narrativa alheia, ainda que familiar. Antes, ele imiscui sua identidade na das vítimas que são representadas por seu discurso, tornando-o coletivo: “Cada uno de nosotros es cada uno y todos los demás. También Moishe. Moishe es él y todos los demás. Moishe es su gato y sus padres. Es su hermano que va a morir y su amigo Fito. Moishe es también todos nosotros” (15).

Enganam-se, pois, aqueles que leram em *Las cartas que no llegaron* um mero desabafo terapêutico que poderia estar restrito ao contexto privado. Trata-se, antes, de um texto polivalente, que expõe sim a faceta íntima dos afligidos pela barbárie, mas que nem por isso deixa de contemplar a experiência coletiva dos vitimados/traumatizados pela Shoah e pelas ditaduras que assolaram o território latino-americano ao longo do século XX, ou seja, pela barbárie contínua que, longe de exceção, é a regra. Projetam-se nessa obra vozes coletivas que ressignificam e rearticulam a memória e a identidade de modo abrangente: pessoal e coletiva a um só tempo. Logo, o que se evidencia aqui é, do ponto de vista da conjunção historiográfica dos arquivos pessoais, o fato de que os trabalhos artísticos não podem ser compreendidos efetiva e criticamente se se alienam as obras de arte do universo contextual que com elas se soma para constituir produções culturais complexas, tal como já sublinhado por Elisa Pérez Buchelli (170).

Desse modo, as cartas que não chegaram –mas que, todavia, chegam– dão voz aos silenciados, rememoram os esquecidos e devolvem à existência os assassinados, imbricando história, memória e literatura. Elas promovem a recuperação impossível da experiência, permitindo que dores não narradas sejam resgatadas pela imaginação e inseridas na memória coletiva. A obra parece transmitir, assim, a lição fundamental de que dizer e dizer-se é, em muitos casos, rebelar-se contra a barbárie.

Essa bandeira, a da resistência pela linguagem, mostra-se capaz de condensar, na imagem epistolar, o último vestígio da dignidade humana; uma ponte, sobre um abismo de silêncio, entre o *eu* e o *outro*, *Las cartas que no llegaron* são o grito de Rosencof, mas também são o grito de muitos outros:

Una noche, ¿sabes?, una muchacha de nuestra barraca empezó a dar gritos terribles mientras dormía; unos minutos después, todas estábamos gritando sin saber por qué. ¿Por qué?

Pienso que ese sonido lastimoso que, en ocasiones —sólo Dios sabe cómo— cruza los aires como un pájaro sin cuerpo, es una expresión reconcentrada del último vestigio de la dignidad humana.

Es la forma, tal vez la única, que tiene un hombre de dejar una huella, de decir a los demás cómo vivió y murió. Con sus gritos hace valer su derecho a la vida, envía un mensaje al mundo exterior pidiendo ayuda y exigiendo resistencia. Si ya no queda nada, uno debe gritar.

El silencio es el verdadero crimen de lesa humanidad (Rosencof 12).

Trabalhos citados

- Artières, Philippe. “Arquivar a própria vida”. *Estudos Históricos – Arquivos Pessoaís*, vol. 11, n. 21, 1998: 9-34.
- Avelar, Idelber. “Five theses on torture”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 10, nº 3, 2001: 253-271.
- Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- Buchelli, Elisa Pérez. “Archivos personales de artistas: tensiones entre lo individual y lo institucional”. *Políticas de la Memoria*, nº 19, 2019: 169-174.
- Colls, C. S. “Earth conceal not my blood: Forensic and archaeological approaches to locating the remains of Holocaust victims”. *Human remains in society: curation and exhibition in the aftermath of genocide and mass-violence*. Editado por Jean-Marc Dreyfus e Élisabeth Anstett. Manchester: Manchester University Press, 2016: 163-196.
- Didi-Huberman, Georges. “Casca”. Trad. André Telles. *Serrote: Uma Revista de Ensaios, Artes Visuais, Ideias e Literatura*, nº 13, 2013: 99-133.
- . *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2015.
- Freidenraij, Maria Claudia, e Ludmila Scheinkman. “La familia Berman-Rodríguez: Exploración de los problemas, límites y potencialidades de un archivo personal/familiar”. *Políticas de la Memoria*, nº 19, 2019: 175-185.
- Gagnebin, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- Galeano, Eduardo. *El libro de los abrazos*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2003.
- . “Prólogo”. *Memorias del calabozo. Mauricio Rosencof e Eleuterio Fernández Huidobro*. Navarra, Txalaparta, 1993.
- Garcia, Leandro. “Ao destinatário múltiplo: Cartas de Alceu Amoroso Lima e Paulo Francis”. *Revista Brasileira*, fase VIII, ano VI, nº 91, 2017: 167-174.
- Kanzepolsky, Adriana. “El linaje vacío o Las cartas que no llegaron de Mauricio Rosencof”. *Astrolabio Nueva Época*, nº 4, 2010: 1-13.
- La noche de 12 años. Dirección de Álvaro Brechner. ES/AR/UY/FR: 2018.

- Lespada, Gustavo. “La palabra golpeada: lo inefable en *Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof”. *CONFLUENZE*, vol. 1, nº 1, 2009: 178-200.
- Loera, Alfredo. “La elegía epistolar y el eterno retorno en *Las cartas que no llegaron*”. *El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias*, vol. 2, nº 3, 2022: 130-147.
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. Trad. teses: Jeanne Marie Gagnebin & Marcos Lurz Müller. São Paulo, Boitempo, 2005.
- Marques, Reinaldo. “Arquivos literários, entre o público e o privado”. *Lo que los Archivos Cuentan*, v. 3, 2014: 17-62.
- Padrós, Enrique Serra. “Enterrados vivos: a prisão política na ditadura uruguaia e o caso dos refêns”. *Espaço Plural*, ano XIII, nº 27, 2012: 13-38.
- Pena, Álvaro Lema Mosca-Fiorella. “La palabra vedada: *Las cartas que no llegaron* desde la visión de Rosencof”. *Boletín de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, nº 63, diciembre 2010: 29-34.
- Rosencof, Mauricio. *Las cartas que no llegaron*. Montevideú, Alfaguara, 2000.
- Rama, Ángel. *La generación crítica*. Montevideo, Alfa, 1972.
- Ruffinelli, Jorge. “Después de la ruptura: la ficción”. *América Latina: palabra, literatura e cultura*. Organizado por Ana Pizarro. Volume 5. São Paulo, Memorial, 1995: 367-391.
- Sommaruga, Héctor. “Las cartas que no llegaron. Recuento autobiográfico de la familia Rosencof”. *La Colmena*, nº. 76, 2012: 141-143.
- Wasem, Marcos. “Regímenes ficcionales de *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof.” *Números*, 18.2, 2023: 107-117.

La política como dimensión secreta en Ricardo Piglia, José Donoso, Diamela Eltit y Juan José Saer¹

*

Politics as a secret dimension in Ricardo Piglia, José Donoso,
Diamela Eltit and Juan José Saer

Andrea Kottow
Universidad Adolfo Ibáñez
andrea.kottow@uai.cl

Ana Traverso
Universidad Austral de Chile
anatraverso@gmail.com

Resumen

A partir del análisis de cuatro novelas –*Respiración artificial* de Ricardo Piglia, *Casa de campo* de José Donoso, *Lumpérica* de Diamela Eltit y *Nada nadie nunca* de Juan José Saer–, escritas por dos autores chilenos y dos argentinos, y publicadas con gran cercanía temporal, se indaga en las formas oblicuas en que la dimensión política emerge en estas obras. Desde la noción del secreto, como algo que permanece oculto, resistiéndose a su aparición en las tramas de las novelas, pero que al mismo tiempo articula desde una especie de vacío todo el texto, proponemos el acercamiento al secreto político en las novelas. La constelación que se constituye al leer estas cuatro obras en diálogo arroja luces sobre el funcionamiento de las novelas, así como sus maneras de comprender la literatura, la historia y la narración.

Palabras clave: secreto, política, narración, Piglia, Donoso, Eltit, Saer.

Abstract

The article analyzes four novels –*Respiración artificial* by Ricardo Piglia, *Casa de campo* by José Donoso, *Lumpérica* by Diamela Eltit and *Nada nadie nunca* by Juan José Saer–, written by two Chilean and two Argentinian authors with very similar publishing dates, focusing on the oblique ways in which the political dimension

1 Este artículo forma parte de la investigación realizada en el marco del Proyecto Fondecyt Regular N°1210310.

appears in these works. Starting from the notion of the secret, as something which remains hidden, resisting appearance in the plot of the novels, though articulating the complete text, we propose an approach to the political secret. The constellation which emerges by reading the four novels in dialogue illuminates the functioning of the novellas, as well as the manners of comprehending literature, history, and narration.

Keywords: Secret, Politics, Narration, Piglia, Donoso, Eltit, Saer.

Recibido: 20/01/2023

Aceptado: 07/02/2024

A modo de introducción

En 1978, José Donoso publica una de sus obras más emblemáticas: *Casa de campo*. Se trata de una novela larga y algo claustrofóbica, a pesar de la vasta extensión del campo que le sirve de trasfondo. Un texto que, en muchos sentidos, puede ser leído como la novela gemela de *El obscuro de pájaro de la noche*, que había visto la luz en 1970. Nuevamente la trama se sitúa en una casa, en torno a una historia familiar y a los vínculos entre amos y sirvientes, entre los dueños de la tierra y quienes la trabajan. Otra vez, es una casa la que opera en tanto sinécdoque para pensar un país y sus vicisitudes, tanto sus estructuras profundas como sus más íntimos secretos, que irremediamente pujan por salir a la superficie. Al momento de publicar Donoso su novela, el autor no reside en Chile y no ha vivido en carne propia la experiencia del golpe de Estado de 1973, ni tampoco la de vivir bajo la dictadura de Augusto Pinochet. Pero ha ido recibiendo en forma continua las noticias de su país natal y ha estado enfrentado a las reacciones de su familia y sus amigos que habitan allí. *Casa de campo* se convierte, de este modo, también en una forma de tramitar escrituralmente la dictadura y el impacto que causa en José Donoso, un texto donde vuelve a esa obsesión suya de mirar a Chile y las formas en las que se articulan las relaciones de poder en su territorio.

Ricardo Piglia publica su primera novela, *Respiración artificial*, en 1980. Argentina está sumida, desde el Golpe de Estado de 1976, en una cruenta dictadura. Piglia se había exiliado de su país natal una década antes, bajo la dictadura de Juan Carlos Onganía. Vive ahora en Estados Unidos y no volverá a Argentina sino hasta el año 2011, ya jubilado de sus labores de profesor universitario. En su novela no hará referencia directa a las contingencias políticas más recientes. Relata la historia de cuatro personajes, construyendo una genealogía familiar, lo que le permite

configurar una mirada sobre la historia argentina desde mediados del siglo XIX hasta los años 70 del siglo XX. Emerge en este texto por primera vez el alter ego que acompañaría a Piglia hasta su muerte, Emilio Renzi; en *Respiración artificial* un joven aspirante a escritor. De formas oblicuas, jugando desde el pastiche, la cita y la parodia, Piglia escribe una novela que refiere desde un habla desplazada a la dictadura argentina, que azota con gran violencia a su país en el momento de escritura y publicación de la obra.

Uno de los autores más admirados por Piglia, sobre el cual escribió en numerosas ocasiones, es Juan José Saer, quien, a su vez, el año 1980, publica una de sus novelas más complejas: *Nadie nada nunca*. Es un texto que podría denominarse fotográfico, que sitúa una mirada aparentemente desprovista de afectos, una y otra vez, sobre la misma escena, recreándola a veces casi de manera idéntica. Una novela que reduce la trama a su más mínima expresión, y donde la pregunta por las condiciones de narrar y sus potenciales formas ocupan un lugar protagónico. La violencia soterrada que va abriéndose paso a través de la inmovilidad de la escena, o desde los cambios casi imperceptibles en ella, transforma el texto en una indagación acerca de las (im)posibilidades de narrar el horror. Este se condensa en partículas mínimas, como las gotas de agua que se escurren por una piel morena o los reflejos del sol en la tierra y el mar. Si bien Saer pasó la mayor parte de su vida fuera de Argentina, viviendo en París, (*Nadie nada nunca* se publica en México) donde desarrolló su trayectoria literaria, los escenarios de sus novelas vuelven obsesivamente al lugar donde creció: Santa Fe y sus alrededores, y un clan de amigos que el lector puede ir siguiendo en sus caminos vitales, que se ven trizados, de diversas formas, por la experiencia de la dictadura: la violencia, la clandestinidad, el exilio, el retorno.

En 1983 se publica la primera novela de Diamela Eltit, *Lumpérica*, en la cual estamos, como lectores, enfrentados a la imagen de una plaza, en la que se reúnen cuerpos, más que personajes. El texto renuncia al relato de una historia, posicionando en su centro las relaciones entre el lenguaje y las formas que tiene de (de) construir sentidos. Una figura femenina de nombre L. Iluminada se convierte en el objeto del deseo de todos los desposeídos y marginales —el lumpérico—, que concurren a la plaza pública, para mirar, bajo la luz de un letrero luminoso, un cuerpo contorsionándose, entregado a una serie de movimientos que producen simultáneamente horror y lascivia. Un extraño ritual de purificación que al mismo tiempo que ocurre se vuelve la escena de un guion de un filme. El texto de Eltit va, de esta

manera, explorando las problemáticas que emanan de la representación y sus límites. El lenguaje neutro e instructivo que organiza la filmación se entremezcla con barroquismos y una lengua que remite al Siglo de Oro. Eltit tenía, en el momento de la publicación de su opera prima, 34 años e imperaban años oscuros en Chile y en ese Santiago habitado tanto por la escritora como por su protagonista. Solo el carácter hermético de *Lumpérica* puede explicar que haya burlado los aparatajes de censura de la dictadura.

Convocamos acá a dos textos de autores chilenos y dos de escritores argentinos, publicados con solo pocos años de distancia, en torno a 1980. En los cuatro casos se trata de novelas que llevan las huellas de las dictaduras que sumen en horror y muerte a Chile y Argentina. Y en los cuatro textos la forma en que se manifiesta la violencia dictatorial se articula en torno a lo que llamaremos el secreto político.

Para Claudio Magris, secreto y poder están entrelazados a través de un vínculo fundamental. El secreto opera como sustento y asimismo en tanto amenaza para el poder. Conocer el secreto de otro otorga poder sobre él. El secreto puede convertirse en una forma de extorsión. Las confabulaciones sirven para derrocar el poder, cambiarlo de lugar: suelen hacerse en secreto. Para esconderse del poder, escabullir sus controles, se opera desde la oscuridad, de forma secreta. De múltiples maneras se entreteje de este modo el secreto con las diversas figuras del poder y la política.²

Lo que quisiéramos proponer en esta lectura de las novelas *Casa de campo* de José Donoso, *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, *Nadie nada nunca* de Juan José Saer y *Lumpérica* de Diamela Eltit es que los cuatro textos anudan poder y secreto, y giran

2 Escribe Magris: “Guardar el secreto. El secreto y su custodia son un elemento fundamental de la potencia, del poder” (9). Si el poder está relacionado de forma estrecha con el poder su contracara es el resguardo frente al mismo. Esta última arista hace que la dimensión secreta esté a su vez vinculada con la esfera de lo que el filósofo español José Luis Pardo denomina lo íntimo. En su reflexión sobre *La intimidad*, José Luis Pardo atribuye al “ser humano –y, en este sentido, al hablar– [la capacidad de] estar doblado, tener doblez o ‘doble fondo’” (96). Ser humano –dice– “es tener dos caras (o más bien, cara y cruz), hablar es tener una lengua de doble filo” (96), sugiriendo con ello que lo íntimo y lo público serían efecto del lenguaje. Si la cara externa del doblez es la *publicidad*, de ese lado se encontraría el significado explícito de las palabras y la identidad social de las personas. *La intimidad* en cambio sería “la cara interna del doblez del lenguaje o del sujeto, en donde residen la distinción –la falta de identidad– personal de los hombres y el sentido implícito –la falta de significado– de las palabras, cosas ambas que son estrictamente íntimas” (97). Entonces, el secreto se abre simultáneamente hacia dos direcciones: el poder en la esfera de lo público y lo político, por un lado, y el resguardo de lo íntimo, por el otro lado.

en torno a secretos políticos. Estos pueden, en tanto secretos, silencios u omisiones del texto hacerse presentes de diversas formas. Se trataría de pensar, de la mano de las narrativas de estos autores, el estatuto que adquiere la representación de la violencia dictatorial en sus novelas, dado que ninguna de las obras habla de manera directa de ella. Los textos así giran en torno a algo que se encuentra radicalmente erradicado de ellos que, no obstante, marca, desde su ausencia, toda su configuración. El horror pareciera solo poder entrar a las novelas de manera oblicua o, podríamos decir, secreta. Si bien el régimen dictatorial, la violencia que suscita, la tiranía, la tortura, las desapariciones no son tematizadas de forma explícita ni denotativamente, la represión y los efectos sobre los cuerpos se hacen presentes en los textos. Para proponer esta lectura del secreto político hemos organizado las novelas en dos grupos, a partir de una serie de rasgos compartidos, referentes justamente al modo en que emerge el secreto político.

En las novelas *Casa de campo* de José Donoso y *Respiración artificial* de Ricardo Piglia las relaciones de poder atraviesan el sistema familiar. La representación de la familia opera en tanto sinécdoque de una visión sobre la nación y sus conformaciones jerárquicas. Así como la familia se muestra en tanto lugar donde se ejerce el poder de diversas maneras, también se colma de secretos: secretos que atañen la sexualidad; el tabú del incesto y sus transgresiones; la maternidad y paternidad y, por lo tanto, los aparentes y verdaderos parentescos; la repartición del dinero y el poder económico; las enfermedades (mentales) y el suicidio; las inclinaciones políticas; las identidades de clases y sus quebrantamientos. En ambas novelas, el poder forma parte constitutiva de las relaciones: entre padres e hijos, entre hermanos mayores y menores, entre hombres y mujeres, entre patrones y trabajadores, entre los más fuertes y los más débiles, entre los que saben algo y aquellos que lo ignoran. El poder, no obstante, no es algo estático, sino que circula en el complejo tejido de los múltiples vínculos, y uno de los motores centrales para esta movilización es el secreto: un secreto que horada el poder o lo acrecienta, que lo cuestiona y pone en duda, o lo vuelve aparentemente imposible de derrocar.³

3 Adherimos a la noción de poder que instala Michel Foucault en *La voluntad de saber*, dado que es ahí donde describe un poder que no obedece a las lógicas de la prohibición y restricción, sino es un poder que está en permanente movimiento, lo que también genera continuamente desplazamientos del poder con respecto a sí mismo y el lugar donde se sitúa. El poder circula, se gana y se pierde, se ejerce y es ejercido. En la obra de Donoso, el poder suele estar donde no se sospecha, se adquiere a partir de ciertas relaciones de fuerza, pero también se es despojado de él de maneras no predictibles. En este sentido, el poder y el secreto son dispositivos narrativos que operan de manera interrelacionada.

Nadie nada nunca y *Lumpérica* podrían ser consideradas como textos casi opuestos en su manera de girar en torno al secreto político. Si la genealogía familiar es la que vehicula las obras de Donoso y Piglia, en Saer y Eltit las escenas predominantes emergen desde el minimalismo. En lugar de una multiplicidad de personajes, acá hay apenas unos cuerpos que se mueven con un trasfondo que casi no cambia. Se trata de textos donde la opresión se hace manifiesta de maneras subrepticias, casi imperceptibles; lo estático, la aparente clausura de cualquier posibilidad de futuro genera una experiencia de lectura sofocante. Si en Donoso y Piglia es la familia el lugar en el cual se hacen presentes poder y secreto, en las novelas de Saer y Eltit sería el cuerpo el que se ve atravesado por ellos. Cuerpos que parecen acechados, y están bajo una mirada vigilante, cuerpos que al mismo tiempo luchan por resistir ese control, ocultándose o mimetizándose con otros cuerpos o con el entorno. El cuerpo opera como el subterfugio último, pero también es signo de la más radical vulnerabilidad, pues es ahí donde la muerte puede llegar a inscribirse, claudicando cualquier posibilidad de significación.

Las cuatro novelas que analizamos acá han sido leídas profusamente por la crítica y la teoría literaria.⁴ Lo que hemos querido hacer es proponer una constelación conformada por los textos, donde su aparición conjunta podrá revelar aspectos menos atendidos de ellos. La idea que nos guía es la del secreto político que se desplegaría de diversos modos en las obras. Los entretrejos que se producen entre ellas, al ser puestas en una misma constelación, abren modos de lectura menos transitados por el sistema literario.

¿Es la historia posible? (*Respiración artificial* y *Casa de campo*)

Tanto *Respiración artificial* (1979) como *Casa de campo* (1978) han sido ampliamente analizadas por la crítica especializada en torno a la reflexión sobre la historia que estas novelas ofrecerían. En particular, la pregunta acerca de cómo entender la nación: desde su fundación a los regímenes dictatoriales que asolaban el continente en ese entonces, en relación con el incipiente desarrollo del modelo neoliberal, los genocidios y los totalitarismos del siglo XX. “¿Cómo narrar los hechos reales?” (19) será la pregunta que resuena en toda la novela de Piglia, y tal como lo pensara en su ensayo

4 Se hará referencia a los estudios específicos sobre cada novela y/o autor en los apartados dedicados al análisis, privilegiando, de esta forma, el diálogo con aproximaciones a problemáticas que se acercan a nuestras preocupaciones con relación a los textos.

“Secreto y narración”, “el texto gira en el vacío de eso que no está dicho” (250), poniendo en el centro “las distintas versiones que circulan de una misma historia”, es decir, “quién sabe qué, quién no lo sabe” (250) y que enfrenta a sus narradores a un secreto que se intenta alcanzar y se trata de descifrar (252).

La crítica vería en esto una reflexión sobre la imposibilidad de la expresión artística bajo un régimen dictatorial, obligando a buscar maneras de escapar de la censura y el discurso autoritario (Masiello). Así, la novela dispondría al lector a mirar “entre líneas” y a captar los silencios del texto; aquello que está ausente, señala Daniel Balderston. La preocupación por la verdad de la historia –según el crítico– aparecería de forma parcial, nunca enteramente revelada; incluso, cuando pareciera vislumbrarse algo, la verdad sería aquello ausente, suprimido u oculto. Cómo expresar lo indecible es lo que ocuparía a Piglia en su novela, y que Balderston analiza a través de lo que llama el significado latente y la versión mediatizada de la verdad histórica; mientras María Cristina Pons lo hace por medio de los “textos ausentes”, las “frases aisladas” y las citas.⁵ Nuestra lectura sobre el “secreto político” parte de estos mismos supuestos y busca profundizar en algunos de los modos en que este opera.

Emilio Renzi publica “La prolijidad de lo real” justo el año en que comienza el Proceso de Restauración en Argentina, y el argumento, muy lejos de lo que ocurría en el país, estaría basado en un secreto familiar, cuya fuente eran unos recortes de diario escondidos en un cajón con la noticia del encarcelamiento de su tío, vinculados a un asunto amoroso. El poco interés que suscita la novela y la reflexión del propio autor, lo lleva a desdeñar pronto esta *opera prima* y a buscar otros modos de narrar. Sacar a la luz esta historia escondida de un cajón “más o menos secreto del ropero” (14), que Renzi, ya en su infancia, abría y “en secreto espiaba los secretos de aquel hombre del que todos, en casa, hablaban en voz baja” (14) se le revela tres años después como un proyecto muy menor. ¿Qué importancia podía tener esta

5 “¿Cómo narrar los hechos reales?” (19), “¿qué es el exilio sino una forma de utopía?” (31), “Ya no hay experiencias, solo hay ilusiones” (35), “¿Soy el que recibe el mensaje de los muertos?” (49), “¿Cómo hablar de lo indecible?” (214). Estas son algunas de las preocupaciones de los personajes de *Respiración artificial*, construida, si no enteramente, en una buena parte en base a citas (18). Las citas tendrían la capacidad de poner estas preguntas en otro contexto, señala Pons; dejarlas rebotando sin necesidad de aludir directamente a la dictadura, al exilio, a la tortura, al horror. Sería lo no dicho del relato, aquel “murmullo enfermizo de la historia” que ocupa a varios de sus personajes: Enrique Ossorio, Marcelo Maggi, Emilio Renzi y Vladimir Tardewski, quienes buscarán aproximarse a este “indecible”, a partir de inusitadas claves que alteran la cronología lineal y borran los límites entre ficción e historia.

historia privada ligada a un robo, una mentira, una traición y al despecho? Nada más que hacer público ese “sucio secretito”, como llaman Deleuze y Guattari a los predecibles secretos viriles (202). Ese secreto que “siempre tiene que ver con el amor, y con la sexualidad” (202), de pronto se pone a circular, y entonces, dirán los autores de *Mil mesetas*, rápidamente “se propaga la noticia de que el secreto de los hombres no era nada, nada de nada en verdad. Edipo, el falo, la castración, “la astilla en la carne”, ¿era eso el secreto?” (289). En palabras de Luisa Valenzuela serían los secretos con minúscula: “esas vergüenzas que pertenecen al orden de lo privado [...] minúsculos algunos, verdaderos antisecretos que carecen de interés” (17). Aquellos que habían permanecido ocultos a la mirada pública por alguna razón moral o estética, según José Luis Pardo.⁶ De este modo, nos encontraríamos, a juicio de Pardo, en el lado del significado explícito, en la cara externa del doblez del lenguaje, que apela a lo socialmente convenido; por tanto, si no se le conocía, de cierto modo sería fácil de imaginar.

Nada de eso tendría que ver con el espacio de lo íntimo, con la cara implícita del lenguaje, con ese “secreto a voces” que transmite la voz que habla y de la cual nunca se puede estar seguro de lo que quiere decir: “es que ni siquiera yo puedo estarlo de todo lo que quieren decir –e implícitamente dicen– las palabras que me oigo pronunciar” (98), afirma Pardo. La literatura entonces para Luisa Valenzuela buscaría aquello que está más allá de las palabras, “pero un pasito apenas” (14); aquello reservado, “oculto incluso para nosotros mismos” (15), frente “al más desgarrador e intenso de los secretos, aquel que nos pondría en contacto con el meollo del conocimiento” (15): el Secreto con mayúscula.

“La prolijidad de lo real” sale del cajón del ropero. Una variante del secreter (o *secrétaire*) con cajoncitos y sus correspondientes llaves para ocultar los asuntos privados. Renzi profana el secreto familiar y con ello acaba con la magia del secreto. “Nunca nadie hizo jamás buena literatura con historias familiares” (16), dice el propio Maggi un tanto irónico (ya sabemos que a él le ocupa un baúl o cofre con documentos de un personaje histórico, miembro de su familia). La mala literatura pretendería “develar el Secreto condenándolo a la muerte” –continúa Valenzuela–, en lugar de “darle oxígeno, avivarle la llama intentando ir más allá, plus ultra, porque el Secreto es unívoco y múltiple, y cuando alcanzamos a sacar algún secreto a la

6 José Luis Pardo plantea que “lo público no sería de naturaleza distinta a lo privado, lo privado pudiendo ser público permanecería en reserva y oculto por razones morales, estéticas, etc., variando su frontera según el pacto social que determine cada grupo humano” (97).

luz, con suerte aparece otro y otro, en cadena, para preservar la esencia” (25). Darle oxígeno, aplicarle respiración artificial, será entonces la nueva apuesta de Renzi.

Los recortes de diario del cajón se hacen irrelevantes en comparación con el archivo que Marcelo Maggi le revela a su sobrino. El baúl que habría pertenecido a Enrique Ossorio –una especie de héroe fracasado y exiliado tras una frustrada conspiración contra Juan Manuel de Rosas– se habría mantenido cerrado por más de cien años, de acuerdo con una cláusula de su heredero. ¿Qué podría haber allí de secreto para la historia de la patria? Del ámbito del cajoncito familiar –que parece estar más cercano al joyero de Dora, o más bien a la interpretación que Freud le atribuye, con los ribetes sexuales ya conocidos–, nos desplazamos a un cofre con documentos que en algún sentido debieran revelar la verdad de la historia nacional. El continente se corresponde con su contenido. Un cofre⁷ que contiene los papeles secretos de un espía y exiliado de la temprana patria. ¿Cuál podría ser el secreto de ese cofre? El motivo de su reserva no está del todo claro, pero parece asociarse a patrimonios y herencias: en definitiva, unos lingotes de oro que enriquecieron a sus sucesores y los situaron entre los dueños del país. Por ese lado, un secreto minúsculo, si es que lo fuera. Un secreto del todo predecible.

El contenido, por su parte, compuesto de cartas y los manuscritos de una novela, atraen la curiosidad de Maggi y la del paranoico espía Arocena. ¿Qué pretenden encontrar allí?, ¿una forma de leer la historia?, ¿claves secretas que permitan comprender el presente y el futuro? Por allí gira gran parte de la preocupación de la novela. Enrique Ossorio, Emilio Renzi, Marcelo Maggi, Vladimir Tardewski y, de cierta forma, Arocena, buscan pensar los modos de comprender la historia, a partir de materiales secretos: cartas, manuscritos escondidos, conversaciones, diarios íntimos.

Las cartas y los papeles personales encierran en sí un secreto –independientemente de lo que allí esté escrito–, y tiene que ver con el hecho de que no nos está dirigido. Su indefensión constituye su mejor protección (80), dice Simmel. Pues abrir el cajón del ropero o vulnerar la cláusula de reserva, significa una censurable indiscreción. Así imagina Enrique Ossorio la novela que desea escribir: “El protagonista tendrá frente a sí papeles escritos en aquella época futura. Un historiador que trabaja con documentos del porvenir (ese es el tema). El modelo es el cofre donde guardo mis papeles. ¿Qué podría inferir de ahí alguien que los leyera dentro

7 Del griego *kophinos* = cesta, y que forrado en cuero servía para guardar los tesoros familiares.

de 100 años, sin tener frente a sí nada más, sin conocer otra cosa de esta época cuya vida trata de reconstruir?” (83). La prohibición de abrir el cofre cien años después aparece ahora como condición para que la novela tenga sentido. Una novela que trataría sobre papeles guardados en un cofre, donde el secreto en gran parte lo constituye el cofre mismo, y la necesidad de descifrar documentos de otra época.

Las continuas puestas en abismo van volviendo paranoica la lectura; y así como Maggi, Ossorio, Renzi y Tardewski buscan, se pierden y creen encontrar claves secretas, el lector de *Respiración artificial* trataría de interpretar lo que lee en base a esta misma persecución fina y la idea de pensar la verdad de la historia a contrapelo, por el revés, en contra de la pretendida linealidad y siguiendo los “anacronismos deliberados” que se le presentan.⁸ Buscar el secreto supone volverse igualmente secreto en la búsqueda para no ser sorprendido, aguzar el ojo, anticiparse a lo que va a ocurrir como si esto ya hubiese sucedido: “Era como moverse a ciegas, tratar de captar un hecho que iba a pasar en otro lado, algo que iba a suceder en el futuro y que se anunciaba de un modo tan enigmático que jamás se podía estar seguro de haber comprendido” (97). De este modo, Maggi lee la historia de la nación argentina; Tardewski, la génesis de los totalitarismos del siglo XX;⁹ Renzi, la historia

8 Tal como afirma Walter Benjamin en *Sobre el concepto de historia*, la pretensión de articular “históricamente el pasado no significa conocerlo “como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como este relumbra en un instante de peligro” (40). Así, los personajes conmovidos por el peligro de un presente tan espantoso que no se puede decir ni comprender, intentan darle sentido a la tradición de la que en cierta medida provienen: el pensamiento racionalista europeo; la cultura literaria argentina; la riqueza y el poder de la oligarquía latinoamericana; las traiciones, fracasos y destierros en la historia nacional, y que de alguna manera articula ese continuum, esa cadena de acontecimientos, esa “catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar” (Benjamin 44).

9 A Tardewski le ocupa entender el desarrollo del totalitarismo. Ve en el *Discurso del método*, en el origen del racionalismo, la explicación de los totalitarismos del siglo XX, que culmina con una versión paródica y siniestra: el *Mein Kampf* de Hitler. Sería la inversión perfecta del modelo de Descartes, al plantear la hipótesis de que la duda no existe y no tiene derecho a existir. Igualmente, Tardewski comparte con Ossorio y Maggi la lectura anticipatoria o, más bien, la idea de que en el presente estarían las claves del futuro y que bastaría con saber leer y escuchar para saber lo que sucederá. En la investigación que realiza sobre el encuentro de Kafka con Hitler en el café Arcos en Viena –cuando Kafka aun no escribía *El proceso* (pensemos en el nombre que se le dio a la dictadura argentina) y Hitler no era sino un frustrado pintor que huía del servicio militar–, Kafka se habría escandalizado escuchando las demenciales peroratas del megalómano que tenía delante suyo y habría sabido oír “la voz abominable de la historia” (209). Su genio consistiría en “haber comprendido que si esas palabras podían ser dichas, entonces podían ser realizadas” (209). Kafka escuchó esas palabras y se horrorizó como si ya hubieran sucedido. Supo oír esas palabras y escribió *El proceso*. Tal como plantea Osvaldo de la Torre, la historia de Tardewski es tan convincente y está tan bien demostrada, que no importa que los datos sean falsos, como falsas serían también las refe-

literaria del país.¹⁰ Una lectura que no solo altera la cronología habitual, sino que se vuelve secretamente sobre ellos mismos, insinuando y ocultando su propia historia personal.

El archivo-Ossorio pasa de Maggi a Renzi a través de Tardewski. A esas alturas, los papeles del expatriado se han convertido en la autobiografía de Maggi, según el polaco: “En un sentido, dijo después, este libro era la autobiografía del profesor. Este era el modo que tenía él de escribir sobre sí mismo. Por eso pienso que en estos papeles encontrará usted todo lo que necesite saber sobre él, todo lo que yo no puedo decirle [...] Allí está el secreto, si es que hay un secreto. Esto que él quiso dejarle, esto que él quiso que usted viajara hasta aquí para buscar, es lo único que realmente interesa y puede explicarlo” (218).

“El secreto no es en modo alguno una noción estática o inmovilizada, solo los devenires son secretos, el secreto tiene un devenir”, dirán Deleuze y Guattari. La pregunta por el exilio, la utopía, los fracasos, la cárcel, la inscripción en la literatura argentina, son elementos que fluyen de un personaje a otro, y que de pronto parecen descubrir a su propio autor, en algunas de estas confesiones, haciendo de la novela una secreta autobiografía.

* * *

Dejemos por el momento el análisis de la novela de Piglia, para ocuparnos del modo en que José Donoso aborda el “secreto político”. En parte, las suposiciones en torno al tema podrían ser predecibles: el uso de la máscara, la teatralidad, los barroquismos y las vueltas a las tácticas de simulación como el *tableaux vivant* y el

rencias de Borges en sus textos. La propia referencia a un supuesto cuadro de Frans Hals, “Si yo mismo fuera el invierno sombrío” y que da título al primer capítulo de *Respiración artificial*, juega irónicamente con esta tradición de plagios y engaños eruditos que habría inaugurado Borges.

10 Tardewski y Renzi son aquellos capaces de enhebrar una nueva historia, que quiebra la linealidad temporal y que busca, a su vez, comprender ciertos procesos. A Renzi le ocupa el desarrollo del proyecto literario del siglo XIX, que culmina con la variante paródica de Borges de la “erudición ostentosa” y el “anti-europeísmo” decimonónico, haciendo de él “el mejor escritor argentino del siglo XIX” (132). Y, asimismo, piensa en la tradición que inaugura Roberto Arlt, con la introducción del elemento popular, la jerga del extranjero, el inmigrante, la lengua no pulcra del s. XX: “el único escritor verdaderamente moderno que produjo la literatura argentina del siglo XX” (132-133). Renzi busca pensar el presente a partir de esta relectura y, en cierto sentido, darse un lugar en esa tradición literaria. Así como un lugar para el trabajo de Piglia. El trabajo de Osvaldo de la Torre desarrolla más ampliamente la lectura de Renzi sobre la tradición literaria argentina.

trompe l'oeil, tan estudiados por Severo Sarduy —uno de sus más interesantes exégetas—, son todos modos de ocultamiento y tramitación del secreto. Asimismo, es de sobra conocida la lectura de *Casa de campo* como alegoría de la historia de Chile y la dictadura, en particular, a partir del prisma de las clases sociales que tanto obsesionaba a Donoso y alimentó su narrativa.¹¹ Estas dos fuerzas contradictorias, aparentemente, la de la alegoría y la máscara, la explicación y el ocultamiento, parecen tensionar y sostener lo que acá llamamos el “secreto político” en esta obra de Donoso.

Bajo el predicado de la discreción y la reserva, la preocupación por el honor y los modales, la clase privilegiada se defiende tras el “tupido velo” y oculta sus misterios. Desde vergüenzas personales, pasiones amorosas ilegítimas hasta intereses de dominio, todo ello se esconde de las miradas capciosas tras abanicos o encajes, transformando en reservado todo aquello que explícitamente no se quiere exhibir. Lo externo o público luce como una joya lujosa que ostenta a través de sus brillos toda la magnitud de su poder. El adorno encandila y con ello impide ver el objeto adornado. La mirada queda fija en el adorno sin descubrir aquello que el adorno (trans)viste. El ojo queda atrapado por los efectos del *trompe l'oeil* o por los lujosos lomos de cuero que ocultan una biblioteca vacía de libros. Son tan vistosos los decorados que el ojo se contenta con el engaño, y ya no le preocupa descubrir si es realidad o representación lo que escenifica “La Marquesa salió a las Cinco”: “esa máscara que encubría la mascarada” (94). El adorno es un cebo para la mirada: alumbra para ocultar.

Las sociedades modernas, dice Georg Simmel, operan bajo el régimen de la confianza. La complejidad de las relaciones impide comprobar cada una de las transacciones que se realizan, de modo que se basan en la honestidad y la buena fe. Vivimos en la economía del “crédito”, dice el sociólogo, y al no poder comprobar cada una de las acciones que realizamos, damos “crédito”, o hacemos como si confiásemos en la honestidad del sistema. Solo en sociedades muy reducidas —primitivas, dice Simmel— podría comprobarse la rectitud de todas esas operaciones. Así, el experimento de reducir el país a una “casa de campo” posibilitaría pensar cómo se articula secreto y poder. No para explicar la realidad, advierte el narrador, a pesar de sus similitudes. Para lo cual “tira a cada rato la manga del que lee”; para que la apariencia de lo real, dice, sea aceptada como apariencia:

11 La preocupación por la alegoría en esta novela se inaugura muy tempranamente con el estudio de Luis Iñigo Madrigal el año 1980.

Quiero explicar cuanto antes que lo hago con el modesto fin de proponer al público que acepte lo que escribo como un artificio. Al interponerme de vez en cuando en el relato solo deseo recordarle al lector su distancia con el material de esta novela, que quiero conservar como objeto mío, mostrado, exhibido, nunca entregado para que el lector confunda su propia experiencia con él (47).

El narrador, tal como lo ha estudiado Marina Guntsche, juega a la teatralidad enmascarándose él mismo y adoptando actitudes autoritarias, al imponer reglas a los lectores que dictaminan cómo entender el texto, advirtiéndole que no confunda su propia experiencia con el material de la novela, por ejemplo. Se jacta de descubrir el tupido velo con el que sus personajes esconden artilugios y fechorías. Y así se complace con revelar una serie de secretos de sus personajes: la puerta falsa que esconde las armas; las torturas que encubre el Mayordomo tras su elegante librea; los gritos ahogados con láudano del revolucionario encerrado en la torre. Denuncia la gran mentira de los “antropófagos”, la historia con la que se ha justificado la explotación de los nativos; y el secreto de cómo los Ventura han mantenido su poder: haciendo de la tradición un continuum, y amparándose en esa continuidad, en esa tradición para no mover las cosas de su lugar. Hace saltar niños debajo de las camas; jóvenes que escuchan tras las puertas. Revela los refinados trucos de Celeste para ocultar su ceguera; los de Hermógenes para robar a la familia; y los de Malvina para apoderarse del oro. Insiste en mostrar la necesidad del secreto para mantener el poder y para intentar subvertirlo, desde la riqueza de los Ventura hasta los líos amorosos.

Y así como revela (aunque se trate de una ficción, de una alegoría con la cual no hay que identificarse), también encubre. A propósito del dolor de Arabela, duda en revelar o no su versión de los hechos, optando por ocultarla: “La modestia me aconseja, más bien, correr un tupido velo sobre estos pormenores, ya que es imposible reproducir esos horrores para quien no los ha vivido, y además quizás sean solo rumores: ya se sabe lo mentirosos que son los niños” (283).

El narrador, al igual que la sociedad que describe, no es enteramente fiable, y su indiscreción tanto como la discreción que a veces profesa, participan del mismo juego de máscaras. ¿Qué hay detrás del tupido velo? ¿Acaso “esa máscara que encubría la mascarada”? ¿Hay un rostro detrás de la máscara? ¿No es el poder exactamente eso: la máscara que hace creer en una profundidad? Tal vez, debamos pensarlo en los términos de Sarduy citando a Derrida: “lo que esta enmascara es

ella misma: la máscara simula la disimulación para disimular que no es más que simulación” (262).

La lectura de Sarduy de *El lugar sin límites* con algunos ajustes podría acomodarse también a esta novela. En la descripción del mundo económico, político y de clase hay una asombrosa cercanía con la “realidad” y es de lo que nos advierte el narrador, tirándonos de la manga, para que no nos engañemos frente a la “prolijidad de lo real” (diríamos en términos de Piglia, o de Renzi). La correspondencia entre los miembros de la familia, sirvientes y nativos con las clases sociales, fuerzas armadas y trabajadores invita a leer traduciendo, pensando que allí se encuentra el secreto de la historia.

No es ningún secreto que el oro –tal como en *Respiración artificial* y como en toda América latina– fuera el botín del colonialismo y, en este caso, el que origina la riqueza de la familia Ventura.¹² Así como es transparente la estructura económica, el mundo del poder opera como simulacro. Tanto a nivel de la trama (repleta de ardidés, secretos, chantajes, traiciones y todo tipo de artificios del disimulo), como en sus modos de representación, cercanas a las formas de la cultura cortesana (las representaciones teatrales, los efectos ópticos en el decorado, los jardines artificiales, las pinturas y el lenguaje barroco), vuelven la atención a la máscara, al ojo que mira el artificio de la escenografía. Todo el relato está construido a partir de estos vuelcos, estas inversiones sin fin –como dice Sarduy–, que no son posibles de revertir para volver las cosas a su original, al revés del “negativo”.

Un ejemplo de ello es la gran biblioteca de los Ventura, que esconde cajas vacías con lomos de cuero. Los lomos de letras doradas son lo suficientemente convincentes para producir admiración y, en cierto sentido, sumisión. El origen de la biblioteca habría tenido como motivación impresionar a un liberal que ponía en duda el nivel cultural del bisabuelo. Al bisabuelo le bastó con exhibir una biblioteca (vacía) para demostrar su poder. Pareciera que este es lo suficientemente

12 Los adultos de la familia Ventura, la clase dominante, deciden hacer una excursión en compañía de sus sirvientes y dejar a sus hijos bajo el cuidado del mayor, representante de los intereses del poder. Entre los niños estarían los grupos de intelectuales defensores del pueblo, los nativos; aquellos seguidores de las ideas hegemónicas; y los hijos ilegítimos que pretenden disputarle el negocio de las láminas de oro a los padres para especularlo en la banca. La novela se cierra con la caída del dominio de la aristocracia y la sustitución de un nuevo modelo económico que surge de la misma clase: el neoliberalismo. Entre el 73 y 78, los años en que Donoso escribió la novela, recién se estaban gestando las bases del actual modelo económico chileno, y las alusiones a la historia reciente: el golpe de Estado y la derrota de la Unidad Popular, son fácilmente reconocibles y la comparación alegórica no es misterio para nadie.

reconocido para que nadie en su República le exija conocer aquellos libros, pero sí demostrar o aparentar que valora la cultura. Y aunque la sola posesión de los ejemplares bastaría para ello, el bisabuelo se da el lujo de transgredir esa exigencia haciendo imprimir aquellos lomos falsos.

Estas son las ideas que los Ventura tienen de los libros: “Leer solo sirve para estropear la vista”; “Los libros son cosas de revolucionarios y de profesorcillos pretensivos”; “Mediante los libros nadie puede adquirir la cultura que nuestra exaltada cuna nos proporcionó”; y con estas frases los hijos de la oligarquía se mantienen alejados de los lomos vacíos. La única autorizada para manipular aquellos libros es Arabela. La pregunta que se hace Wenceslao al conocer el secreto de la biblioteca vacía es ¿cómo sabe tanto, si no existen los libros?, ¿acaso sabe algo?, ¿y si todos los adultos saben que la biblioteca está vacía por qué creen que Arabela sabe algo?, ¿saben que Arabela no sabe? Sin embargo, Arabela con su (falsa) fama de sabia logra convencerlos de que existe un lugar paradisíaco para realizar una excursión lejos de la casa de campo. Y los grandes se dejan convencer, ¿o fingen creerle? Y dejan la casa (sin armas, sin mayordomos, sin medios de transporte) por un día. Una excursión que, al menos así lo declaran, para los adultos dura un día y para los niños un año. ¿Hay algo seguro en toda esta historia? Según la versión del narrador, la biblioteca está vacía y el lugar de la excursión es un paraje inventado. Sin embargo, no porque el origen sea falso o vacío no tendría capacidad para generar realidad. Es precisamente de este aparente vacío que se origina la gran catástrofe de la familia Ventura. Y lo mismo podría decirse del mito de los antropófagos, la locura barroca de Adriano Gomara, y las tantas mentiras que sustenta el poder de los Ventura. La gran catástrofe se sostiene sobre la base de pura simulación. Lo que no significa que sea su calidad de mentira la que conduzca a la catástrofe. En otras palabras, el énfasis no sería moral, ni tiene que ver con las consecuencias éticas de la mentira. Más bien, lo que importa acá son las grandes posibilidades de realidad que le cabe a la simulación.

Igual que Piglia, Donoso desdeña la pretendida “prolijidad de lo real” de cierta literatura. Y como Donoso, Piglia recurre a estrategias como el plagio, las falsas citas y los encubrimientos narrativos para volver el ojo hacia lo literario. Un efecto del extrañamiento de Brecht, que cita Renzi en su conversación con el polaco. Volver sobre la letra, la letra escrita, la letra dicha. Acercarse a la máscara sin pretender descubrir un rostro.

Como en la “Carta robada” de Allan Poe, más que el contenido de la carta, el cual nunca llega a saberse, importa su circulación y el poder que otorga al que la posee. Las cartas del archivo Ossorio para ojos del espía Arocena encierran mensajes cifrados cuyos métodos de lectura posibilitan entradas infinitas.¹³ Su intento de descubrir lo que está escondido lo asimila a los policías del cuento de Poe, que hurgan hasta entre las patas de las mesas buscando la carta. Tal como piensa el detective Dupin, para el polaco Tardewski los descubrimientos están al alcance de la mano, aunque “uno suele pasar frente a esos tesoros que brillan a la luz del día, sin ver nada” (205). “Nadie sabe leer, nadie lee” (206), se lamenta, porque para leer hay que saber asociar. Tal vez, piensa, solo leemos lo que ya hemos leído, una y otra vez, para buscar en las palabras lo que sabemos que está en ellas, sin que sorpresa alguna pueda variar el sentido.

Ambas novelas tensionan las lecturas predecibles de la historia: el hilo continuo de la Colonia al presente; o las paranoicas o anticipatorias, que apuestan a pensar que la historia ya está escrita y se repite. Esa posibilidad está ahí, en efecto, como explicación, como tentación de narrar “la prolijidad de lo real” o de hacer invisible la apariencia de lo real. Sin embargo, esa interpretación falla, algo no termina por explicarse del todo. En las particulares y misteriosas formas en que se anuda la historia colectiva con lo familiar, el sentido se escabulle y, desaparecen los hilos que conectan la historia del archivo-Ossorio con las posibilidades confesionales de Maggi o de Piglia mismo. La explicación de los acontecimientos no se encontraría en lo visible ni en lo declarado. Una espesa trama de secretos, simulaciones, mentiras y maquinaciones complica la aparente transparencia de la dominación, y se hace insuficiente para explicar el caos, la muerte. Son textos que vuelven a la experiencia para testimoniar que la temporalidad no es igual para todos (un día o un año según la intensidad de esa experiencia) y que es necesario aplicarle respiración artificial a la historia, para darle vida, sentido o esperanza. Como dice Luisa Valenzuela, hay un Secreto mayor o con mayúscula, que tiene que ver con lo insondable de la existencia, con la vida, la muerte y lo humano, que se escapa a la posibilidad del decir. Algo que la literatura bordea sin violentarlo, para no “desgarrar el velo, sino simplemente de apenas recorrerlo unos milímetros” (29). En el umbral del Secreto, dice, “conviene detenerse allí y no cruzarlo, es decir, conviene no intentar

13 Luciano Ossorio dice recibir cartas que no le están dirigidas, como el protagonista de la novela de su bisabuelo. Tal vez son las cartas del bisabuelo. Cartas con mensajes encriptados, cartas que intercepta un espía, dice, y que ambos tratan de descifrar buscando el “mensaje secreto de la historia” (46).

explicar aquello que uno al escribir cree haber atisbado porque empalidecería la poca luz lograda” (29).

¿Es la narración posible? (*Lumpérica* y *Nadie nada nunca*)

Novela que lleva su forma a la radicalización del género, erosionando fuertemente sus elementos constitutivos –trama, personajes, espacio, tiempo–, este texto se presenta al lector como un entramado complejo y múltiple, que permite seguir diversas líneas de fuga en la búsqueda de desentrañar sus posibles significados. Hay una plaza, que funciona en tanto escenario para las apariciones de L. Iluminada, una protagonista que no llega a desplegarse como personaje con características psicológicas que la definan. Figura que escapa una y otra vez a su captación, al dominio de otros, incluyendo al del lector, se muestra como cuerpo doliente y deseante, sufriente y deseoso al mismo tiempo. La narración produce continuamente puestas en abismo, a partir de la traslación de la escena que leemos a otra escena, que está siendo filmada. ¿Leemos, vemos, entonces, lo que la cámara capta de una actuación, transmutándonos de lectores en espectadores? ¿Es una escena “real” o es una representación? ¿Es el texto una recreación de una escena filmada?¹⁴ La anulación de la voz narrativa en tanto una que opere como guía de lo relatado, y su reemplazo por diversas instancias –que emulan la objetividad, a la manera del *Nouveau Roman*, como si de una cámara sin afectos ni emociones se tratara– produce constantes cambios de perspectiva, desde los cuales se enmarca lo contado. La novela está estructurada en diez partes y solo en un proceso de lectura inverso, es decir, retrospectivo, logran establecerse continuidades y repeticiones entre ellas.

El filósofo Sergio Rojas propone pensar las coyunturas y los rasgos del lenguaje crítico contemporáneo desde la renuncia a la captación de la realidad comprendida desde su inteligibilidad. Entonces, plantea Rojas:

la posibilidad de la crítica se pone en juego en la relación con la escritura misma, esto es, en el trabajo de producción del discurso. En esto consiste el

14 Mónica Barrientos lee el tratamiento espacial de *Lumpérica* desde el concepto del panóptico de Bentham, que le sirve a Foucault para explicar la lógica de la cárcel moderna. Barrientos analiza la plaza, lugar central de los sucesos de *Lumpérica*, como un sitio que está bajo constante vigilancia. Los ojos de los pálidos, la cámara, las luces, los interrogatorios hacen que a L. Iluminada la veamos siempre siendo ya vista por otros, enfocada por una serie de miradas que la acechan: “Es el ojo del panóptico [...] que domina todo el cuadrante de la escena de la plaza por medio de tres elementos: la cámara fílmica, la fotografía y un ‘Otro’ que comenta y rehace las escenas filmadas en la plaza” (25).

progresivo ‘protagonismo’ del lenguaje, en que la escritura es el ejercicio de recomposición de una subjetividad frágil y contextualizada, contra la prepotencia de lo que ha debido ser inadvertido o desatendido para poder existir y mantenerse entre las cosas (177).

Creemos que no es errado pensar la obra *Lumpérica* en particular, pero probablemente la novelística de Eltit en general, desde el concepto de la crítica, en la medida en que desde esta última se trataría de problematizar las relaciones entre lenguaje, sentido y realidad.¹⁵ Así, el discurso crítico y el ficcional confluirían en esta vuelta sobre el lenguaje, impulsada por la incertidumbre que atañe al significado y al sujeto. El lenguaje no es concebido desde la confianza de que en él puede expresarse el sujeto, no obstante, no puede renunciarse al intento de que, a partir de su materialidad, se tracen algunos de sus movimientos. Desde esta premisa inicial, Sergio Rojas insiste en la noción del nombre, en tanto aquello que el lenguaje vuelve disponible: “En cierto sentido, el lenguaje no puede dejar de conferir una cierta ‘presencia’ a lo que nombra y comunica. Lo que el lenguaje nombra adquiere el cuerpo de su nombre: presencia del nombre, como nombre. El nombre como cuerpo, especialmente cuando el nombre es la forma” (178). El lenguaje nombra, confiere un nombre, le entrega un nombre a un cuerpo, y así le da cuerpo a un nombre, anudando de este modo la palabra al cuerpo.

En el capítulo de apertura, L. Iluminada se somete a un ritual de bautizo: “Nadie diría que en Santiago de Chile podría ser bautizada para que esos se distiendan como gemas. Así es, con las ramas de los árboles que les lamen el rostro y ella se frota en su madera por el puro placer del espectáculo” (10). Y luego: “Pero no está sola allí. Todas sus identidades posibles han aflorado por desborde –clavando

15 En un lúcido artículo sobre *Lumpérica*, Deidra Reber advierte que toda la obra de Eltit ha tendido a ser leída por la crítica utilizando como marco de análisis el (post)estructuralismo y el feminismo, basándose en textos e ideas de Foucault, Deleuze y Guattari, Barthes, Lacan, Kristeva, Irigaray, Cixous, etc. Lo que Reber discute es que esta utilización llevaría a una cierta tautología argumentativa, donde lo expuesto estéticamente en las novelas se corresponde con las ideas expresadas por la teoría. Reber intenta un camino de aproximación a la novela diferente, viendo cómo operan textual y estructuralmente ciertos planteamientos teóricos en *Lumpérica*, sugiriendo el predominio de una “ars teórica” en la obra de Eltit. Al final de su argumentación, Reber propone que la pregunta que habría que hacerse, enfrentados a una obra como la de Diamela Eltit, es la de “¿cómo constituye la obra un reto a la práctica institucional de separar la literatura de la teoría, a pesar de haberse aceptado hace mucho que la categoría de la diversidad borra las fronteras genéricas y disciplinarias tradicionales?” (466). Esta pregunta iría en la misma dirección que la propuesta de Sergio Rojas, cuando borra el límite entre ficción y crítica, y es desde donde quisiéramos articular también nuestra lectura.

sus puntos anatómicos— sobrepasándola en sus zonas. Regida nada más que por el horario asignado a la luz eléctrica en la plasmación del luminoso que la estría” (11). Nombrar y hacer cuerpo el nombre; escribir e inscribir; bautizar, renombrar y conferir identidades: la narración focaliza desde las primeras apariciones de L. Iluminada —nombre que remite a la luz que visibiliza su cuerpo, enfocándola (poniendo los focos en ella), pero también a su potencial carácter divino, a partir del cual podría fungir en tanto mártir—, el tema del proceso de nombramiento, vinculado a la escritura: “Las palabras se escriben sobre los cuerpos. Convulsiones con las uñas sobre la piel: el deseo abre surcos” (12). Y: “Con sonidos guturales llenan el espacio en una alfabetización virgen que altera las normas de la experiencia. Y así de vencidos en vencedores se convierten, resaltantes en sus tonos morenos, adquiriendo en sus carnes una verdadera dimensión de la belleza” (13). Sonidos que no llegan a articularse en palabras conocidas sirven de sustento para la emergencia de un lenguaje que es simultáneamente escritura que se inscribe en los cuerpos.

Posicionar el acto de bautismo al inicio de la novela, y así poner en escena las enrevesadas maneras en las que se entretajan escritura, inscripción, nombre y cuerpo problematiza los mecanismos de producción de significado. Dado que este episodio del nombramiento se sobrepone a una escena en la que asistimos a la filmación de lo sucedido, el asunto del nombre se eclipsa en una puesta en abismo. Se abren las preguntas acerca de ¿qué es lo que puede ser nombrado?, ¿cuáles son las posibilidades del acto de narrar? ¿Si el filmar es una función del vigilar, puede significarse algo bajo esas condiciones?

El texto produce continuamente una tensión entre la posibilidad de hacer sentido y la corporalidad expuesta, que, a su vez, se debate entre el dolor y el placer. Cuerpo doliente al mismo tiempo que cuerpo deseante; quizás no sean sino las dos caras de la misma moneda, en el sentido de que lo que marca la corporalidad es su vulnerabilidad, la posibilidad de ser tocada por otros cuerpos. El cuerpo se vuelve disponible, para ser herido o ser gozado, para dolerse o desear, en relación con otros. El cuerpo de Lumpérica se trastoca en un cuerpo de animal: una yegua que se mueve en múltiples mutaciones bajo una luz eléctrica, acaso la misma luz que alumbra la plaza donde L. Iluminada se retuerce frente a las miradas del lumpერიó. Diamela se trastoca en Lumpérica, quien se transmuta en yegua:

Está punceteada por las ancas/ rasguñada más bien por propias uñas, huellas rosadas establecen marcas de juego como propiedades. Encabritándose irradiaba estériles coceos. Más se hiere los pies contra los troncos cuando arranca

el pasto: tiembla, produce de nuevo sus mugidos, se aplana, se tiende, reposa su pelambarrera. La marca se establece en sus escalofríos, el cuero se chamusca –trota de nuevo– se hiere contra el banco de piedra al no medir su trote, la luz eléctrica la petrifica y la detiene bajo los faroles [...] (53-54).¹⁶

Lumpérica abre una interrogante sobre cómo podemos generar significado si cualquier horizonte de sentido está amenazado, si toda posibilidad de articular una palabra significativa está en peligro. La vigilancia, la interrogación –una serie de capítulos de *Lumpérica* recrean una situación de un interrogatorio, donde quien es interrogado no sabe por qué ni qué le están instando a confesar–, la violencia, el dolor físico se vuelven la superficie de lo real que impera y que deja al cuerpo como único resquicio que, incluso herido, puede abrir una grieta para articular desde ahí un intento de configurar un lenguaje.

Volviendo a los planteamientos de Sergio Rojas en torno a la cuestión de cómo (no) poder hablar de la experiencia dictatorial, el filósofo introduce la idea del *texto de la catástrofe* (181). Se trataría de una escritura que se aproxima a representar o significar –ambas acciones llegarían a los límites de sus (im)posibilidades– la violencia de la dictadura. Pero también, entonces, el texto se estremece ante sus intentos y fracasos en ese cometido, evidenciándose la *catástrofe del texto*. Una escritura que, en cierto sentido, debe claudicar frente a su propio imperativo.

En nuestra aproximación a *Lumpérica* hemos querido subrayar aquellos rasgos del texto, en los que podemos ver que la dimensión de la violencia política –la desaparición y el asesinato de cuerpos, la tortura, la censura, la vigilancia y el acecho, la restricción del lenguaje y del movimiento, etc.–, no puede ser captada, como si de

16 Los primeros fragmentos de *Lumpérica* fueron leídos por su autora en una acción de arte, de comienzos de los años 80, titulada *Zona de dolor*. Conocida también bajo el nombre de *Maipú*, esta performance, grabada en video y realizada junto a la artista visual Lotty Rosenfeld, consistió primeramente en heridas y quemaduras que Eltit se auto infringió, para luego limpiar, con un balde y una escobilla, las veredas en frente a diversos prostíbulos de la calle Maipú, en el centro de Santiago. Exponiendo su cuerpo herido y luego realizando el saneamiento de las calles, la escritora acentúa las superposiciones entre la literalidad del acto de limpiar y su simbología. Mientras lava las calles, con sus heridas y quemaduras a la vista, lee retazos de lo que luego sería su primera novela. Los burdeles del centro se transforman en contenedores de los restos de una urbe, cuyo rostro diurno y oficial esconde su lado oscuro y sucio. Los sujetos que deambulan por la contracara de la ciudad y sus acciones se pretenden inexistentes. Al higienizar las calles, Diamela Eltit pone de relieve la dialéctica entre lo limpio y lo sucio, entre lo visible y lo invisible, entre lo deseable y lo indeseable. Al hacerlo ella misma con heridas y quemaduras sobre su piel, que forman una escritura del dolor en su cuerpo, se pone en el lugar de los desechados, al mismo tiempo que se convierte en una metonimia de un cuerpo colectivo acechado por la violencia.

un significado o un sentido disponible para la lengua y la escritura, se tratara. Más bien se convierte en un referente siempre expulsado, pero que desde la resistencia que genera para entrar al texto, lo remece y marca. La escritura está articulada, así, a partir de un vacío, que es constitutivo de ella. Es esa obstrucción que se produce cuando lo real se niega a su simbolización, o esta última choca con sus propias barreras, a la que le hemos puesto el nombre de “secreto”. Un secreto que implica una pregunta por el poder, por la cultura, por la significación y el sentido.

En un lúcido ensayo, David E. Johnson propone una serie de características del secreto. Johnson está interesado en el encuentro entre culturas, en su caso el que se produce al ocurrir el así llamado descubrimiento de América. La cultura se entiende como contenedora de ciertos secretos que la conforman: “El secreto articula el límite de la cultura, de la posibilidad de la cultura y por ende determina la diferencia entre culturas” (Johnson 215). Si esta idea la ponemos en relación con la lectura de *Lumpérica* desde la cuestión del secreto político se haría visible en la obra de Eltit la catástrofe de una cultura y su potencial disolución. El secreto tiene, tal como ha destacado Derrida, un vínculo indisoluble con la muerte. El secreto de la vida, en última instancia, es el hecho de estar marcada por un suceso que irremediablemente permanece para nosotros en las sombras de un secreto insondable. En el caso de la novela de Eltit, esta sombra se ha vuelto amenazante y peligra con cualquier posible significado que pueda construirse en torno a un secreto. Las posibilidades de la cultura aparecen eclipsadas en la amenaza de su hundimiento. El secreto deja de tener el encanto de aquello que quiere saberse o, por otro lado, de lo que es imperioso guardar, volviéndose ominoso y temible, al mismo tiempo que insoslayable.

* * *

Nada nadie nunca es una novela que desde el título juega con su propia negación. Si el nombre de un texto es, de cierta forma, el umbral que marca la entrada a un mundo, aquí se nos presenta obstruido. La lectura no se mostrará como un camino más aplanado o claro, y las mismas interrogantes acerca de qué es lo que sucede, así como acerca de los tiempos y lo espacios que sirven de escenario para el (no) transcurrir, no podrán ser respondidas tampoco tras la lectura de la novela. La temporalidad y espacialidad de la novela, además, deben verse en su entretejido

con toda la obra restante de Saer,¹⁷ generándose una particular manera de contar una historia plural, de varios personajes, en diversas coordenadas espaciotemporales, al mismo tiempo que detener la narración hasta volverla casi estática.¹⁸

La trama podría resumirse en el transcurrir de unos pocos días en la vida del Gato, que se encuentra en una casa a orillas del río, en Rincón. A veces vislumbra a bañistas que se refrescan, en los días del intenso calor de verano, en el agua. Recibe la visita de su amante, Elisa, y el último día lo viene a ver Tomatis. Comen asado y beben vino. En la zona, el comisario Leyva, anda detrás de un asesino de caballos. Al final de la novela, un grupo de guerrilleros mata a Leyva, sin que se llegue a saber quién es el que ha asesinado a los caballos. A Gato le dejan un bayo amarillo con el fin de proteger al animal del asesino de caballos, al cual observa con una mezcla de fascinación y miedo. El texto describe acciones cotidianas e insignificantes de los personajes. En la novela diríamos, no pasa casi nada, o como escribe Adrián Bertorello: “*Nadie nada nunca* es una novela exasperantemente inmóvil” (58).

Esta se revela, en cierto sentido, como una metanovela, en la que una de las temáticas preponderantes apunta a las posibilidades de la escritura y las formas de hacer entrar en ella lo real. El texto reitera obstinadamente, casi con palabras exactas, algunos de sus fragmentos, en sus diversos subapartados: “No hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla” (Saer 11). Es el inicio de la novela que, una y otra vez, vuelve a ser recitado. En la segunda ocasión, en forma de calco, igual; en otras ocasiones, con pequeñas variaciones, como si quien registrara la escena le fuera sumando, de a poco, otros elementos, que amplíen aquello que la mirada capte o la voz describa. En el apartado V, el texto dice: “No hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga y

17 Piglia ha subrayado con una figura que resulta muy elocuente la manera en que la narración en Saer se fragmenta en sus diversos libros, donde aparecen una serie de figuras –el clan saeriano– en distintos momentos de su vida, anunciando el futuro y volviendo al pasado, acentuando siempre, en cada uno de los relatos, el presente: “Como si fuera una imagen en un muro que, mientras se cuenta, fragmento a fragmento, se va borrando. La ilusión es que por fin quedará esa pared blanca, una metáfora de la blancura y del vacío que circula por el texto” (98-99).

18 En *Zona Saer*, Beatriz Sarlo postula acerca de esta banda santafesina que recorre el proyecto literario completo de Saer: “la insistencia de Saer en los personajes no es simplemente una característica de la trama argumental. La de un sentido de continuidad a un mundo que es frágil, que está amenazado siempre por la muerte, con la corrupción de sustancias, lo irrisorio de los deseos y el fracaso de la voluntad. En ese mundo frágil cuyo devenir no admite el optimismo, los personajes de Saer son la continuidad que la literatura puede oponer al instante y al olvido” (84).

detrás, más allá de la playa amarilla, con sus ventanas y sus puertas negras, el techo de tejas reverberando al sol, la casa blanca” (59). Y, muchas páginas después, en el apartado X: “No hay, al principio nada. Nada. Las calles mudas, desiertas, cocinándose al sol y arriba, mustio, ceniciento, sin una sola nube, lleno de astillas ardientes, el cielo” (136). Y, en el fragmento XII: “No hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvorienta, en el sol de las nueve, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla” (181). Como en una pieza musical, el *Leitmotiv* aparece y desaparece, con pequeños cambios, en diversos lugares. Lo que marca la continuidad es, no obstante, esa nada que antecede siempre de nuevo, jugando con la fórmula bíblica del evangelio de San Juan, en el que al comienzo estaba la palabra de Dios. En la Biblia es la palabra creadora, aquella que puede hacer coincidir la palabra y la acción, porque el poder del logos divino tiene un efecto sobre lo real; es simultáneamente simbólico y real.¹⁹ La palabra no es descriptiva, sino que creadora: hace que, en el mismo instante de ser pronunciada, entre a la existencia aquello que se nombra. En la variante a la que es sometida en la novela de Saer, no hay palabra performática al principio, sino que nada.

Al comienzo es la nada; y luego aparece una escena que es inaugurada por la escritura que la genera. Una y otra vez, desde la nada, emerge, con la palabra escrita, narrada, una imagen que insiste, con pequeñas variantes, a imponerse. ¿Quién mira? ¿Quién narra? A ratos se impone una voz neutra que parece solo registrar; otros fragmentos son articulados por un narrador en tercera persona, y a veces aparece el Gato, narrando en primera persona. Las figuras se funden en un ambiente que, desde su inmovilidad, al mismo tiempo que su silenciosa violencia, se impone sobre la constitución de los personajes. Bertorello, siguiendo a Beatriz Sarlo, apunta que *Nadie nada nunca* es una novela sobre la imposibilidad de la percepción, entendida en tanto pasaje a la interpretación de un sentido. En la novela el percibir, el describir y el comprender no se siguen como eslabones de una cadena que

19 Según el diccionario psicoanalítico, dirigido por Chemama y Vandermersch, lo simbólico hace referencia a una “Función compleja y latente que abarca toda la actividad humana; incluye una parte consciente y un parte inconsciente, y adhiere a la función del lenguaje y, más especialmente, a la del significante. Lo simbólico hace del hombre un animal (ser hablante) [...] fundamentalmente regido, subvertido, por el lenguaje, que determina las formas de su lazo social y, más esencialmente, de sus elecciones sexuadas” (627). Es decir, lo simbólico es definido a partir de la esfera del lenguaje y las formas en que el ser humano entra en relación con su entorno a través de existir como ser hablante en el mundo. Lo real, en cambio, es planteado, a partir de Lacan, como lo que se resiste a entrar en el orden del lenguaje. “Definido como lo imposible, es lo que no puede ser completamente simbolizado en la palabra o la escritura y, por consiguiente, no cesa de no escribirse” (579).

permita articular un sentido, sino quedan atomizados y no logran constituir una significación.²⁰ La escritura así se va estrellando con su propio fracaso; la reiteración insistente de algunos pasajes, así como el cambio de una voz en primera a una tercera persona no vehiculan un paulatino acercamiento a una escena que llegue a comprenderse con cada acometida un poco mejor, sino más bien lo contrario: cada repetición es redundar nuevamente el fracaso.

Si bien en la novela no se hace alusión directa a la situación política de la dictadura en Argentina, esta está, en cierto sentido, omnipresente. No como topos o tema, sino como condición de aquella desarticulación que impide que la realidad sea descifrable.²¹ El episodio de los caballos asesinados hace entrar, de manera oblicua, la amenaza de la violencia y la muerte: “Ya no había ninguna duda: de algún punto de la costa, alguien salía de noche, por alguna razón, a matar caballos, y ya a los últimos no se conformaba con quitarles la vida, sino que, con una especie de ensañamiento, los tajeaba salvajemente hasta sacarles las vísceras afuera” (101). Siguiendo a Silvana Mandolessi, la dictadura estaría presente de forma espectral en la novela, entendiéndose por ello que está y no está la violencia dictatorial en el texto, empañando lo que podríamos entender y tomar por real. Los caballos asesinados emergen desde el rumor, desde lo narrado —es una historia que un bañista relata a Elisa, quien la trae a casa donde el Gato—, pero la conocemos solo de oídas. Solo hay conjeturas con respecto al posible asesino: “También existía la posibilidad de que hubiese no dos, sino muchos asesinos, que esa manía de matar caballos se hubiese convertido en una especie de epidemia y que cada uno de nosotros, por una razón u otra, se hubiese puesto a matar caballos hasta no dejar uno solo vivo en toda la costa” (110). Esta especie de espiral de la violencia, entendida desde la enfermedad y el contagio, tuerce el tono del texto, volviendo ominoso el episodio de la matanza de los caballos. El Gato debe cuidar al bayo amarillo para que no se convierta en la víctima del asesino, pero el mutuo espejarse de animal y humano,

20 Bertorello concluye que “se podría ver que la novela *Nadie nada nunca* es la ficcionalización de una tesis antifenomenológica: no hay relación posible entre el hombre y el mundo” (70).

21 Sarlo apunta que la política es la condición misma de los personajes de Saer; la política no sería un tema en la narrativa del autor, pero sería su motor de articulación: “En este sentido, la política no es un tema de conversación que permite decir cosas inteligentes; ni siquiera es un tema, sino que es la fuerza que se ha impuesto sobre los personajes. La política hace la trama, no por la difusa razón de que ‘todo es político’, sino por la razón específica de que pertenecen a la esfera de la política (de la violencia política) las fuerzas que operan sobre los personajes, incluso de modo más profundo de lo que ellos mismos suponen” (64).

el tazarse desde la mirada, desde la (des)confianza, el miedo y la atracción de dos fuerzas vivas, hace porosas las fronteras entre el caballo y el personaje. Tal como advierte Mandolessi, no se trata de leer la novela de forma alegórica y sustituir a las figuras de los humanos –Gato, Elisa–, por la del caballo y la amenaza de su asesinato. Aunque sepamos en *Glosa*, la novela que Saer publica con seis años de posterioridad a *Nadie nada nunca*, que efectivamente la pareja será secuestrada y desaparecida. La novela se juega en una dimensión no expresa o secreta, de un real histórico que no entra sino por destellos y de forma oblicua.

La manera subrepticia en que la violencia marca, desde lo estático, la novela, que sugiere la imposibilidad del movimiento, la detención del tiempo y la insistencia de un espacio que se funde con los personajes, abre la dimensión del horror. Pero es un horror que no tiene mucho nombre, que se escabulle a su representación. La novela, entonces, se trata de la dictadura en la medida en que lo que se plantea en ella es una reflexión narrativa sobre la representación y sus fracasos. Como si aquello que se impondría como lo que debiese de entrar a la narración –los perseguidos, los torturados, los desaparecidos, los muertos– se resistiese a la posibilidad de la narración. Lo que queda es un texto que exhibe las huellas de su fracaso, y que mantiene bajo el manto del silencio, de lo indecible lo que simultáneamente marca toda su articulación.

Conclusiones

Hemos analizado las novelas *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, *Casa de campo* de José Donoso, *Lumpérica* de Diamela Eltit y *Nadie nada nunca* de Juan José Saer desde la premisa de que en ellas operaría un secreto que hemos propuesto denominar político. A partir de los contextos de las narrativas y de sus condiciones de producción, planteamos que el horror dictatorial no emerge en tanto tema explícito en las novelas, ni en forma de tópico, sino más bien como un resto inasimilable que se haría palpable a partir de la dimensión de lo secreto. Siguiendo a algunos teóricos, como Claudio Magris, Georg Simmel, Jacques Derrida, Luisa Valenzuela, José Luis Pardo, entre otros, vimos de qué formas el secreto se entreteje estrechamente con el poder y aparece en tanto su contracara, capaz de invertir sus fuerzas y hacer ingresar otras lógicas. Las novelas muestran diversas formas de articular desde una ausencia –la dictadura y sus estragos– lo secreto con sus tramas, estructuras y estilos narrativos. Figuras del exceso y la multiplicidad (de

personajes, planos temporales y espaciales) se reiteran en Piglia y en Donoso, mientras que en Eltit y Saer impera lo estático y lo claustrofóbico. Los cuatro textos configuran, desde lo que permite una lectura en conjunto de ellos, formas diferentes de anudamiento, conjugándose de diversas maneras las in-, con- y re-versiones de secreto y poder.

Obras citadas

- Balderston, Daniel. “El significado latente en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y en *El corazón de junio* de Luis Gusmán”. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires-Madrid y University of Minnesota: Alianza Editorial-Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987: 109-121.
- Barrientos, Mónica. “Cartografías quebradas y cuerpos marginales en la narrativa de Diamela Eltit”. *Debate feminista* 53, 2017: 18-32. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0188947817300051>
- Bertorello, Adrián. “La desarticulación de la enunciación en el universo ficcional de la novela *Nada nadie nunca* de Juan José Saer” *Alpha* 51, 2020: 57-70.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México y Editorial Itaca, 2008.
- Chemama, Roland y Vandermersch. *Diccionario del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- De la Torre, Osvaldo. “¿Hitler precursor de Kafka? *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”. *Especulo: Revista de Estudios Literarios* 29, 2005. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero29/rpiglia.html>
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia. Pretextos, 1988.
- Derrida, Jacques y Maurizio Ferraris. *El gusto del secreto*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- Donoso, José. *Casa de campo*. Santiago: Editorial Aguilar, 2006.
- Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Planeta, 1991.
- Foucault, Michael. “La voluntad de saber”. *Historia de la sexualidad, vol 1*. Argentina: Siglo XXI, 2002.
- Guntsche, M. “Lenguaje de la teatralidad y de la diáspora en *Casa de campo*, de José Donoso”. *Anales de Literatura Chilena*, n.º 1, diciembre de 2022: 101-116, <https://tallerdeletras.letras.uc.cl/index.php/alch/article/view/54201>
- Johnson, David E. “Dar(se) Cuenta: La Lógica del Secreto”. *Hispanic Issue* 2, 2012: 208-226. <https://www.jstor.org/stable/41494986>

- Madrigal, Luis Iñigo. "Alegoría, Historia, Novela (A Propósito de 'Casa de Campo', de José Donoso)." *Hispanamérica*, vol. 9, n° 25/26, 1980: 5-31. <http://www.jstor.org/stable/20541791>. Accessed 12 June 2024.
- Magris, Claudio. *El secreto y no*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- Mandolessi, Silvana. "Nadie nada nunca: Saer y lo espectral". *Juan José Saer. La construcción de una obra*. Ilse Logie (Coord.). Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2013.
- Martínez, Z. Nelly. "'Casa de Campo' de José Donoso: entre antropófagos, marquesas y dictadores." *Hispanamérica*, vol. 27, no. 80/81, 1998: 5-16. <http://www.jstor.org/stable/20540065>. Accessed 12 June 2024.
- Masiello, Francine. "Traducir la historia". *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Por Adriana Rodríguez Pérsico, Comp. Pittsburg, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004: 147-161.
- Pardo, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pretextos, 1996.
- . "Un secreto a voces. Ensayo sobre la lengua de la intimidad". *Revista de la Universidad de México* 552/553, 1997: 96-98
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- . "Narración y secreto" en *La forma inicial*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015: 249-260.
- . *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- Pons, María Cristina. "Más allá de las fronteras del lenguaje: una historia alternativa en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia". *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 39, 1994: 153-173. <https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1676&context=inti>
- Reber, Diedra. "*Lumpérica*: Ars teórica de Diamela Eltit". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, N° 211, 2005: 449-470.
- Rojas, Sergio. "Cuerpos, lenguaje, desaparición". *Políticas y estéticas de la memoria*. Nelly Richard (ed.). Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio, 2000: 177-188.
- Saer, Juan José. *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral, 2020.
- Sarduy, Severo. "Escrito sobre el cuerpo". *Ensayos sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987: 258-263.

Sarlo, Beatriz. *Zona Saer*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.

Simmel, Georg. *El secreto y las sociedades secretas*. Madrid: Sequitur, 2015.

Valenzuela, Luisa. *Escritura y secreto*. Madrid: Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey y Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

El yo espacializado y la apertura ficcional hacia subjetividades colectivizadas: una mirada a la narrativa bonaerense que inicia el siglo XXI

*

The Spatialized Self and the Fictional Opening Towards
Collectivized Subjectivities: A Look at Buenos Aires Narrative
that Begins the 21st Century

Paula Libuy
Pontificia Universidad Católica de Chile
pmlibuy@uc.cl

Resumen

En las narrativas urbanas de la primera década del siglo XXI que refractan las existencias diversas de Buenos Aires, se suele utilizar la primera persona, voz narradora que, aunque materialmente es un yo, no es uno que escenifique la individualidad del narrador, al acceder a la polifonía de la colectividad que le habita con la descripción del espacio urbano. Este procedimiento estético tiene una interpretación sociopolítica que implica detenerse en el orden urbano neoliberal y su historia literaria. A través de la revisión de las novelas *Las viudas de los jueves* (2005) de Claudia Piñeiro, *El año del desierto* (2005) de Pedro Mairal y el cuento “Walter y el perro Dos Narices” (2007) de Juan Diego Incardona se explorará este yo espacializado que busca pensar a las colectividades del nuevo milenio.

Palabras clave: yo espacializado, subjetividad-colectividad, neociudad letrada, Claudia Piñeiro, Pedro Mairal, Juan Diego Incardona.

Abstract

In the urban narratives of the first decade of the 21st century that refract the diverse existences of Buenos Aires, the first-person narrative voice is employed. Although materially a self, it does not dramatize the individuality of the narrating character; rather, in describing the city's space, it allows access to the polyphony of the collective inhabiting it. This aesthetic procedure carries a sociopolitical interpretation, entailing an examination of the neoliberal urban order and its literary history. Through the analysis of the novels *Las viudas de los jueves* (2005) by Claudia Piñeiro, *El año del desierto* (2005) by Pedro Mairal, and the short story

“Walter y el perro Dos Narices” (2007) by Juan Diego Incardona, this spatialized self will be explored. It seeks to contemplate the Buenos Aires/Latin American collectivities of the new millennium.

Keywords: Spatialized Self, Subjectivity-Collectivity, Neo Lettered City, Claudia Piñeiro, Pedro Mairal, Juan Diego Incardona.

Recibido: 14/02/2024

Aceptado: 31/03/2024

Introducción

En las narrativas urbanas del dos mil que refractan¹ el habitar en la ciudad de Buenos Aires se erige un yo que no es totalmente subjetivo ya que, a través de ciertas técnicas estéticas asociadas a la construcción espacial en los relatos, permite acceder a la polifonía de la colectividad que lo convierte siempre en la representación de un nosotros. Esta primera persona, que se denominará yo espacializado, es una que no está del todo emparentada con el yo autobiográfico y el yo autoficcional, preponderantes en el panorama literario del siglo XXI, ya que es posible narrar desde una voz individual, pero sin que la experiencia personal de esta tome el protagonismo. La particularidad de este yo es que se ancla fuertemente al espacio de las obras a través de un artificio descriptivo que hace que las subjetividades orbiten a su alrededor. Estas voces se desprenden de su individuación total –propia del sistema de orden neoliberal que imagina– y aglutinan la experiencia colectiva de vivir en el estado-mercado –categoría explorada por Cárcamo-Huechante en su texto *Las tramas del mercado* publicado en el 2007– del presente siglo. Esto sucede al configurar narradores-protagonistas que podrían intercambiarse con otras subjetividades similares que comparten la misma ruta de desplazamientos físicos y psíquicos por el espacio determinado, pues el foco está en lo que le acontece a la ciudad y, por lo tanto, a un sistema que incluye multiversos de comunidades.

1 Se utiliza el término refracción y no representación o reflejo, al seguir los postulados de Mijail Bajtin (60) que indican que la literatura no representa ni refleja pues no da una imagen acabada de la situación de enunciación desde la cual emerge, sino que más bien es una mirada, una versión, que a través de los ideogramas permite acceder a momentos de una sociedad determinada. Así, lo estético de las obras se enlaza fuertemente a una dimensión ideológico-política, lo que hace que forma y fondo se muevan en un conjunto indisoluble.

El yo especializado de las obras bonaerenses que se revisarán permite lecturas anti-neoliberales porque desde diversas perspectivas narran el fracaso del modelo económico para sus subjetividades. En esta ocasión se analizará este yo en obras literarias que pueden ubicarse dentro del corpus de la primera década del nuevo milenio: *Las viudas de los jueves* (2005) de Claudia Piñero, *El año del desierto* (2005) de Pedro Mairal y el cuento “Walter, el perro dos narices” (2007) de Juan Diego Incardona. Son narrativas que funcionan como muestras puntuales y diversas de esta voz espacial.

El thriller de Piñero, que narra los infortunios de cuatro familias adineradas desarrolla una primera persona hegemónica, ya que su voz estiliza la experiencia de vivir en un country a las afueras de Buenos Aires, aunque en su decadencia, permite ser crítica de la situación privilegiada de los protagonistas. El cuento de Incardona, por su parte, desarrolla una voz en resistencia en cuanto polemiza con la experiencia de habitar la zona más olvidada de la metrópolis trasandina, esto al mostrar escenas de profundo afecto y organización, a pesar de todos los obstáculos sistémicos que aquejan a la villa. Por último, *El año del desierto* (2005) es una novela híbrida cercana a la ciencia ficción, que desarrolla una narración gradual, en el sentido de mostrar ambas realidades que matizan la voz entre la hegemonía y la resistencia. Se explorarán estas tres categorías del yo especializado a través de las obras mencionadas, no sin antes ofrecer una introducción histórico-literaria que contextualice el análisis consiguiente.

La metrópolis imaginada

En tiempos donde las obras literarias se acomodan a la vorágine del mercado es interesante observar cómo en las ficciones el fondo y la forma se las arreglan para complejizar el mensaje al interior de sus mundos posibles. También es importante la posibilidad de pensar los espacios, ya que se vive con la premisa de que es casi imposible que estos se modifiquen. Se solidifica esta noción de rigidez extrema, mientras las empresas deforestan hectáreas completas de bosque nativo, se contaminan las aguas en pos del progreso, existen naciones bombardeando a otras bajo la misma premisa y existen algunos viviendo a costa de la mayoría. Por eso se hace evidente lo crucial que son las distribuciones espaciales en la consolidación de un sistema económico desigual que ha decidido dónde puede habitar cada persona. El Buenos Aires literario es un buen ejemplo de cómo se ha pensado estas situaciones desde la cultura.

Para comprender cómo se desarrolla la ciudad de Buenos Aires en las producciones escriturales de comienzos del siglo XXI es necesario establecer un *continuum* entre la realidad material y las ficciones. Es aquí donde inevitablemente, en un movimiento rebobinador como el que realiza Mairal en su novela al empujar la historia a tiempos pasados, hay que remontarse al momento en que los criollos sudamericanos pactaron con Europa, acabando –al menos formalmente– con las colonias. Es el momento en que se empiezan a erigir los estados americanos, que tienen como principal herramienta la importación del modelo de orden moderno que había funcionado en el viejo continente: las ciudades. Allí, el paradigma ideológico puso en el centro la razón del hombre (no de la mujer u otras personas) y, con esto, todo un complejo sistema de segregación que ordenaba a la gran cantidad de personas que vivían en su interior. Este sistema encontrará su apogeo en el progreso moderno de la revolución industrial y pondrá a las ciudades como epicentro físico, material y espiritual de las naciones. Con esto se reniega de la idea de que asentamientos humanos organizados en otros tiempo-espacios del mundo tengan el mismo desarrollo que el de la ciudad europea. Desde el colonialismo se ha ido conformando esa importación forzosa hacia el resto de los territorios, preparando el camino inconsciente a la globalización, que hace pensar que todo lo que se ve ha sido así desde siempre, pero que ubica detrás de todo a las potencias primermundistas que manipularon los imaginarios hasta vislumbrar como intrínsecas a materialidades que no tienen por qué ser así. En esta línea, los europeos letrados –con su conocimiento blanco, masculino, patricio y protoburgués– fundaron las ciudades en oposición a la naturaleza “irracional”, por lo que se puede pensar a la ciudad en un doble sentido: “como victoria de la razón sobre los elementos y, por otra, como una perversión del orden natural” (Lotman 2). En los relatos fundacionales –mitológicos–, por lo general todas las ciudades, símbolos del alejamiento de la naturaleza, terminan en diluvios, con su hundimiento en el fondo del mar o completamente calcinadas (Lotman 2). Estas formas populares de imaginar la imposición del orden urbano no están tan lejos de la realidad, ya que las tragedias marcan a las urbes, pero las víctimas –la mayoría– acaban siendo las personas explotadas, aquellos cuerpos sacrificables en situación de subalternidad. Frente a este patrón, siempre quienes ostentan el poder son los que pueden continuar con el movimiento avasallador del progreso.

De esta manera, el caos urbano siempre es aparente, superficial, pues tras él subyacen elementos que funcionan organizadamente y que expresan los intereses de los diferentes grupos e instituciones que componen la sociedad. Como esta se

ha ido conformando de manera jerárquica, las ciudades también han seguido ese modelo. Quienes tienen el poder económico y cultural y conforman la ciudad letrada (Rama 56), también tienen el poder sobre el sistema urbano, es decir, sobre la ciudad real y todo lo que ella aglutina. La neociudad letrada no tiene como centro motivar el desarrollo cultural de la gente en general, pero influye de sobremanera en la cultura entendiendo que esta es invadida con las lógicas mercantiles. Pero entonces, ¿qué es o quiénes son la ciudad letrada como tal? La implantación del modelo espacial en América Latina se hace a través de “el conjunto de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y demás servidores intelectuales que manejan la escritura” (Rama 56); y de la creación de un sólido imaginario que ubica a la ciudad como el epicentro civilizatorio, mientras que todo lo que queda fuera implica barbarie. En el caso argentino, bajo estas concepciones emerge “El matadero” (1871) de Esteban Echeverría, texto clave para fundar el imaginario de la nación, en el que se escenifican los límites espaciales y morales de la joven Buenos Aires. Ángel Rama, desde el circuito literario, denomina ciudad ordenada a este período, mientras que el historiador José Luis Romero las llama ciudades masificadas. Para ambos autores las ciudades son los epicentros de la civilización, mientras que todo lo que no integra este orden termina bajo los márgenes de las naciones.

Los letrados sudamericanos guiaron la discusión de si debía estilizarse² el modelo europeo de modernidad como planteó Domingo Faustino Sarmiento en Argentina; o si, además de esta estilización, se le debía sumar elementos propios del “nuevo” continente, como postuló José Victorino Lastarria desde Chile. Ambas posiciones se refractan en narrativas fundacionales modernas: el *Facundo* (1845) y *Don Guillermo* (1860), que refuerzan el proyecto moderno del orden urbano como el bueno y el desorden de lo rural como el malo, que debe subordinarse al poder de la ciudad patricia –aristocrática– que potenciará la europeización de las ciudades. Tras el fortalecimiento de los imaginarios capitalistas y burgueses en la primera mitad siglo XX que situaron a Buenos Aires como el “París latinoamericano”, su segunda mitad estará marcada por el aumento de la población, por la industrialización que hizo migrar a la masa conurbana a la ciudad. Aquí comienza la “invasión” de las masas.

2 Siguiendo los postulados bajtinianos, estilizar es un procedimiento técnico en el que se imita un estilo sin polemizar con su modelo original; mientras que la polémica, ya sea explícita o implícita, implica un procedimiento técnico con el cual el autor toma distancia ideológica de lo que imita y cómo lo imita al narrar.

Buenos Aires, ahora masificada y polarizada, permitió que el fenómeno político-social del populismo de Perón se tomara las calles, lo que levantó visiones contrapuestas sobre el acontecer nacional y de la urbe, y dividió también el lado literario de la ciudad letrada. En el cuento anti-peronista de Jorge Luis Borges y Bioy Casares, “La fiesta del monstruo” (1947), se mira con malos ojos la toma del centro de la urbe por parte de los oprimidos, provenientes de los límites bárbaros de la ciudad, pues el texto recrea a los personajes populares como una amenaza para la paz y el orden de la capital casi europea de la Argentina del siglo XX. Este es un texto de estructuras clásicas narrativas, donde las voces ya se habían desplazado a un yo –elegidos por los relatos ficcionales de los imaginarios burgueses provenientes de la tradición francesa del realismo capitalista de principios del siglo XX– el cual funciona como un antecedente estético del apogeo del yo en el neoliberalismo. Tanto “La fiesta del monstruo” y otros cuentos trasandinos como “Casa tomada” (1946) de Julio Cortázar, son cuentos narrados por primeras personas, mientras que, en otros, como “Cabecita negra” (1962) de Germán Rozenmacher, se opta por el clásico narrador omnisciente en pos de no encerrarse en el yo burgués. En el futuro la alternativa del yo espacializado frente al yo neoliberal será una opción como la que buscaba Rozenmacher con el clásico narrador impersonal. Esto no quiere decir que las narraciones impersonales sean antineoliberales per se, pero resistirse a los dominios exclusivos del yo tiene su valor tanto en el siglo pasado como en el actual.

En los dominios de la realidad, la ciudad posdictatorial pagó un alto costo por la masificación que duró hasta la primera mitad de la década del setenta. La élite neoliberal, a punta de violencia, de corrupción y ahora más enriquecida, volvió a tomar el poder total de la ciudad. Pero ahora el control sobre los cuerpos que habitan las urbes no solo se daba a través de la intervención biopolítica, sino que también suma una tecnificación de las tecnologías que someterán psicopolíticamente (Han 13) a los explotados del nuevo régimen. En esta ciudad bonaerense de los ochenta y noventa, el modelo lo instalan Raúl Alfonsín y Carlos Menem, y el libre mercado arrasa lentamente pese a la resistencia de quienes veían venirles encima la ola implacable del consumo. La ciudad neoliberal es la ciudad de las deudas, del sueño norteamericano incumplible, de las aparentes libertades que siguen siendo para un sector de la sociedad y no para su totalidad, y que tiene a las individualidades sumidas en la absurda compraventa como motor de la existencia. La élite escrituraria, es decir, la ciudad letrada de este momento, mantiene las divergencias que se comenzaron a erigir con la ciudad masificada y presenta un polo que estiliza

esta ciudad que abre el camino al consumo, a la contaminación y al extractivismo; mientras que otro polo polemiza con las mezquindades del neoliberalismo que condena a los cuerpos a cadenas invisibles y dolores totalmente palpables. En este último entra gran parte de la literatura –en la que se profundizará–, aunque no completamente porque también visualizaremos su versión hegemónica y gradual. Es difícil fugarse del sistema.

Avanzan los años y de pronto las ciudades sudamericanas entran al nuevo milenio en medio de paranoias y desconfianzas que presagiaban el fin del mundo. Sin embargo, los relojes marcaron las cero horas del primero de enero del año dos mil y las luces siguieron encendidas. De hecho, se multiplicaron los teléfonos, los televisores de nueva calidad, los megamercados. La sensación de normalización de las opresiones y la falta de oportunidades también. Mientras las nociones imperiales de marketing, shopping, country, mall, coach, invaden las ciudades y los mercados instan al endeudamiento continuo que implica incluso la alimentación en las clases más bajas; la gente sigue sufriendo los empachos ciudadanos.

Aquí es necesario puntualizar que el polo estilizador que se puede denominar neociudad letrada, ya no es la definida por Ángel Rama. Quienes toman el control escriturario en el neoliberalismo de finales de un siglo y principios del siguiente son aquellos profesionales del libre mercado, es decir, publicistas, ingenieros comerciales, periodistas, economistas, encuestadores, coach empresariales, recursistas humanos, que comienzan a tomar el mando ideológico que ordena a las ciudades neoliberales sudamericanas. De esta forma, se asegura el libre mercado y la sumisión de las explotadas y explotados. Son ciudades de consumo que venden terapias para poder resistir la vejación corporal y mental que implica el mercado. Aquí es donde la literatura de autoayuda ingresa como una fórmula mágica (Han 27) que implica que las personas no se organicen y sobrevivan a puro autocontrol, en su individualidad. En Chile, por ejemplo, podemos visibilizar el apogeo de principios de siglo de autores como Pilar Sordo y Pablo Simonetti, y del brasileño Paulo Coelho. En Argentina se materializa en el fortalecimiento de la televisión, los realitys shows, el stand up comedy, etc., pero convive a la par de un grupo crítico de artistas, que en la literatura se traducirán en “los escritores de la intemperie” (Drucaroff 3). No se puede dejar de mencionar los best-seller que provienen del primer mundo y que habitualmente no amenazan el *statu quo* de la ciudad neoliberal, o en el que su contenido crítico no logra ser decodificado por los lectores alfabetos-analfabetos del siglo XXI.

Byung-Chul Han presenta al big data (46) de la primera parte del siglo XXI como un big brother amable que direccionó las culpas a las individualidades, alen-tándolas a la vez para que se superen y puedan seguir produciendo gracias a nuevas y eficientes técnicas de control. Es difícil hablar de amabilidad del sistema para las mayorías sudamericanas. En estas tierras en las que el imperialismo multiversal está a flor de piel, las culpas y el autocontrol no bastan y el control biopsicopolítico es de todo menos amable. Esto se puede observar en la cantidad de enfermedades, arrestos, muertes, vulneraciones que viven los personajes de la narrativa citadina de la parte sur del continente americano, lo cual no es más que una propuesta mimé-tica de las ciudades de esta parte del mundo en las que se encuentran buena parte de los cuerpos de sacrificio del sistema económico global.

En la narrativa urbana del dos mil esto se puede visualizar al igual que los siste-mas anteriores de segregación que organizaron la vida en la ciudad. Esto hace que en las ficciones de espacio urbano siga viéndose a esta como un lugar de peligro para la mayoría de los cuerpos y las mentes que la habitan y que la sostienen, aun cuando en la ciudad real existen muchísimas formas de resistir frente al peligro y hacerla funcionar. En términos estéticos, las producciones literarias de esta época, como en las anteriores, se ceñirán de igual manera al realismo y serán relatadas por el narrador neoliberal: el yo subjetivo, aunque con las particularidades que le genera el estar espacializado, le permite escaparse del poder que quiere bien definidas las fronteras de los individuos. Además, esto lo realiza con sus mismas herramientas, pues utiliza una primera persona igualmente, pero ya no en los lími-tes de su individualidad, sino que sumido en los de su colectivo. Todo esto –como ya se anticipó– a través del artificio de las descripciones fuertemente espaciales, ejecutadas por estos yo de las narrativas urbanas, lo que hace que la voz se aleje de la atomización neoliberal.

Extrañamente, por orientaciones metodológicas desde la crítica estructuralista –específicamente de Gerard Genette–, durante más de dos décadas se priorizó el estudio de las coordenadas temporales y narrativas, considerando que el espacio era un mero circunstante del relato (Soubeyroux 27). Sin embargo, el espacio fic-cional de la ciudad es un “complejo mecanismo semiótico generador de cultura” (Lotman 6), por lo que de su estudio se puede llegar a conclusiones que aportan al tejido de conocimiento que permitirá desestabilizar el proyecto neoliberal que des-de el siglo XX se viene fortaleciendo y que toma ciertas formas narratológicas en estas obras. Además, el espacio de la ciudad es escenario de “diferentes colisiones

semióticas” (Lotman 6) que en otras circunstancias son absolutamente imposibles. La ciudad realiza hibridaciones, recodificaciones y traducciones de los signos que la transforman en un poderoso generador de nueva información. Así, la literatura que presenta a la ciudad como protagonista genera información sobre la experiencia de habitar en su interior, por lo que vislumbra también la experiencia colectiva que se compone de múltiples subjetividades sometidas a la desigualdad.

La ciudad y la cultura del mercado se oponen al tiempo, porque encapsulan el presente en el tiempo del fin (Rojas 17), un tiempo que pareciera no avanzar y paradójicamente nunca tener un final. Recrean constantemente su pasado, al mostrar cómo quienes sustentan ideológicamente el sistema neoliberal se ganaron el puesto de privilegio y el derecho a sostener el poder y cómo su benevolencia ha generado avances para la vida urbana en general. La sensación de que todo lo que ha existido en la ciudad siempre ha estado ahí y solo se ha ido perfeccionando con los años lleva a pensar la propia condena: la ciudad neoliberal es la neonaturaleza y por eso no se puede cambiar. Así, es imposible pensar la ciudad sin las autopistas, que generalmente terminan siendo espacios de marginalidad; sin edificios, sin barrios, sin comercio, sin luces, sin movimientos, sin lujos, sin pobreza... sin violencia. Hay que agradecer que se está mejor que antes, ¿o no? ¿Esto siempre ha sido así? La ciudad es dinámica y el habitarla siempre es ideológico a pesar de toda esa aparente rigidez orgánica y “natural” que vuelve a las personas y sus opresiones la sangre de las calles-venas que hacen funcionar el todo urbano.

La refracción, en todos los casos –de ficciones realistas a fantásticas–, “no es nunca la percepción directa de un objeto preexistente sino una recreación imaginaria hecha por el lector, a partir de las instrucciones del texto [...] que origina una imagen mental totalmente distinta a una imagen visual” (Soubeyroux 31) que está meramente basada en la realidad. Por eso se puede situar a una novela híbrida como *El año del desierto* (2005) igualmente en las obras urbanas, a pesar del evidente estilo de ciencia ficción en su conformación. Es lo que se llama la espacialización (Pimentel 26), por lo que cuando se hace referencia al espacio en el relato se está acudiendo a la “ilusión que este produce en el lector gracias a una serie de recursos descriptivos altamente codificados” (Pimentel 27). Aquí radica la importancia de las descripciones que dan lugar a la “convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo” (Pimentel 41) y que se vuelven el relato de subjetividades que se funden en su entorno y se encuentran con todas aquellas partes del microcosmos al que pertenecen, que incluye a otras subjetividades.

El yo espacializado

El análisis espacial de la narrativa urbana y su yo espacializado –una voz polifónica–, de la mano del pensamiento crítico, puede ser crucial para comprender cómo la ciudad neoliberal y su naturalización del individualismo son una proyección de la ideología de las élites, y que no por eso son la mejor ni la única forma de organización de la sociedad cuando es evidente que las condiciones transversales de existir bien para todos los entes de la neonaturaleza son posibles y que esto se logra si las personas –en la grandeza del bien común– gestionan racionalmente su vida geoespacial. Todo es y ha sido una construcción ideológica que lleva siglos de imponerse a punta de la naturalización de la violencia y que a través del imperialismo –hoy en día multiversal– ha posicionado a la segregadora urbe como la forma espacial por excelencia. Así, esta se vuelve el centro de los mercados, un lugar lleno de instantaneidad, consumo e hipercomunicación. Es bajo este panorama que se puede observar el yo espacializado de las ficciones, el cual a su vez es una estructura diversa porque se manifiesta de más de una manera. A continuación, se revisarán al menos tres de sus posibles formatos dentro de obras publicadas a inicios del siglo XXI.

El yo espacializado hegemónico

La obra de la escritora argentina Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves* (2005), ofrece ejemplos para esta voz narrativa, ya que condensa en una primera persona la realidad de una colectividad acaudalada e inestable, que tampoco se salvará de la miseria neoliberal, del devenir oscuro de una vida que antes fue “perfecta”. Detrás de las altas paredes perimetrales, más allá de los portones reforzados por barreras y flanqueados por casetas de vigilancia, se encuentra el country “Altos de la Cascada”. El country es un asentamiento conurbano que busca ser una pequeña ciudad, que aleja a sus habitantes del caos de la metrópolis, espacio que sus antecesores defendieron décadas atrás y que ahora es abandonado para construir la burbuja del condominio de lujo a sus afueras. Este conjunto de casas de clase alta se propaga a finales del siglo XX y a inicios del XXI no solo por Buenos Aires, como es en el caso que refracta esta novela, sino que también aparece en todas las capitales sudamericanas. Este es el contexto del yo espacializado de Virginia, una corredora de propiedades del exclusivo sector que colinda con la barriada popular de Santa María de los Tigrecitos y que provee de vigilantes, “parquistas” –no

jardineros—, trabajadoras de casa particular, en otras palabras, de nuevas esclavitudes al barrio de ensueño. Estos personajes no tienen profundidad subjetiva en la novela, sin embargo, su silencio también es capaz de acoplarse al yo especializado de Virginia. Esto es posible de ver en la comparación que se hacía entre Teresa, paisajista con estudios y habitante del condominio, frente a lo que hacía un “cortapastos”. Es interesante que se explicita la diferencia de clases en las labores reproductivas al interior del country a la vez que se muestra el artificio narrativo en el que se le incrustan otros yo a la narración de Virginia:

Hasta que ella y otras mujeres empezaron a estudiar y dedicarse un poco al tema de las plantas, no se conseguía por la zona otra cosa que algún hombre desocupado de Santa María de los Tigrecitos, que de experto en Changa se diera jardinero, o parquista. Los “cortapastos”, como los llaman en La Cascada, venían en bicicleta arrastrando una cortadora, en el mejor de los casos eléctrica, una bordeadora, una tijera de podar, y cloro para mantener la pileta transparente todo el año si no querían quedarse sin trabajo. Lo que ella hacía era otra cosa, cambiar las flores en cada estación, lograr que los colores combinaran, que los tamaños se compensaran, que las espesuras fueran las adecuadas, controlar que no hubiera nada marchito, nada apestado, elegir las plantas con mejor aroma para rincones cerca de la casa, las más sucias alejadas de la pileta. “Tenés que tener una vena artística para dedicarte a esto”, le gustaba decir de sí misma. Y todo por un precio levemente superior al que cobraba un cortapastos (179).

Virginia constantemente está mencionando lo que los demás personajes dicen, tal como lo hace con Teresa en este caso. De esta manera arma un coro de voces transitando por el espacio de Altos de La Cascada en su relato. El profundo conocimiento que la narradora tiene de todos los habitantes del country permite conocer la competencia que existe entre vecinos, ya que a pesar de tener todas carísimas propiedades, miran con envidia la gran casa de una de las estrellas del vecindario, el Tano, un importante directivo de una empresa multinacional. Este bien inmueble se describe como una construcción:

De ladrillo enrasado, con techo de teja de pizarra negra, varias aguas y carpintería de madera blanca, tenía dos plantas, seis dormitorios, ocho baños, sin contar el de la pieza de servicio. Salió en dos o tres revistas de decoración gracias a los contactos del arquitecto que la construyó. En la planta alta funcionaba un home theatre, y junto a la cocina, un family con muebles de ratán

y una mesa de madera y hierro patinado color óxido. El living estaba frente a la pileta de natación y desde los sillones color arena, frente al ventanal que iba de pared a pared y del piso al techo, uno tenía la sensación de que estaba en el deck de madera que se extendía en cuanto terminaba la galería (19).

A través de este tipo de descripciones espaciales se diluye la experiencia personal de Virginia y de su familia en pos de detenerse en las instalaciones con las que se regodeaba la clase alta bonaerense que quería escapar de Buenos Aires. Al tenerlo todo, Virginia es un yo obsesionado con la seguridad, por lo que se siente orgullosa de los “quince vigiladores en los turnos diurnos, y veintidós en el de la noche” (Piñeiro 26), además de que en “todo alrededor, bordeando el perímetro, y cada cincuenta metros, hay instaladas cámaras que giran ciento ochenta grados” (Piñeiro 26). Cámaras que “años atrás se habían instalado [...] pero que fueron desactivadas y reemplazadas por invadir la intimidad de algunos socios cuyas casas se encontraban cerca de los límites” (Piñeiro 26). Más allá de los problemas con la intimidad, gracias a esta hipervigilancia en “La Cascada” se puede caminar a la hora que sea, por donde sea, absolutamente tranquilo porque nada puede pasarle (27) en este barrio donde no hay veredas, ni ropa colgada, ni autos mal estacionados ni absolutamente nada que pudiese recordar a la ciudad del resto de la población.

La historia se enmarca en los primeros meses del siglo XXI, cuando la crisis económica del gobierno de Fernando de la Rúa hizo que la mayoría de los habitantes del país se empobreciera abruptamente, incluyendo a los personajes de Altos de la Cascada. Todas estas subjetividades que se desarrollan por la boca de Virginia también están condenadas por el modelo económico y al ir viendo cómo sus cuentas se van achicando por perder sus grandiosos puestos de trabajo deciden suicidarse colectivamente en pos de que sus familias no vivan en la vergüenza de la pobreza. Esta línea argumental se mezcla con otras motivaciones como ser agentes de la violencia de género y, por lo tanto, de la deshonra familiar. Pobreza y deshonra o muerte. Desde el inicio de la obra se sabe cuál es la opción para quienes el modelo neoliberal había privilegiado. En la ficción y en la realidad, la mayoría de las personas no pueden elegir la muerte como una posibilidad de garantizar el futuro económico del resto de la familia. Es necesario apuntar que en la novela también hay familias adineradas que no sufren con la crisis nacional y que mantienen el control de sus vidas. La obra finaliza con las manifestaciones sociales que la crisis había suscitado en la cercana villa de Santa María de Tigrillos, amenazando el orden del country. Virginia narra:

Cuando llegué a la barrera, mis manos transpiraban me sentía en una de esas películas donde los ilegales tienen que cruzar una frontera. Ronie estaba pálido. El Guardia nos advirtió: “Vayan directo a la ruta sin pasar por Santa María de los Tigrecitos; no hay que agarrar ese camino, hay un informe de seguridad”. “¿Qué pasa?”, pregunté. “Está feo el clima.” “¿Cortaron la ruta?” “No sabría decirle, pero hasta la misma gente los tigrecitos, está haciendo barricadas. Tienen miedo de que vengan” “¿Quiénes?”, le dije. “Los de las villas supongo dicen que están saqueando del otro lado de la ruta. Pero no se preocupe, acá estamos preparados. Si vienen, los vamos a estar esperando.” Y cabeceó hacia otros dos guardias para hacia un costado junto al Cantero de Azaleas armados con fusiles. Miré hacia adelante, por el camino que llevaba la ruta estaba desierto. Pasé la tarjeta por el lector y la barrera se levantó. En el espejo retrovisor estaban los ojos de Juan y Romina observando los míos. Ronie me golpeó el muslo para que lo mirara. Parecía asustado. ¿Le pregunté, te da miedo salir? (Piñeiro 318).

Un guardia intenta calmar a Virginia y a su familia, diciéndole con seguridad que ellos están preparados en caso de una invasión. Sin embargo, ya lo ominoso que acontecía a toda la nación se había apoderado de La Cascada y su gente no podría escapar del fracaso general que ya implicaba la muerte colectiva de sus vecinos emblemáticos. Lo cierto es que como se puede leer en la cita, la amenaza parece estar más en la cabeza de Virginia y su familia que en el momento narrado, ya que se dice explícitamente que no había nadie en la calle. Sin embargo, tienen miedo de que la tragedia, ahora también económica, los alcance.

Esta historia cuenta con adaptaciones cinematográficas, lo que anuncia la potencia de la ficción si se piensa en audiencias masivas. No hay que realizar demasiadas conexiones para comprender la fascinación de los espectadores por la tragedia de este tipo de personajes altos. Existe una película argentina estrenada en 2009 y una serie mexicana del 2023, ambas mantienen el nombre original y pueden encontrarse en una plataforma tan popular como Netflix. Sin embargo, aunque estas producciones han intentado narrarse a través de la primera persona de Virginia, no lo hacen en su totalidad, por lo que solo han podido traspasar parcialmente el artificio de esta voz colectiva descrita.

Es por esta mezcla entre realidad y ficción que a partir de esta obra se erige este yo especializado hegemónico que, aunque privilegiado, tendrá que salir escapando de su sueño y del proyecto de vida que sistémicamente se ha propiciado para una

minoría y que recrea esta obra. Lo cierto es que la tragedia de Piñeiro esconde el triunfo que tuvieron los personajes al poder asegurar la economía de sus familias más allá de la muerte.

El yo espacializado en resistencia

Un completo Buenos Aires ficcionalizado se puede encontrar en la antología *Buenos Aires/escala 1:1* (2007), una compilación de cuentos narrados en primera persona, donde existe un relato contemporáneo por cada barrio de la gran capital. Esta publicación devela no solo la prolífica escena literaria bonaerense del último tiempo, sino que también existe un interés colectivo por la ciudad, por el urbanismo, y que ella es narrada por yos que van desde el hegemónico –como el de los relatos de Palermo, Puerto Madero y Boedo– al más subversivo como el del cuento de Incardona que se pasará a revisar. En este conjunto de relatos, se encuentran narraciones donde la ciudad se toma la escena, incluso cuando los personajes quieren escapar de ella como los de la novela de Claudia Piñeiro. Sin embargo, en esta oportunidad el análisis se centrará en el cuento “Walter y el perro dos narices” (2007), donde se refracta la vida en la Villa Lugano y en la Villa Riachuelo, poblaciones casi conurbanas como el country, pero en un sentido completamente distinto –por no decir contrario–, ya que son comunidades que sufren de la segregación del sistema que falla en todo sentido privándolas de la abundancia actual.

El cuento es narrado por una primera persona bastante extraña, un yo que termina fusionándose con las otras subjetividades a las que les da la palabra, hasta finalmente volverse una voz colectiva que busca transmitir el sentimiento comunitario de la villa, a pesar de estar condenados a ser la periferia absoluta del imponente Buenos Aires. Este relato se inicia mencionando la organización de un evento con el nombre de “Perro Dos Narices”:

Sábado 26 de septiembre.
GRAN BICICLETEADA “PERRO DOS NARICES”.
2ª Edición.
Concentración: 10 am en la entrada del Autódromo,
Avenida Roca y General Paz. Única categoría, niños y niñas de 10 a 13 años.
¡GRANDES PREMIOS!
Trae tu bici, te la arreglamos y le damos mantenimiento
¡Gratis!
Organiza Grupo juvenil “Sudoeste” (259).

¿Quién es Dos Narices? El protagonista del relato y de la actividad colectiva era un perro comunitario que efectivamente tenía dos narices pues había salido de “unos potreros con tanta contaminación que los animales y las plantas [incluso algunas personas] nacen con deformaciones y características insólitas. Allí juraban haber visto gatos de tres patas, ratones gigantes, eucaliptos y pinos tamaño bonsai y hasta un perro azul” (Incardona 260). Este espacio de contaminación estaba cerca del río, donde el narrador había tenido la fortuna de encontrar al perro la primera y única vez que se acercó a sus orillas: “Yo fui una sola vez por ahí. Como el día que conocimos a Dos Narices” (Incardona 260). Este relato toca un tema fundamental para los tiempos actuales: la industria neoliberal extractivista es la que genera desechos tóxicos y los arroja a estas zonas de la ciudad. Esta temática de contaminación es tratada también en las novelas *Distancia de rescate* (2018) de Samanta Schweblin y *El campito* (2009) del mismo Incardona. También se puede ver en el cine en una aclamada obra como la estrenada el 2023, *Cuando acecha la maldad* del director Demián Rugna. Sin embargo, tanto en esta película como en el relato de Schweblin la problemática ecológica se desarrolla en espacios de la ruralidad. Este relato sobre el perro comunitario de la zona sur muestra el presente y el pasado reciente de la parte más abandonada de la ciudad.

La particularidad física del perro mutante de Incardona hace que la vecindad completa lo proteja, por lo que se vuelve “uno más y a nadie se le ocurría cargarlo por tener dos narices” (Incardona 264); muy por el contrario, era el favorito de los perros callejeros. Los habitantes de ambas villas vivían la persecución de la pobreza y el perro era un aliado primordial porque “también era guardián” (Incardona 264), pero no como las cámaras del country. Dos Narices no cuidaba a sus amigos de robos u de otros vecinos, sino que “siempre daba la alerta cuando venía el 80, el colectivo que usaba la policía de Recondo para las rachas” (Incardona 264). De

un día para otro, el querido Dos narices desapareció sin dejar rastro alguno y los rumores de su incierto paradero se multiplicaron. Esto, ya que “en los barrios, las historias suelen correr como la pólvora y rápidamente se convierten en mitos [...] porque en estos lugares no tienen centros de diversión que no sean las propias esquinas donde uno pasa horas y horas charlando con sus amigos de cualquier cosa, imaginando por necesidad algo más que las calles vacías y las casas comunes” (Incardona 265).

Los vecinos acongojados tras su desaparición tallan en madera una imagen del perro y la pegan con cola contra un poste de luz, acrecentando la figura mítica del animal: “algunos aseguraban que cerca de la escultura siempre se sentía el olor a podrido del perro y que el lugar estaba santificado” (266). Lo cierto es que, hacia el final del relato, efectivamente se vuelve milagroso para un niño de la villa, Walter, quien se presenta con desventajas técnicas en la carrera de bicicletas: “Nosotros sabíamos que no tenía oportunidad de ganar con una bicicleta tan chica, pero creo que cada uno, íntimamente, esperaba que sucediera un milagro. A medida que el sábado se acercaba, los hinchas de Walter eran cada vez más. Siempre lo nombraban cuando se hablaba de la carrera, tanto en el almacén de Juanita como en la feria” (267). En esta cita, además de visualizarse la espera del milagro es posible de ver el “nosotros” al que va mutando el yo inicial del vecino que narra la historia del perro. El cierre del cuento es el frenesí colectivo para recibir a Walter que, aunque no ganó la competencia vecinal, pudo llegar a la meta y ser celebrado por su querida comunidad:

–¡Milagro! ¡Es un milagro! ¡Dos Narices está llorando!

Todos miraron hacia la escultura de madera. Parecía que algo oscuro le caía de los ojos.

–¡Llora lágrimas del Riachuelo! –dijo alguien.

La Porota y otras personas que le acompañaban se arrodillaron y se pusieron a rezar.

–¡Miren allá! –avisó Fabián–. ¡Es Walter!

–¡Ahí llega Walter! ¡Ahí viene el Niño Serio! –se corría la bola en la tribuna que espontáneamente empezó a cantar:

–¡Oleeé, oleeeé, oleeeé, oleeeéé, Walter, Walter!

La figura de Walter del principio, un punto en el horizonte de la pista, ahora crecía y crecía a ritmo regular y su cara recuperaba los rasgos familiares que todos reconocíamos.

La gente enardecida lo recibió pegada a la meta, que Walter cruzó finalmente con gesto cansado. Lo levantaron en andas mientras algunos seguían inventando cantitos y otros llorando por la emoción, sobre todo Porota y los vecinos de Celina, que estaban histéricos diciendo que veían a Dos Narices corriendo por todos lados y asegurando que el sol daba vueltas en el cielo (270).

A pesar de que este cierre se pudiese ver como una reafirmación del estereotipo que asocia a las personas pobres con la credulidad por parte de la voz narradora –menciona explícitamente que los vecinos estaban tan extasiados que podían ver el sol girando en el cielo–, para Walter, sus vecinos y para la propia voz narradora la mayoría del tiempo el recuerdo de Dos Narices era una posibilidad de resistir ante la violencia de la desigualdad.

A la ciudad hegemónica que condena a la miseria, la gente de esta ficción, que se materializa en la voz que narra la historia del perro, la enfrenta con cobijo mutuo y con magia. Un yo/nosotros que podría ser cualquiera de las personas de la villa, contando la historia de Dos Narices y que termina totalmente fusionado con todos. Una voz que abraza la monstruosidad a la que ha sido relegada, al generar una pertenencia, una identidad colectiva. Quizás esa sea una posibilidad de resistir la violencia sistémica neoliberal que quiere a sus habitantes normalizados e infelices, hacinados físicamente, pero solos, en pos de que unos pocos gocen de la explotación a las personas y a los territorios. En este relato hay un yo espacializado en resistencia que no se quiere conformar con el dolor de habitar el lado abandonado de la metrópolis y que se atreve a llevar a esta comunidad a una especie de goce transversal, únicamente posible cuando se comparte con las demás personas el recuerdo colectivo del querido Dos Narices.

El yo espacializado gradual

Otro yo espacializado, diferente al hegemónico que presenta la obra de Piñeiro y al yo en resistencia que muestra el cuento de Incardona, es el de la novela *El año del desierto* (2005) de Pedro Mairal, una forma gradual entre estas dos formas de narrar los espacios de la ciudad por sus particularidades. Los espacios mutan a los del pasado. La novela se inicia con el Buenos Aires que es escenario de la Torre Garay en la que trabaja María como secretaria en la compañía Suárez y Baitos, donde “[l]a altura del piso veinticinco permitía esa mirada geográfica. Era la vista

de los hombres poderosos [...] No era una vista, pero parecía perfecta para hacer negocios. Como si fuera un lugar en otro país, lejos del barro nacional, como visto desde un avión” (Mairal 13), pero este lugar privilegiado como tal tiene los días contados, y terminará en una versión “otra” del matadero del imaginario argentino. También desaparecerán las colas de los bancos, la ropa inaccesible en las luminosas vitrinas del mercado y las mudanzas a “lugares mejores”. La desintegración es visible, pues en las paredes “[s]e oscurecían las motas de los hongos, avanzaba el borde en aureolas, casi en forma imperceptible, el verde se hacía más oscuro. Parecía algo que venía del corazón del material, como un sudor profundo del cemento fatigado” (Mairal 87). En esta obra, María es testigo de la “intemperie” que irrumpe en la versión neoliberal del centro de Buenos Aires, ciudad que funcionará como la verdadera protagonista del relato. Esta invasión pseudo apocalíptica parte con el conurbano aglomerándose en el centro y la casa de María invadida:

En casa encontré el vidrio de la puerta de calle roto. Subí en el ascensor, se oían discusiones y gritos en todos los pisos. La puerta de nuestro departamento estaba abierta. Papá discutía en el living con unos hombres de traje y una mujer de Anteojos Dientuda. Cuando me vio papá me dijo, María llama a la policía que esta gente se quiere meter en nuestra casa. Pero decían que ellos eran la policía, que tenían órdenes de acomodar a familias en casa donde hubiera más de un ambiente por persona. Yo no sabía qué hacer. Papá gritaba que estaban invadiendo una propiedad privada y sacudió un cuchillo enorme de cortar verduras. Le pedí que lo bajara. Se notaba que los hombres tenían armas bajo los sacos (Mairal 25).

La ciudad se devolvía en el tiempo, pasando por todas sus etapas que la posicionaron como el epicentro del ataque intempestivo. Esta invasión de la propiedad privada hacía eco de los tiempos más socialistas de Perón. Son múltiples los ejemplos históricos, pero uno evidente es que, avanzada la narración, María se entera con sorpresa de que como mujer ya no puede votar (115), tal como sucedía la primera mitad del siglo XX. En este volver atrás también se muestra a toda la literatura que fue agente de los diferentes períodos (des)urbanos, hasta llegar al silencio total, o al momento en que el territorio era solo un descampado plano, una pampa, habitada por los sujetos Ú. Estos personajes representan a una comunidad autóctona en los que la lengua se deshace, comunicándose de una manera casi telepática por su canal sensorial. Son una comunidad primigenia, libre de los sometimientos físicos y psicológicos de los seres que habitan el resto de los tiempos

hasta el neoliberalismo. María por primera vez se siente con ganas de quedarse en este tiempo genuino: una especie de eternidad distinta que hace que María “ya no [quiera] volver a Buenos Aires” (Mairal 262) porque “[n]adie me molestaba, nadie me quería mal. Si un trabajo me resultaba difícil, bastaba con esperar dos o tres días para que me tocara rotar. El tiempo se dejaba habitar, el pasado no dolía. Podía vivir en esa especie de eternidad” (Mairal 263). Hacia el final de la obra, el oráculo de su comunidad le anuncia que tendrá que salir a buscar a la intemperie para detenerla y es así como María, cual Ulises, se devuelve a lo que hace más de un año era su lugar de trabajo en Buenos Aires, la Torre Garay:

La construcción se nos vino encima, cruzamos el segundo arroyo, ya muy cerca, esquivamos un cerco de adobe derrumbado, pisoteamos unas huertas secas y bordeamos un corral de palos, donde solo había huesos de animales, cráneos de perro y caparazones secos de tatú mulitas. Vi algunas ruinas de la calle Reconquista, hundidas en la tierra. Estábamos casi al pie de la torre. Quedaban algunas letras sobre la puerta de entrada, la tierra había tapado la escalinata. Nos acercamos despacio. Los caballos caminaban desconfiados. No se veía a nadie con vida, había una tranquilidad total que envalentonó a todos y empezamos a galopar en torno al edificio. Vi que nos reflejamos en los paneles espejados (266).

María ya no regresa en calidad de oprimida, sino que vuelve a enfrentar como una justiciera indomable un sistema que, por suerte, ya no existe más. La obra trabaja con la base de que la barbarie neoliberal, en su momento de mayor apogeo, termina haciendo implosionar el tiempo. Mairal va más allá y en esta obra urbana –que es híbrida porque se fusiona con una ciencia ficción “a la argentina” (Drucaroff 8)– no solo relata el desolador panorama individual del comienzo de siglo, sino que plantea una forma de imaginar un escape al tiempo del fin, que precisamente, potencia la sensación de que no hay futuro. De existir el porvenir, al paso devastador del estado-mercado, solo puede remitir al pasado. Esto no es del todo negativo ya que logra ser un punto de fuga desautomatizado. María pasa de ser la prototípica mujer neoliberal sumergida en su cerrada experiencia individual promedio, a fundirse en el silencio y la posibilidad de ser otra con los Ú.

Todo esto se configura mediante diferentes formas de existir según se devuelven el tiempo y el espacio. María es un personaje femenino consistente (Drucaroff 13) que se vuelve un yo especializado también en resistencia, es:

Lavandera, fabricante de velas, basurera, enfermera, sirvienta, prostituta, cantante, asesina, labradora en condiciones de semi-servidumbre, maestra rural, cautiva, esclava sexual, esposa de un indígena «Ú», aterrador emblema de la peste roja en las guerras de los «Ú». En el proceso, María pierde a su familia, a su novio, a sus amigas, su sentido de identidad y finalmente sus dos lenguajes (inglés y castellano), lenguajes que trabajosamente recupera años después (Hallstead y Davobe XII).

Pero esta pérdida de la identidad neoliberal será la única posibilidad de existir y ser yo en las tierras que se rebelan ante el proyecto segregador del mercado en el siglo XXI. María termina contando esta historia desde el primer mundo, que parece ser el único territorio que se salva del neoliberalismo, quizás porque sustenta su existencia privilegiada en base a las miserias de las naciones colonizadas que observa desde el otro lado del mar.

Finalmente, se puede decir que la obra refracta la necesidad de desarticular la ciudad y el estado nación americano que tan mezquinamente ha determinado quienes son los “civilizados” y quienes los “bárbaros” en momentos que simulan apartarse de esas dicotomías. Lo cierto es que estas dialécticas nunca han sido unívocamente lo uno o lo otro, si no que así han querido que se perciba la realidad unos pocos sujetos que gozan del poder que debería ser de todos. Ese inmenso “todos” es el que intenta enunciar la voz de María y su yo espacializado gradual.

Apuntes finales

La aparición de nombres propios, las formas de narrar, de personajes, tiempos y acciones, de un pacto de lectura particular de la narrativa urbana, permiten incluso pensar en una poética disidente de la ciudad neoliberal latinoamericana, que busca refractar el malestar cotidiano que significa habitar la ciudad en el siglo XXI. No obstante, a pesar de los puntos de encuentro narratológicos que pueden ser reconocibles en las obras, cada una va a contener sus propias particularidades, pues la experiencia de habitar el neoliberalismo es distinta para cada una de las subjetividades que vive en el Buenos Aires imaginado.

En esta línea, se puede afirmar que la ciudad letrada del neoliberalismo latinoamericano tendrá, al menos, dos manifestaciones: una central que estiliza a la sociedad de mercado y propaga la literatura de autoayuda y otros productos culturales que somatizan en el individuo la violencia de habitar la ciudad real neoliberal; y

otra periférica que polemizará abiertamente con la ciudad del libre mercado y sus aparatos de control, lo que configurará una poética disidente de la misma y refractará las infelices vidas de la mayoría de las existencias urbanas sudamericanas, al proponer una mirada crítica a las imposiciones que desde hace siglos ubican a la ciudad como natural a la humanidad. En su forma periférica es donde se puede ubicar la construcción del yo espacializado.

Este corpus urbano en el que se puede observar el fenómeno de la voz colectivizada permite ver lo importante que es revisar alternativas al yo individual del neoliberalismo, en el que —a través de un análisis crítico— se puedan rastrear las ansias colectivas de un cambio. El yo espacializado hegemónico de Piñeiro, el yo espacializado en resistencia de Incardona y el yo espacializado gradual de Mairal configuran tres formas de advertir lo mismo: es necesario pensar en los espacios que rodean a las subjetividades y observar esto a partir de la cultura y su influencia en las ficciones, con el fin de que esta forma de pensar críticamente se traslade a los dominios de la realidad. Pero hacia los inicios de la tercera década del nuevo milenio, pareciera que el sistema no da tregua y la tecnología de la hipercomunicación, del (auto)control, se perfecciona en todo el mundo. Buenos Aires no es la excepción.

Aunque muchas naciones de la región ya cumplieron dos siglos de orgullosa “vida independiente”, la ciudad por más que se hipertecnologice y quiera borrar su configuración a punta de violencia, tiene aún más tiempo perpetuando el sistema de segregación global, que lleva al individualismo total. Es más, también tecnologiza la violencia sistémica y la supervisión de las subjetividades para impedir su articulación colectiva. Será interesante ver si es posible encontrar al yo espacializado y a la voz subjetiva-colectiva de la primera década en obras posteriores, cuando ya se han incorporado a la vida cotidiana de la sociedad urbana las tecnologías comunicacionales inalámbricas. La idea es encontrar la retractación del sistema de orden en la experiencia virtual, además de la material. Para este fin son interesantes las novelas *Los cuerpos del verano* (2016) de Martín Felipe Castagnet, *Kentukis* (2018) de Samanta Schweblin, *Sueñan los gauchoideos con ñandúes eléctricos* (2013) de Michel Nieva, la ya mencionada obra *El campito* (2009) también de Juan Diego Incardona, entre otros títulos dedicados a pensar estas relativamente recientes formas de existir.

El espacio no es una circunstancia en estos relatos, un escenario cualquiera, sino que determina el resto de los elementos literarios de la obra, incluida la voz narradora que se empapa de las experiencias compartidas. Esto es con miras a ge-

nerar un aporte a la desautomatización de uno de los núcleos más naturalizados del sistema, como lo es la ciudad. Es necesario que todas las disciplinas, incluidos los estudios literarios, apunten a los imaginarios que se materializaron como verdades ontológicas para así develar la posibilidad de cambio y poder ser más creativos y certeros, en lo que debe ser algo más que resistencia frente a la desigualdad neoliberal.

Obras citadas

- Bajtín, Mijaíl. *Las tareas inmediatas de los estudios literarios. El método formal de los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza, 1994.
- . *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”. Madrid: Taurus, 1989.
- Cárcamo-Huechante, Luis. *Tramas del mercado*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2007.
- Dabove, Juan Pablo y Hallstead, Susan. “Introducción”. *El año del desierto*. USA: Stockero, 2012.
- Drucaroff, Elsa. “Narraciones de la intemperie”. Blog Lunes por la madrugada. Revisado por última vez el 13 de julio del 2020 en <http://lunesporlamadrugada.blogspot.com/2010/06/narraciones-de-la-intemperie.html>
- Han, Byung-Chul. *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder. 2014.
- Incardona, Juan Diego. “Walter, el perro Dos Narices”. *Buenos Aires/Escala 1:1. Los barrios por sus escritores*. Buenos Aires: Entropía, 2007.
- Lotman, Iuri M. *Símbolos de Petersburgo y problemas de semiótica urbana*. Granada: Entretexos, 2004.
- Mairal, Pedro. *El año del desierto*. Buenos Aires: Interzona, 2005
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: La representación de los espacios en la narrativa*. México: Siglo XXI, 2001.
- Piñeiro, Claudia. *Las viudas de los jueves*. Buenos Aires: Alfaguara-Clarín, 2005.
- Rojas, Sergio. “Sobre la crisis neoliberal del capitalismo en el presente”. *Revista Otro siglo*, Vol. 3, n° 2, diciembre 2019, 9 - 25.
- . *Materiales para una historia de la subjetividad*. Santiago: Editorial Blanca montaña, 2002.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar, 2004.
- . *Cultura urbana latinoamericana*. Buenos Aires: Clacso, 1985.
- Romero, José Luis. *La ciudad y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
- Soubeyroux, Jacques. La representación del espacio en la narrativa española del siglo XX. *Revista Arbor* n°176, 2003. pp. 27-57.

Mundialização do ficcional: O si mesmo como espetáculo e a reconfiguração dos rituais

*

Globalización de lo ficcional: El yo como espectáculo y la reconfiguración de rituales

*

Globalization of the Fictional: The Self as Spectacle and the Reconfiguration of Rituals

Aline Magalhães Pinto
Universidade Federal de Minas Gerais
alinealinemp@gmail.com

O conjunto da realidade da ação humana é o terreno da eficiência de ficções.
— Karl Mannheim

Resumo

O objetivo deste texto é refletir sobre ficcionalidade no século XXI a partir das relações entre a interpenetração global de mercados e a instancia cultural-simbólica da vida humana. O argumento que a ser desenvolvido possui a seguinte estrutura: Em um primeiro momento, vamos apresentar a topologia do presente desenvolvida por Byung-Chul Han, em que encontramos um diagnóstico da situação atual como um estado de progressiva atomização das relações sociais. A partir deste quadro, consideraremos a escrita autoficcional como um sintoma relacionado ao diagnóstico estabelecido por Han. Em seguida, a partir da oposição estabelecida pelo autor sul-coreano entre uma forma de percepção simbólica e uma forma de percepção serial, tentaremos abrir uma possibilidade de formular, de um ângulo teórico, o problema do ficcional no presente. Finalmente, apresentaremos como resultado uma hipótese que localiza e posiciona a ficção face aos desafios postos por uma cultura mundializada.

Palavras-chave: ficção, Big Data, modernidade.

Resumen

El objetivo de este texto es reflexionar sobre la ficcionalidad en el siglo XXI desde el punto de vista de la relación entre la interpenetración global de los mercados y la instancia cultural-simbólica de la vida humana. El argumento a desarrollar tiene la siguiente estructura: en primer lugar, presentaremos la topología del presente desarrollada por Byung-Chul Han, en la que expone un diagnóstico de la situación actual como un estado de progresiva atomización de las relaciones sociales. A partir de este marco, consideraremos la escritura autoficcional como un síntoma relacionado con el diagnóstico establecido por Han. A continuación, a partir de la oposición establecida por el autor surcoreano entre una forma de percepción simbólica y una forma de percepción serial, intentaremos abrir la posibilidad de formular, desde un ángulo teórico, el problema de lo ficcional en el presente. Por último, presentaremos una hipótesis que sitúa y posiciona la ficción ante los retos que plantea una cultura globalizada.

Palabras clave: ficción, Big Data, modernidad.

Abstract

The aim of this text is to reflect on fictionality in the 21st century based on the relationship between the global interpenetration of markets and the cultural-symbolic dimension of human life. The argument to be developed has the following structure: Firstly, we will present the topology of the present developed by Byung-Chul Han, in which he presents a diagnosis of the current situation as a state of progressive atomization of social relations. From this framework, we will consider autofictional writing as a symptom related to the diagnosis established by Han. Then, based on the opposition established by the South Korean author between a form of symbolic perception and a form of serial perception, we will try to open up the possibility of formulating, from a theoretical angle, the problem of the fictional in the present. Finally, we will present a hypothesis that locates and positions fiction in the face of the challenges posed by a mundialized culture.

Keywords: Fiction, Big Data, Modernity.

Recibido: 08/05/2023

Aceptado: 27/09/2023

A chegada do século XXI foi marcada pela discussão sobre a radicalização de uma série de processos inerentes aos modos de vida tecno-científico-industrial rumo à conformação de uma sociedade global, fruto de uma rede de relações sociais constituídas através de fluxos cada vez mais intensos de informações, pessoas e mercadorias. O âmbito econômico foi certamente aquele que impeliu e direcionou o entendimento dessas transformações, na medida em que mudanças na economia mundial, ocorridas nas décadas de 1970 e 1980, promoveram certa desmonopolização das estruturas econômicas, aliadas à intensificação do fluxo de capital, com a globalização das bolsas de valores, das redes de comércio e trabalho (Featherstone 13).¹

Do ponto de vista cultural, entretanto, a tendência em compreender que, a reboque da globalização econômica e, especialmente, da criação de um mercado global, veríamos a formação de uma única identidade cultural, tendência projetada em estudos influentes como “The Globalization of the Markets”, de Theodore Levitt, não se confirmou. Na terceira década do século XXI, o presente parece intensamente marcado por traços de fragmentação cultural e identitária. Na verdade, o atual estado das relações entre identidade e alteridade é perpassado por uma instabilidade que se instala no paradigma de regulação dos processos sócio-históricos de constituição identitária, o que produz críticas e revisões até mesmo na maneira de compreender as diferenças entre o humano e o animal e entre o humano e o artifício tecnológico (LaCapra).

Nesse sentido, afirmar a existência de uma “cultura global” requer cautela, uma vez que não encontramos elementos para afirmar uma formação cultural maciça e homogênea em vias de suprimir as manifestações culturais locais e comunitárias e/ou nacionais. Todavia, a questão de se pensar as relações entre a interpenetração global de mercados e a instância cultural-simbólica da vida humana não deveria, a nosso ver, ser simplesmente abandonada. Com efeito, o intuito deste texto é tensionar, por meio de um exercício teórico-reflexivo, estas relações, tomando como pivô um ponto específico: a ficção.

Renato Ortiz, em *Mundialização e Cultura*, oferece uma instrução elementar para começar a abrir o terreno pelo qual poderemos tematizar alguns dilemas teóricos

1 Partimos da afirmação de Ianni, para quem “o modo capitalista de produção envolve a reprodução ampliada do capital em escala cada vez mais ampla, simultaneamente nacional, continental e global” (53). Ou seja, como inerência do capitalismo e da modernidade, a globalização expandiu-se das áreas de comércio e finanças para áreas de interação social, determinando-as e modificando-as.

para a ficção no presente. Trata-se da distinção analítica entre os termos “global” e “mundial”. Tal distinção é basilar, na medida em que reserva, para o primeiro termo, o que é concernente aos processos econômicos e tecnológicos. Para o âmbito cultural, o termo “mundial” oferece a vantagem de abarcar tanto a ideia de uma cada vez maior interação e interpenetração cultural, quanto a ideia de “visão” ou “sentimento” de mundo. Isso é, o termo mundial agrega aspectos relacionados à dimensão simbólica da experiência humana no presente. Segundo Ortiz, quando falamos de uma economia global, podemos aferir a dinâmica dessa ordem por meio dos indicadores das trocas e investimentos internacionais dentro da economia capitalista de mercado. Mas, quando tratamos de temas pertencentes à esfera cultural, isso não é possível porque uma cultura mundializada coabita e se alimenta da diversidade cultural cujos índices não se oferecem à métrica. Esta diretriz analítica subtende que entre o “mundial” e o “global” há entrecruzamento constante e está fortemente inspirada na linguagem. Como argumenta o sociólogo brasileiro, o estabelecimento do inglês como língua mundial não implica uniformidade linguística, uma vez que a língua inglesa se adapta aos padrões das culturais específicas para se transformar no médium das relações internacionais – e para se tornar, como veremos mais adiante, a língua da ficção (Ortiz 27-29).

O traço importante dessa abordagem consiste em asseverar que mundializar não implica conduzir à uniformidade cultural. Não obstante, a mundialização atinge a dinâmica social como um todo, penetrando e atingindo, a partir das disputas e aspirações dos atores vigentes, com diferentes impactos, todo o espaço social. Ou, ainda, nas palavras de Ortiz:

O processo de mundialização é um fenômeno social total que permeia o conjunto de manifestações culturais. Para existir, ele deve se localizar, enraizar-se nas práticas cotidianas dos homens, sem o que seria uma expressão abstrata das relações sociais. Com a emergência de uma sociedade globalizada, a totalidade cultural se remodela, portanto (31).

A remodelagem em curso engendra-se a partir da conformação de uma memória coletiva-internacional-popular que atua como um pano de fundo no qual se inscrevem nossas lembranças e sobre o qual se apoiam as experiências cotidianas.

² Esse fenômeno acarreta uma série de efeitos –como veremos a seguir–, e faz

2 Pensamos essa memória coletiva-internacional-popular a partir do estudo de Jeffrey Barash, que compreende memória coletiva como um reservatório constantemente elaborado de símbolos sedimentados,

com que, pelo menos para os que habitam as grandes cidades, seja verdadeiro que todos se sintam “cidadão do mundo”, não porque tenham efetivamente a condição de experimentar o sentido cosmopolita da viagem como parte formativa de suas personalidades, e sim porque nossa vivência cotidiana torna o “mundo” reconhecível de qualquer lugar. Nesse contexto, como García Canclini indicava no final dos anos 1990, os produtos culturais assimilam elementos da cultura do mercado. E, como ficou claro nas primeiras décadas do século XXI, os artefatos culturais incorporam, na mesma medida, os efeitos engendrados pelas novas Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs). Esses elementos nos mostram que, especialmente após a pandemia de COVID, agudizou-se em um estágio sem precedentes o processo de mundialização, não apenas cultural, mas também mental e intelectual, alimentado pela introdução ao ambiente virtual de uma série de práticas cotidianas que perpassam as atividades laborais e pedagógicas. A infraestrutura tecnológica que dá suporte a globalização ocasiona efeitos específicos quando adentra os tecidos culturais e simbólicos da experiência humana; e a intensidade da interação experimentada altera, definitivamente, as relações e práticas sociais, culturais, intelectuais e artísticas (Sadin).

É verdade que nas décadas finais do século XX havia a certeza de que a ação dos aparatos tecnológicos desempenharia um papel fundamental na organização da vida humana, mas pairava uma incerteza a respeito de como isso aconteceria. Hoje temos mais elementos para compreender, para além da esfera econômica, as implicações do desenvolvimento das novas TICs. Se tornou evidente que as TICs ampliaram enormemente o escopo das possibilidades comunicacionais e de produção informacional. Ao mesmo tempo, são controversos e ambíguos os seus usos, que envolvem difusão de *fake news*, extração de dados privados pelos algoritmos de inteligência artificial, os quais orientam o nosso comportamento ao segmentar as informações geradas e recebidas pelos usuários; além das interrogações infinitas que se abrem ao redor dos algoritmos probabilísticos de Inteligência Artificial Ge-

estratificados e fragmentados que permitem a continuidade entre o passado e o presente com um futuro comum em mente, com base no qual se constitui a identidade da comunidade. Os indivíduos podem compartilhar uma série de experiências de forma indireta graças ao papel produtivo da imaginação que atua simbolicamente ao tornar essas experiências comunicáveis. Barash entende, portanto, que o simbólico engloba a totalidade dos princípios organizadores da experiência, tais como tempo, espaço e relações conceituais. Partindo de seu trabalho, um dos objetivos traçados por nosso estudo se direciona a tratar da tensão entre a memória coletiva e os meios tecnológicos de comunicação de massa decorrentes da aceleração dos fluxos de troca sucedidos na virada do século XX (Barash).

nerativa, tais como Chat GPT. Segundo a hipótese de Shoshana Zuboff, esses elementos concorrem para a configuração de um novo tipo de capitalismo, da era de “vigilância”.³ Ironicamente, podemos pensar que mundialização corresponde, em grande medida, ao apagamento de vários traços que permitiam o reconhecimento de algo que pudéssemos chamar de “nosso mundo”.

A partir desta moldura, buscamos desenvolver alguns pontos do problema teórico acerca da ficção: como as dimensões mundializadas dos diferentes planos da realidade social alteram as condições de possibilidade do fenômeno ficcional? Em um cenário que anuncia, como possibilidade cada vez mais disponível, fusões da consciência humana com o software que torna a realidade visível, e com a emergência de uma disposição para aceitar ofertas eletrônicas de experiência expandida como equivalentes da experiência direta dos sentidos, qual o lugar para o ficcional, este fenômeno que embaralha os campos discursivos sobre os quais se ergue? Como pensar os planos dessa realidade cultural mundializada a partir da problemática da ficção? E, finalmente, a que necessidade a ficção satisfaz no século XXI?

Estas questões parecem atingir uma esfera das nossas vidas que não pode ser verificada pela alusão a fenômenos individuais. Ao mesmo tempo, não parece possível compreender a ficção contemporânea sem levar em consideração as relações entre o fenômeno moderno da individualidade de massa e o estágio atual da tecnologia digital e da dimensão produtiva-econômica globalizada. Como “protocolo” de leitura e procedimento de análise, temos em consideração que a conformação discursiva das questões levantadas acima aciona uma rede complexa compreendida por uma infinidade de autores, textos, conceitos e ideias impossível de contemplar em sua totalidade. A impossibilidade de esgotá-los não é, contudo, um impedimento. Ela gera *um recorte*, i.e., *uma perspectiva teórica*.⁴

3 Ainda que *The age of surveillance capitalism* de Shoshana Zuboff seja a referência mais importante, valeria ainda destacar estudos que tem como objeto as transformações em âmbito econômico e social que se dão a partir da manipulação massiva dos dados, como *The Attention Merchants* de Tim Wu e *Capital is Dead: Is this Something Worse?* de McKenzie Wark. Para uma visada cultural ver N. Katherine Hayles. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*.

4 Uma primeira versão deste texto foi apresentada na Mesa “Ficción, mito e historia: debates teóricos entre México y Brasil” organizada pela professora Dra. Claudia Dias Sampaio (FFyL-UNAM) a quem agradeço pelo estímulo intelectual e pela amizade. Assinalamos ainda que as reflexões compartilhadas aqui foram gestadas por meio do debate entre pares nos grupos de pesquisa Mito e Modernidade (FALE-UFGM/CNPq) e Historicidade e Ficção (FALE-UFGM/CNPQ) e integra a agenda de pesquisa do projeto “Entre desejo e memória, o eu como questão – estudos sobre subjetividade, autorreferência e autorreflexão” financiado pelo CNPQ e CAPES.

O argumento a ser desenvolvido possui a seguinte estrutura: Em um primeiro momento, vamos apresentar os argumentos da topologia do presente desenvolvida por Byung-Chul Han, com a advertência de que não consideramos esta topologia uma descrição total ou uma revelação da essência ou verdade do estado de coisas atual. Solicitamos os traços desta topologia como enquadramento e diagnóstico que tornará possível um exercício teórico sobre o ficcional, ao localizar sintomas e índices de certos problemas da sociedade contemporânea, articulados como consequência da progressiva atomização das relações sociais.

A partir deste quadro, consideraremos a escrita autoficcional como um sintoma relacionado ao diagnóstico estabelecido por Han. Em seguida, a partir da oposição estabelecida pelo autor sul-coreano entre uma forma de percepção simbólica e uma forma de percepção serial, tentaremos abrir uma possibilidade de formular, de um ângulo teórico, o problema do ficcional no presente.

Finalmente, apresentaremos uma hipótese que articula os elementos trabalhados de forma a tornar possível localizar e posicionar a ficção face aos desafios colocados ao presente estado de uma cultura mundializada.

1. Uma topologia do presente

Byung-Chun Han, teórico da cultura e filósofo sul-coreano radicado em Berlim é, às vezes, apresentado como um “rockstar”, em referência ao sucesso de vendas de seus livros, traduzidos para dezenove idiomas.⁵ Circulando como um best-seller e, apesar disso, o pensador desenvolve uma filosofia político-social no mínimo provocativo, perpassada por temas como poder, violência, tecnologia e erotismo, em diálogo com os grandes nomes da intelligentsia ocidental. Munido destas referências, o autor explora as mazelas do capitalismo neoliberal por meio da construção de um paradigma ou modelo de psicopolítica que se conjuga às noções de sociedade do desempenho e de sociedade da transparência. Em *Sociedade do cansaço*, *Sobre el poder* e em *No enxame*, ele procura dar corpo à concepção de poder que sustenta seu pensamento. De acordo com Cruz Ortiz de Landázuri, Han aposta que a sociedade contemporânea exige ser pensada por um paradigma distinto do paradigma biopolítico (Foucault, Agamben), embora deste seja devedor. Esse novo paradigma está baseado no excesso de positivação das atividades,

5 Os meios de comunicação celebram e reconhecem o lugar de Byung-Chul Han como crítico da *Sociedade do Cansaço*, nome de seu livro mais conhecido no Brasil. Ver Fanjul. “Byung-Chul Han: ‘o celular’”.

viabilizado pelo fluxo econômico globalizado e pelo uso constante das TICs, que conduz a um mal-estar individual e social, algo próximo do que havia sido vislumbrado por Deleuze e Braudrillard. Isto é, o paradigma biopolítico posiciona o controle disciplinário como o elemento negativo que possibilita o rendimento social. Já o paradigma psicopolítico, concernente às questões atuais, compreende que o controle disciplinário está internalizado e se converteu em um excesso de positividade ou ausências de barreiras, em que tudo o que interessa é o desempenho do próprio sujeito, sua capacidade de iniciativa e de autopromoção. Desta forma, a violência do século XXI se manifesta de forma psíquica, neuronal (Ortiz de Landázuri 187-203).

Com efeito, a mundialização, aos olhos do sul-coreano, é um cenário de enfermidades entendidas como sintomas de um narcisismo extremado em que a noção do coletivo se dilui. Este é o universo intelectual em que se situa *O desaparecimento dos rituais*, livro publicado em alemão em 2019, e traduzido pela Editora Vozes em 2021, que pretende ser a um só tempo uma topologia do presente e uma genealogia do desaparecimento evocado no título. Não deixa de ser interessante notar que a trajetória do autor e o percurso editorial do livro já atestam a mundialização de que tratamos. Neste texto, Han desenvolve uma reflexão cuja potência advém do mesmo gesto em que se encontra sua fragilidade: a pretensão universalista e totalizante de certo discurso filosófico. Ao encarcerar a totalidade do mundo da vida contemporânea em um irremediável narcisismo coletivo, suas afirmações podem soar simplistas e generalistas. Todavia, a força dessa reflexão sobre a cultura do presente supera esta debilidade porque cumpre a tarefa de provocar e estimular o entendimento. Portanto, ao sedutor fatalismo desta reflexão, atribuiremos o valor de diagnóstico para extrair um desdobramento teórico que, espero, nos seja produtivo. Este diagnóstico consiste em delinear o presente e o futuro próximo como palco de inúmeros sintomas que se desenvolvem a partir de uma patologia social identificada pelo autor como erosão da comunidade humana, um outro nome para a crescente atomização das sociedades no mundo ocidental ou, metafóricamente, a diluição ou “fim” do mundo, tal como conhecemos.

O núcleo da tese de Byung-Chul Han se concentra na seguinte formulação: “[À] virada copernicana-antropológica (de Kant) que elevou o ser humano a produtor autônomo do conhecimento sucede a Virada Dataísta” (*Desaparecimento* 134).

Podemos resguardar um saudável ceticismo em relação a todas as “viradas” –à exceção da linguística– que é evento bem consolidado da história intelectual

do século XX. Independente do destino que essa terminação terá –se terá uma vida efêmera ou não–, o que está sendo designado como “virada dataísta” supõe um momento em que o saber socialmente compartilhado lentamente deixa de ser elaborado por meio das relações humanas e passa a ser produzido pela rede emaranhada do Big Data. Segundo o autor, “quantidades descomunais de dados suplantam o ser humano de sua posição central como produtor do saber” (134). Os efeitos desse deslocamento se propagam para além da esfera epistemológica, atingindo as formas como os humanos trabalham, descansam, têm prazer e fruição estética, consomem, guerreiam, fazem sexo. Em suma, vivem (Han, *Desaparecimento*).

Os diferentes espaços sociais observados nesta topologia são retratados como regidos, na atualidade, por meio de dois processos que se condicionam mutuamente: a dessimbolização e desritualização. É relativamente bem conhecido o fato de que, nas culturas originárias, o mito é o fundamento do saber de uma comunidade. No contexto que podemos chamar de ancestral, o sacrifício (por conseguinte, o sagrado) e a transmissão de saber, assumem, pelo ritual, formas simbólicas lúdicas. Han recorre a Huizinga em *Homo Ludens* para discorrer sobre como, nas culturas originárias, o mito volta sobre si infinitamente, apresentando os problemas imemoriais da origem e do devir sob a forma do enigma que, imperiosamente, só pode ser solucionado pelo próprio mito (37).

Entre perdas e ganhos, a longa, tortuosa e multifacetada via em que a centralidade do mito na vida comunitária se enfraquece, implicou também um reposicionamento dos rituais. Nas comunidades em que o mito é o fundamento absoluto do saber, o rito, em sua escrupulosa repetição, garante a coerência identitária do grupo e circunscreve o sentido de realidade (Nancy). Em contrapartida, o mundo moderno, ao deslocar o lugar do mito, torna-se aquele em que o pensamento humano lida com a exploração incontornável da subjetividade, movimento em que o sujeito experimenta a si mesmo em suas operações, abandonando, como centro de sua identidade, a família, a tribo, o clã, a etnia. Este abandono se estende aos ritos, o que torna inevitável a imbricação do reflexivo e do expressivo. Nesse mundo, o indivíduo, com suas forças, desejos e gostos específicos, assume-se como instância de realização da autoconsciência, e a personalidade individual se torna uma categoria social, transformando-se na maneira privilegiada de se pensar a respeito do sentido da vida humana (Sennet 190-194).

Quando fala em dessimbolização e desritualização, Han tem em consideração os rituais como ações simbólicas que representam os valores e ordenamentos de

uma comunidade, desenhando linhas de força e uma certa forma de vida. Estas ações simbólicas dizem respeito tanto às celebrações marcantes como o casamento, o funeral, a guerra, quanto às reiteradas ações “banais” que invadem o cotidiano, incrustando-se nas “coisas”, isto é, nos objetos que, em sua mesmidade, cumprem a tarefa de estabilizar nossas vivências: dormir em uma cama que é a “sua”, tomar café na mesma xícara todas as manhãs, usar o mesmo chinelo dentro de casa; enfim, ações ordinárias que representam uma constância ritual. Em sua banal repetição, estas ações tornam a vida simbolicamente suportável. Para o autor sul-coreano, não há dúvidas: “o mundo hoje está muito desprovido de simbólico. Dados e informações não possuem força simbólica [...]. No vazio simbólico, todas as imagens e metáforas que provocam sentido e comunidade e que estabilizam a vida têm se perdido” (*Desaparecimento* 10).

O elemento da vida cotidiana que nos permite compreender o tipo de desritualização e dessimbolização sobre o qual a reflexão de Han incide é o smartphone. Dispositivo que todos nós portamos e usamos, com maior ou menor afinco, consoante às mais diferentes intenções. Para o autor, o smartphone não deve ser denominado como “coisa”: ele não é uma coisa porque falta-lhe a mesmidade a que nos referimos acima, propriedade capaz de promover estabilizações à vida. O smartphone é volátil naquilo que oferece como conteúdo, em sua necessidade constante de recarga, em sua curta duração como instrumento tecnológico. A centralidade adquirida no presente por essa não-coisa que, em português, chamamos de celular, aparece como índice fundamental da corrosão da estabilidade necessária à economia simbólica da vida humana: o smartphone está presente como constrangimento em uma forma social que se constitui na medida em que inviabiliza a dimensão da prática simbólica de rituais, mesmo os mais cotidianos e banais. Todos precisamos de um celular. Ao mesmo tempo e, talvez, em decorrência desse uso praticamente ininterrupto, que faz com que estejamos todos em conexão permanente com dados e informações que se atualizam continuamente, a experiência humana torna-se cada vez mais refratária à atenção profunda exigida pelo ritual.⁶ Se consideramos a conhecida sentença de Simone Weil em que afirma a atenção como a forma pura da generosidade, podemos dizer que, atualmente, somos bem pouco generosos. A velocidade da transmissão dos dados, em aceleração constante, tende

6 De acordo com *Digital 2024 report*, publicado pela *We Are Social e a Meltwater*, dois em cada três habitantes da população mundial usam a internet por cerca de 6 horas e 40 minutos por dia. Destes, 96,5% se conectam via smartphone. Ver *Digital 2024 report*.

a tragar a duração da experiência: a extensão da vivência mede-se em clicks, likes e followers. E ainda nem sabemos quais serão as consequências da democratização das tecnologias 5G e do Chat GPT. Nos anos 1980, as pessoas reservavam algumas horas de seu dia para assistir à TV. Em 2022, o brasileiro passa cerca de 6 horas diárias no celular, média que tem crescido nos últimos anos. De acordo com dados levantados pelo aplicativo de consultoria AppAnnie, o aplicativo mais utilizado é o TikTok, que atinge 20,2 horas de uso mensais por usuário no Brasil. Como todos sabem, o ponto alto deste aplicativo são seus vídeos que exibem curtíssimas dramatizações e performances dos mais variados tipos.

Com esta delimitação, chegamos a uma questão de destaque na topologia do presente: o vínculo estabelecido entre desritualização, dessimbolização e específicas transmutações no *self* que Han denomina em conjunto como narcisismo. Conforme o autor procura mostrar, o ritual exige uma renúncia, mesmo que temporária, ao si mesmo. Em contraposição, a experiência contemporânea mundializada, da qual a relação social estabelecida a partir do smartphone se torna índice exemplar, exige uma contínua produção de si mesmo, incansável e imparável em seu movimento. A experiência vivida, cada vez mais mediada pelo smartphone e congêneres, condiciona a desritualização da vivência, que passa a se orientar pela caça por novos estímulos e excitações a cada rolar da tela. Os dispositivos obstruem a repetição ritual oferecendo autenticidade e inovação como coação permanente ao novo, em contraposição aos eixos de ressonância e estabilidade socioculturalmente estabelecidos pelo simbólico. O narcisismo, ainda que Han não o esclareça, deve ser compreendido aqui na esteira daquilo que Christopher Lasch estabeleceu, partindo da sociedade norte-americana do final dos anos 1970, como fenômeno que converte o indivíduo moderno em uma vítima de si mesmo.

É especialmente digno de atenção o fato de que, na hipótese de Han, o idealismo transcendental kantiano –constituído como um gesto de inflexão em favor de uma clivagem entre mito, rito e pensamento que se deu na esteira do primeiro movimento desse tipo, aquele desempenhado pela filosofia platônica– não concorre para promoção do cenário patológico, conforme o autor, vivido por nós na atualidade. Na verdade, todo o contrário se passa. Para o autor, o “imperativo do Big Data não é uma continuação do esclarecimento e sim, o seu fim” (135).

Abandonando, em grande medida, a situação paradoxal posta pela modernidade, em que se constituíam no enclave entre o ser moral autônomo, signatário do contrato social e “igual perante todos” e o ser psicológico, único, singular e solitário,

sedento por explorar sua subjetividade como intimidade; agora os indivíduos devem se pôr em cena, transformados que estão em produtores performáticos de si mesmos. Cada um se produz com o intuito de gerar mais atenção para si mesmo, e não para prestar atenção em algo. Essa política psíquica atua na obtenção de emoções e afetos. Ao explorá-los, é a liberdade e o pensamento reflexivo individual que se convertem em uma forma de mercadoria e de consumo. Neste contexto, não é fortuito que a profissão mais atraente seja a de influenciador digital (25-27).

Tratando, portanto, do que compreende como fim ou degenerescência do princípio de subjetividade moderna, Han reconhece –por óbvio– ser muito difícil situar exatamente o ponto em que as ideias de liberdade e autorrealização subjetiva herdadas do idealismo transcendental se transformam em um veículo de exploração ultra eficiente. A dificuldade se deve ao fato de que a biopolítica moderna e industrial, com suas coerções, intimidações e autodisciplinas, preservou para a liberdade, em sua condição formal e indeterminada, um espaço e, para o pensamento reflexivo, um tempo, um lugar social. Na alta modernidade, pensamento e liberdade persistem. Enquanto forma, mas persistem. Por sua vez, esclarece o autor, a psicopolítica do presente, por meio da comunicação digital, atomiza de uma forma sem precedentes os indivíduos, forçando uma modificação na concepção de autorrealização e emancipação (136-137).

O diagnóstico catastrófico de Byung-Chul Han vai se tornando mais interessante para uma discussão sobre o ficcional na medida em que desenrolamos seus fios em direção à questão da performance, dimensão que se hipertrofia no enlace contemporâneo entre cultura e trabalho. Entendemos que o conceito de performance é central para a compreensão do que se passa com a ficção em um modo de vida socialmente compartilhado que impulsiona cada um a se especificar por meio de uma verborrágica produção de si mesmo. Vejamos o porquê.

No contexto em que estamos, a constituição do *self* se deixa comandar por desafios, dinamismos e empreendedorismos de toda sorte, isto é, a outra face da performance é o desempenho. Nas práticas capitalistas mundializadas, como afirma Ortiz, tempo não é apenas dinheiro: “A integral do espaço flexibilizado é um tempo vetorial” (169). Ou seja, tempo é desempenho aferido dentro de um determinado fluxo performático. Alain Ehrenberg elucidava essa equação ao tratar do fenômeno que, nos povos ocidentalizados, vem-se transformando o trabalho em uma questão de desempenho e performance. Como mostra o pesquisador francês, em nome de si mesmos, trabalhadores vivem o deslocamento da função de

operário-executor a de operário-empendedor, produzindo-se compulsivamente, num processo que parece retirar do trabalho sua capacidade formativa. O interessante é que, enquanto na sociologia do trabalho a performance foi compreendida, desde os anos 1990, com muitas ressalvas críticas, no âmbito da cultura e especialmente em relação à arte, ela tende a ser pensada de forma positiva na medida em que afirma a efemeridade do corpo e a volatilidade do gesto contra os processos culturais de fixação e duração.⁷ Poucas vozes dissonantes, como a de Luiz Costa Lima, atentam criticamente para o aspecto problemático da performance em âmbito artístico-estético (*Chão* 221).

O passo decisivo que a topologia de Han realiza é concatenação articulada entre a presença hipertrofiada da performance no âmbito do trabalho e a performance no âmbito da cultura e arte. Em ambas as instâncias, o sul-coreano observa que o papel concedido à performance está ligado a uma hostilidade à forma, em nome da flexibilização e da volatilidade. O trabalho e a obra de arte, cada um à sua maneira, possuem um contorno, um começo e um fim, uma tendência a ter uma forma acabada. O desempenho performático tende a diluir esta disposição ao acabamento. Por quê? Porque ela age contra a duração e contra a forma, perpetuando as atividades laboral, cultural e artística, que se tornam contínuas e ininterruptas. A performance ainda atua em desvio da crítica. Isto é, onde a crítica quer distinguir, separar e analisar, a performance visa embaralhar as diferenças em nome de um *continuum* indistinto e em permanente atualização (Han, *Desaparecimento* 140).

As implicações dessas alterações significativas nas estruturas sociais do espaço-tempo se estendem ao âmbito epistêmico. Para situá-las, pensemos que a episteme moderna, se acompanhamos a reflexão de E. Cassirer em *A filosofia das*

7 Como afirmamos em outra oportunidade: “A respeito da performance, Paul Zumthor fornece uma instrução elementar: qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a manejar a noção de performance encontraremos como elemento irreduzível a ideia da presença de um corpo. Recorrer a ela implica, portanto, na necessidade de introduzir uma consideração sobre o corpo: em sua relação com o espaço que ele produz e ocupa, e em sua relação com a percepção e apreensão do tempo em que se desenrola sua atividade. A performance refere-se, temporal e espacialmente, à presença concreta dos participantes de uma ação de maneira imediata. Jacques Derrida também chama atenção para o fato de que a configuração performativa atua como um jogo de figuração entre nós mesmos e nossos mundos: algo que está lá apenas na ação, sustentada em ação e em movimento não cristalizável como facticidade/materialidade. O que acontece, como configuração performativa, não é uma “natureza” ou “substância”, e sim, ciclos ou espirais de feedbacks em curso de ação-reação-interação. Uma performance faz aparecer a condicionalidade da ação, exatamente porque, para Derrida, como o mundo não é infinitamente maleável, ele oferece resistências que são ressignificadas, a cada performance (Magalhães Pinto 197).

formas simbólicas, consolida-se como o momento em que tanto objeto quanto sujeito estão inseridos no interior de uma forma particular, isto é, são funções em um sistema de relações específico.⁸ Conforme esclarece Elías Palti, a teoria geral da relatividade representou, para Cassirer, a base para o sistema conceitual moderno, que, dando origem a uma nova forma simbólica, rearticula completamente a ordem do conhecimento, tanto nas ciências naturais quanto nas humanas. Abandonando as causas finais e as considerações teológicas, a episteme moderna se concentra na forma e na busca pela compreensão da necessidade das diversas relações (Palti). Já sob os desígnios do Big Data, como afirma Han, o presente apresenta uma cada vez mais frágil coesão simbólica, na medida em que os sujeitos se produzem, isto é, se colocam em cena, como se estivessem fora de um sistema de relações específico, com o intuito de lançar luz sob uma nova atuação de si mesmo, uma nova performance do soberano eu (132-138).

Mais uma vez, o *influencer* é o tipo social ou “sintoma” fundamental para a compreensão do que está sendo exposto: seu trabalho, isto é, sua ocupação trabalhista é um desempenho que requer que o seu “eu” esteja cativado por si mesmo a ponto de sua exibição constante se tornar o propósito da atividade que desempenha, seja ela laboral, cultural e, algumas vezes, artística. O influenciador digital não produz uma mercadoria, não produz um objeto, não produz uma forma, ele se produz e ele se esgota na servidão absoluta aos que consomem seu “conteúdo”. Han tece um paralelo intrigante: os dados e informações não têm forma capaz de desafiar o pensamento humano e, para o Big Data, o que tem valor é um volume gigantesco de dados e informações e não a produção de conhecimento crítico e especializado; de forma análoga, as formas objetivas de interpenetração social, isto é, aquelas socialmente estabilizadas, perdem preeminência em prol de estados psicológicos efêmeros e individuais. Pensar reflexivamente e produzir conhecimento requer

8 Cassirer elabora a tendência das ciências modernas a simbolizar coisas e dissolver substâncias em relações para esboçar de uma virada da filosofia transcendental kantiana em direção à cultura e do consequente desenvolvimento de uma teoria antropológica das formas simbólicas em que a ciência moderna constrói um mundo desmaterializado e simbólico. Desvencilhando-se da orientação substancialista, Cassirer apresenta uma visão em que o empírico reaparece como efeito teórico de um campo conceitual e, portanto, como um símbolo científico. De forma mais ampla, as realizações da constituição do mundo são transpostas do sujeito transcendental para a função de constituinte do mundo das formas simbólicas, em geral, e da linguagem, em particular, e o símbolo é um conteúdo empírico sobredeterminado por uma forma cultural. Por forma simbólica, compreende-se a energia da mente através da qual um conteúdo mental de significado se relaciona a um signo concreto e sensível e que lhe é atribuído internamente (Cassirer).

muito tempo e paciência. O convívio social requer muito tempo e paciência. Para produzir conhecimento especializado e para conviver socialmente são necessários parâmetros, conceitos, critérios, regras, etiquetas, protocolos, paradigmas. Em ambos os territórios, segundo a topologia oferecida por Han, cedemos, então, aos afetos, que atingem seus objetivos de forma “autêntica”, rápida e contundente, quase instantânea. O sentimento de mundo, necessariamente comunitário porque precisa ser compartilhado e não apenas compartilhado, cede à cultura do afeto que, em nome do genuíno, do autêntico e do imediato, invade do TikTok à poesia contemporânea. Dessa forma, afirma Han: “A comunicação digital é preponderantemente controlada por afetos. Ela fomenta a descarga imediata de afetos. O Twitter se mostra como meio de afeto. A política baseada nele é uma política do afeto” (25-26).

L. Diniz define afeto como “um impacto que carrega dentro de si aquele elemento *primeiro*, feito apenas de qualidades não preenchidas, e que é pura possibilidade, mas nem por isso menos real” (48). E, justamente, o indivíduo, sujeito do desempenho e da performance, isolado para si, na busca pela realidade que existe no afeto que, por definição, é inqualificável, não estabelece uma relação com o mundo social. O “eu” apenas toca a si mesmo. Richard Sennett, em seu *O declínio do homem público*, já sinalizava para o caráter inacabado e incompleto dos impulsos afetivos do self. Com efeito, a atividade humana unidirecionada pelo afeto abre um novo e infinito campo de consumo porque o afeto é pura possibilidade e o self, do qual ele se origina e para o qual ele se volta, é insaciável. Tudo precisa me tocar, tudo precisa ter ligação com minha vida íntima e com minha identidade. E mais, essa ligação precisa estar exposta ao maior número de pessoas possível. Muito se fala em corpo: mas o corpo, na perspectiva de Han, deixa de ser um palco ritual ou uma área de projeção psíquica para se tornar um espaço de propaganda (146). Élisabeth Roudinesco, em *Soi-même comme un roi*, mostra como, no século XXI, os indivíduos tendem a recusar até mesmo o saber médico para reivindicar o direito de contar sua história e a de seu corpo segundo o princípio da emoção e dos afetos: “sofro, logo existo” (20). Na mesma direção, a topologia do autor sul-coreano aponta o caráter massivo dos diagnósticos de ansiedade e de depressão nervosa e o uso igualmente massivo de medicamentos psicotrópicos (derivados de lítio e rivotril) como as sequelas da elevação ao extremo do indivíduo em flash consigo mesmo. Estes são os sintomas de um adoecimento que podemos compreender também como o desaparecimento de um certo mundo, sua transformação em outros mundos.

2. Ficcionalidade no presente

O “eu que escreve sobre si” tem se demonstrado uma instância de construção literária e de pensamento sobre a literatura cuja vitalidade impressiona. Sua constituição possui uma forte carga simbólica, filosófica, moral e política. As ‘escritas do eu’, outra denominação tão controversa quanto autoficção, são inseparáveis das experiências marcadas pelo imediatismo da (nossa) voz e do (nosso) corpo, isso é, a autorreferência discursiva está ligada a uma força de convicção que se alimenta do fato de que há uma experiência reconhecida pelas comunidades humanas como individualidade, seja no sentido de uma unidade psicofísica; seja no sentido de uma anatomia comum e articulada dos movimentos do corpo; seja na morte e desaparecimento de cada um. D. Klinger, em 2008, definia autoficção como sintoma de época:

Parto da hipótese de que a autoficção se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre um desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita. Assim, a autoficção se aproxima do conceito de performance que [...] também implica uma desnaturalização do sujeito” (19).

Para a autora, as narrativas contemporâneas que insistem na visibilidade do privado, na espetacularização da intimidade e na exploração da lógica performática da celebridade devem ser chamadas de autoficção porque respondem, ao mesmo tempo e paradoxalmente, ao narcisismo midiático e à crítica à concepção de sujeito substancialista realizada nas filosofias de, entre outros, Nietzsche, Wittgenstein e Heidegger.

Ponderemos se é possível considerar autoficção como sintoma da psicopolítica do presente do autor sul-coreano. Autoficção refere-se às formas discursivas que tomam o eu como referente em nome da mobilização imediata dos afetos e da performatividade (Effe e Lawlor). É verdade que a autoficção deu origem a uma escrita e a uma teorização numerosa e muito heterogênea desde a formulação do neologismo por Serge Doubrovsky em 1977. Em linhas gerais, apesar da multiplicidade de abordagens, as elaborações enfatizam a impossibilidade de se chegar a um consenso sobre a significação do termo e apontam a autoficção como texto híbrido entre autobiografia e ficção que explora lacunas de identidade narrativa: “Eu não sou ninguém”, “Eu sou outro”, “Eu sempre fui outro”, “Eu sou um ser fictício” (Alberca; Dix; Ferreira-Meyers). Como afirma A. Schmitt, os debates

suscitados pela autoficção, que supostamente atestam a evidência de um tudo-é-ficção, retornam, em função da recepção dos textos autoficcionais, às tensões concernentes ao problema da relação entre realidade e linguagem (e, indiretamente, da História). Para escapar dessas tensões, a autoficção se transforma em um território em que se exploram os recursos da imaginação em oposição direta ao que seria puramente factual ou propriamente real. Ou seja, a autoficção acaba por intensificar a dicotomia que se propôs a diluir (Schmitt). E ao pretender tornar indistintos os biografemas e o trabalho do ficcional, o autoficcional desvia-se também do fato de que os recursos expressivos que a linguagem oferece para modelar frases e enunciados e as *mise-en-scènes* em que eles se apresentam não bastam, por si mesmos, para condicionar o ficcional. As formações discursivas presas à decodificação semântica inscrita no jogo entre público-privado não passam a coincidir com as formações discursivas ficcionais apenas porque um “eu” se requebra em sua auto-exposição performática. Elas fazem parte de um conjunto ainda maior, a grande variedade de formas discursivas escritas em primeira pessoa, quando sujeitos específicos, mobilizados pela tarefa de escrever sobre si mesmos, configuram respostas às demandas do mundo social, como necessidade de “confissão”, de justificação e reflexão ou mesmo de dotar de sentido as vivências cotidianas. Trata-se, portanto, de pensar a maneira individual de se produzir modos e efeitos de real e as formas como a linguagem é capaz de modular os diversos planos de realidade.

A autoficção transforma o “si mesmo” em espetáculo, a partir da múltipla projeção de si mesmo, no texto, enquanto autor, narrador e protagonista. Phillipe Vilain entende que a autoficção pode se diferenciar entre uma autocelebração contemplativa e aquela em que o escritor se situa numa esperança narcísica. Todavia, o narcisismo lhe é inerente. E a valorização teórica da autoficção, em seu entendimento de fundir vida e ficção para, entre outras coisas, agradar ao mercado editorial, certamente corrobora o diagnóstico de Han a respeito de uma sociedade que padece de um narcisismo coletivo; situação que se agrava na medida em que mesmo a reflexão teórica parece embarcar na deriva de se transformar no abuso de confissões acerca das experimentações do eu. Como afirma Costa Lima, o aspecto memorialístico da produção literária, tão celebrado pelos estudos literários, estimulado na direção do eu performático, parece agora afundar-se na reiteração do primado do sujeito psicológico individual compreendido cada vez mais como um consumidor ego-direcionado: “tudo é ficção”, “tudo sou eu” “tudo é verdade porque tudo é inventado” (*Chão* 109-115).

Pois bem, se a autoficção pode ser compreendida como um sintoma desse estado de coisas trazido à tona pela reflexão de Han, esta mesma reflexão nos permite extrair uma possibilidade de pensar o ficcional para este mundo que se apresenta a nós como presente. É verdade que a parte mais frágil da argumentação do sul-coreano é o discutível argumento de que vivemos um tempo em que toda forma de sedução perdeu espaço para uma sensibilidade que ele caracteriza como pornográfica. Mas, podemos tomar essa fragilidade como ensejo. Para tanto, partimos da afirmação do autor:

Hoje, não temos mais acesso a fenômenos como o mistério e o enigma. Ambiguidades ou ambivalências já nos causam mal-estar. Até mesmo o *witz* é banido devido a sua ambiguidade. A sedução pressupõe a negatividade do mistério. A positividade da inteligibilidade só permite a condução do procedimento. Até mesmo ler assume hoje uma forma pornográfica. O desejo no texto se assemelha ao do *strep-tease*. Provém de uma revelação progressiva da verdade como sexo. E nesse interim, já não lemos poesia. Em oposição aos enredos policiaiscos amados por todos, poemas não contêm uma verdade final. A poesia joga com a falta de nitidez, de definição clara. Não permite uma leitura pornográfica, uma nitidez pornográfica (*Desaparecimento* 142).

Na busca por corroborar sua topologia, Han relaciona a emergência da maneira pornográfica de ler, que supostamente se opõe à poesia, ao desaparecimento progressivo de uma percepção simbólica. Neste desaparecimento está o ponto que interessa à tematização do ficcional.

Antes de avançarmos, porém, é importante ressaltar que a debilidade do argumento está na pouca atenção a respeito do ato de leitura e a pluralidade de efeitos que ele é capaz de engendrar. Sabemos, acompanhando todo o trabalho de Wolfgang Iser (*Act of Reading*) acerca do ficcional, que persiste inexorável a assimetria entre o polo textual e o da recepção. E, embora a relação não seja simples, a poesia e a linguagem midiática interagem de forma fecunda, e bastaria mencionar o nome de Augusto de Campos para provar que o argumento de Han, neste ponto, não se sustenta. O equívoco do autor está relacionado ao fato de que sua análise submerge o ficcional-poético no fenômeno psicopolítico que o esmaga: a performance de um eu hipertrofiado cativado pela encenação de si mesmo. Atrelado ao “autoficcional”, realmente, “o desejo no texto se assemelha ao do *strep-tease*” (Han, *Desaparecimento* 142).

Dito isto, podemos retomar a oposição conceitual construída por Han em sua topologia. Esta oposição, que nos parece fecunda para pensar a ficção contemporânea, se estabelece entre uma forma de percepção simbólica e uma forma de percepção serial. A percepção simbólica é aquela que capta a atenção de uma forma intensiva e a direciona para fora dos limites do eu; isto é, para um objeto. Ao produzir essa mediação, a percepção simbólica engendra relações, valores e sentidos nas trocas entre os seres humanos e o mundo ao seu redor. A medida em que este modo de percepção claudica, por todos os motivos que descrevemos acima, o espaço é cedido a um segundo tipo de percepção, extensiva e efêmera, que motiva a atenção dos sujeitos de forma difusa e, por isso, não produz relações e sim conexões, não gera valores e sentidos e sim imagens, dados e informações. Uma percepção serial. Inapta para a experiência da duração porque impele de uma vivência a outra, de um frame a outro, de uma informação a outra, de um post a outro, de uma dancinha a outra... Esse modo de percepção se infiltra no cotidiano como uma espécie de hábito que transforma a extensão temporal de maneira a nos fazer consumir mais e mais imagens, dados e informações. O update invade todos os âmbitos da vida. A maneira como captamos nosso entorno, em um cotidiano cada mais atravessado pela comunicação digital, é um índice desse recrudescimento patológico do modo de percepção serial (Han, *Desaparecimento* 18).

Faremos, a partir da distinção operada por Han entre os modos de percepção simbólico e serial, um investimento teórico com o intuito de elaborar algumas proposições que nos parecem levar a uma questão importante a respeito do discurso ficcional contemporâneo:

- a) O modo de percepção serial engendra-se a partir do simultâneo (i) aminuamento da experiência da duração temporal que encadeia as vicissitudes de forma necessária e (ii) a dilatação da contingência, modo específico daquilo que não é nem necessário, nem impossível.
- b) Se nos lembramos de Sartre em *A náusea*, podemos compreender como a criatura humana parece, irônica ou tragicamente, assinalada pela marca da necessidade e da contingência, porque, para nós, os que se tornaram humanos, o contingente aparece como o fato de que todas as coisas podem desaparecer ou terminar. Mas que nada dure para sempre talvez seja a maior e mais imperativa necessidade.
- c) Se as técnicas e dispositivos simbólicos dos rituais claudicam e sua eficácia, a partir do diagnóstico traçado por Han, só tende a desmoronar, qual seria

situação da ficção – aquela que, se dermos ouvidos a Frank Kermode, constitui-se, para além do mito, como o grande artifício da humanidade para lidar com a contingência radical?⁹

3. Uma hipótese

Em “A literatura no limite da ficção”, Silvina R. Lopes aposta na via crítica para, com Kant e contra Kant, afirmar que, no mundo moderno, não é apenas a arte que produz seus objetos *como se* (*als ob*) fosse natureza. À medida que caminhávamos para o nosso presente, a filosofia do “como se” (Vaihinger) estendeu-se às outras esferas da atividade humana por meio de ficções heurísticas e reguladoras. No final do século XX, diz a autora, a ficção se impôs e nos envolveu por completo; isto é, não lidamos apenas com a ficção literária e, na verdade, a ficção não se restringe à arte. Sem que estejamos reduzidos a uma holística totalidade ficcional, Lopes argumenta sobre o fato de que lidamos, diariamente, com várias outras formas de ficção, presentes nas tecnologias sociais de informação e comunicação, no entretenimento audiovisual, nas ciências e nos âmbitos histórico, jurídico e político (34-71).

A afirmação da autora portuguesa permite ver uma movimentação cognitiva-intelectual mais ampla, em que os planos da realidade deságuam no caminho da ficção com o avanço do *como se* em todas as esferas discursivas. E este deslocamento se enquadra nos elementos apresentados pela topologia do presente de Han, como vamos mostrar.

Para que esta elaboração ganhe força, será importante lembrar que, para a filosofia da mitologia de Schelling, a religião representa um ganho de inteligibilidade perante o mito.¹⁰ Odo Marquard, no instigante ensaio “A arte como antificção”,

9 F. Kermode, em *The Sense of an Ending*, desenvolve uma teoria da ficção e uma antropologia literária que visam compreender as formas como produzimos sentidos e a necessidade que sentimos, como humanos, de produzir ficções. Para isso, procura relacionar as teorias da ficção literária com as teorias da ficção em geral. Nesta reflexão, as ficções aparecem intimamente relacionadas às questões de sentido e finitude que, emergindo do diálogo entre a imaginação humana e os planos de realidade, expõem a vida humana como radicalmente exposta à radical contingência (36).

10 Como demonstra Jean-François Courtine, para Schelling, cuja filosofia é base da qual partem para o estudo do mito autores como Walter F. Otto, Karl Kérényi, Ernst Cassirer e mais recentemente Odo Marquard e Hans Blumenberg, e que é partícipe de uma geração “fissurada” na doutrina dos mistérios (da qual fazem parte Holderlin e o Jovem Hegel), o Mistério de Eleusis significa o fim da mitologia. Isso porque o mito, que permanece incompreensível para si, tende –paradoxalmente– à sua inteligibilidade. O

recupera o argumento de Schelling, expandindo-o para mostrar que a passagem do mito para a religião foi também o primeiro passo para que a ficção ocupasse um lugar na realidade, pelo menos nas realidades concebidas a partir do Ocidente. Sem ignorar, evidentemente, o mundo cultural greco-romano e, especialmente, *As metamorfoses* de Ovídio, Marquard, provocativamente, pensa que a força de atuação da ficcionalidade nos planos de realidade do mundo ocidental provém da escatologia bíblica. Podemos dar créditos a ele, uma vez que, de fato, as *concord-fictions*, tematizadas por Kermode e asseveradas por Iser (*Fictício* 137 et seq) possuem como paradigma fundador o apocalipse judaico-cristão. Isso se explica porque a aniquilação escatológica do mundo –o fim dos tempos, o Juízo Final, base temporal da cosmovisão cristã não determina apenas a negação do mundo existente. Na medida em que a aniquilação do mundo não se realiza, mas também não se dissipa, isto é, na medida em que ela permanece presente, em termos temporais, como uma ameaça concreta, esse perigo real provoca, como efeito, uma restauração contra escatológica. Esse efeito, essa reação –afirma Marquard–, não pode ser senão ficcional. Esta seria a dinâmica entre real-ficcional que, pela via do cristianismo, impregna o Ocidente (177-197).

Em outras palavras, para cada vez que a ameaça do fim do mundo entra em cena, apresenta-se, sob a forma do *como se*, um “era uma vez”, uma ou, melhor, várias restaurações ficcionais, *concord-fictions*, visando compor uma tessitura entre o Começo e o Fim, entre Origem e Final dos tempos. Esta é uma ligação vedada

modo de compreensão mítica está ligado ao voltar-se em direção ao ponto de partida catastrófico, isto é, para o centro do jogo de potências que se dá para o ser humano como Queda-Revelação. Esse centro não pode ser atingido, apenas rememorado. Aqui localiza-se a importância dos processos anamnéticos para a conformação cultural. Para Schelling, embora haja rememorar em cada rito incorporado às narrativas míticas, será a iniciação em Eleusis aquela que contém a verdadeira retrospectiva-rememoração. Courtine mostra, portanto, como Schelling acompanha bem de perto as afirmações de Platão em *Fédon* e *Fedro* para argumentar, por um lado, a continuidade entre o esotérico (culto aos iniciados) e o exotérico (a mitologia em geral), e, por outro, a iniciação nos mistérios como uma libertação do processo mitológico, isto é, a maneira pela qual a consciência começa a se desprender do estado enfeitado e fascinado que a caracteriza no contexto da experiência mítica. “O iniciado liberta-se progressivamente dos deuses materiais que constituem a trama do processo mitológico” (241). Os mistérios são um modo de consideração que põe em evidência o verdadeiro conteúdo da consciência mitológica: as potências, seus jogos e movimentos, cujo estudo concerne à filosofia. Eles ainda constituem uma ligação com Queda-Catástrofe-revelação, mas, ao repeti-lo, o fazem como uma nova apresentação. A verdade dessa nova apresentação é ao mesmo tempo a mesma verdade e uma outra verdade. Ela será a mesma verdade, na medida em que o que os mistérios escondem por detrás de sua longa zona de sombras não é outra coisa senão a perplexidade da consciência perante o jogo de potências que a cerca. Ela é outra, pois caberá ao Cristianismo anunciar seu segredo (Courtine).

ao conhecimento humano em função de nossa inescapável finitude. Não podemos conhecer o elo entre o início e o fim e, por isso mesmo, a consciência é estimulada por esta incapacidade a produzir ficções. Se esta construção faz sentido, podemos nos perguntar: se os momentos em que “o mundo está para acabar” –isto é, o instante-instância em que a imaginação é convocada a conceber imagens para o fim de tudo–, são o que favorecem a expansão da ficcionalidade, em que tipo de metamorfose essa expansão implica para a própria ficção?

Para continuar a compor o desenho da hipótese que estamos apresentando, buscaremos sinalizar aspectos relativos à configuração do ficcional que podem ser pensados em função do recrudescimento do modo de perceber e interagir com o mundo denominado por Han como percepção serial. Então, retomo: uma percepção serial do mundo, para Han, é aquela extensiva e efêmera, que não produz relações, e sim conexões, não engendra valores e sentidos, e sim gera dados e informações. Neste contexto, afirma o autor, “certamente, é por isso que as séries são tão populares hoje, pois correspondem ao hábito da percepção serial. No âmbito do consumo midiático, a percepção serial leva à maratona de séries” (*Desaparecimento* 18).

Podemos considerar relativamente banal dizer que assim como o romance assumiu a forma por excelência das configurações narrativas da subjetividade moderna burguesa do século XIX, a narrativa dos TV show o faz para o século XXI. Um pouco menos banal é refletir sobre as relações entre a mudança no consumo das ficções audiovisuais e as transformações nos processos de produção social das ficções em geral. Também será interessante entender que há uma questão aberta sobre o lugar do cinema como meio audiovisual artisticamente legitimado, especialmente no contexto pós-pandêmico. Será que esse lugar se mantém? Certo é que, segundo Ortiz, a rede conformada pelas indústrias fonográfica e do audiovisual, juntamente à publicidade, conforma um dos índices mais irrefutáveis acerca da existência do fluxo intenso de mobilidade cultural: a materialidade dessas *medias* permite a interligação de um todo em expansão (59).

O advento do streaming abre portas para uma dramatização entendida como uma experiência diluída que é comandada pela demanda por desempenho, flexibilização e volatilidade que concatena o trabalho e a cultura no presente. A produção dos TV show está ancorada em um regime de trabalho ao molde da indústria do audiovisual; e, se acompanharmos as célebres reflexões de Pierre Bourdieu, a produção cultural e de arte na indústria cultural responde à lógica de mercado, isto é,

aos desígnios da oferta e da demanda. Nesse sentido, a pulverização provocada no campo do audiovisual das séries em decorrência da internet permite uma hipersegmentação da ficção em nichos muito específicos, desterritorializados e desenraizados. Encontra-se, à disposição da demanda momentânea mobilizada pelos afetos, seriados sobre qualquer tema, com qualquer duração ou pré-requisito estilístico. A universalidade do TV show garante o elo entre as diversidades existentes, o que podemos notar em emissões como *Queer eye* da Netflix, que não apenas é um reboot da série original, de 2003, como também tem seu formato replicado em diferentes versões “nacionais”; o mesmo se passa com séries dramáticas como *Law and Order*, drama policial e jurídico que se tornou uma franquia de longevidade impressionante, desdobrando-se desde 1990 em diferentes spin-offs e versões nacionais. Os exemplos poderiam se estender ao infinito. O que é importante marcar é o fato de que a demanda, preenchida ou criada, sempre se dá em termos globais refletindo uma estrutura mundial de oferta e demanda, visível por meio do consumo generalizado de mercadorias culturais desterritorializadas, por mais que tenham, no idioma e na forma, os traços de uma cultura nacional específica. Como Ortiz já desenvolvia, a remodelagem em escala mundial dos padrões de cultura se faz de forma que homogeneização e segmentação não sejam incompatíveis (171). A hipersegmentação da ficção combina de tal maneira diferença e similaridade, que as categorias sociográficas se tornam insuficientes para a compreensão dos nichos em que se organiza. Dentro do mesmo nível de renda e faixa etária, as pessoas se dividem em infinitas variáveis (205).

Pois bem: ao estilhaçamento do consumo atrela-se o estilhaçamento da produção. Como mostra Hansen, a produção dos grandes estúdios de Hollywood e canais de televisão do século XX não deixou de existir (59-77). Mas, no século XXI, ela coexiste com a produção cultural da *gig economy*, cenário em que o trabalho na indústria do audiovisual mergulha no modo “sob demanda” ou, se quisermos abraçá-lo, “bicos” e “freelas”. Este processo não é exclusivo deste setor da economia e está correlacionado à falta de empregos formais e à perda de direitos trabalhistas, causadas, entre outros fatores, pela crescente força de instâncias produtoras de audiovisual que atuam sob o guarda-chuva de uma grande empresa, suas plataformas e seus aplicativos. O material veiculado no YouTube, produzido por pequenos grupos de produtores de conteúdo, está sob tutela da Google; se veiculado nas grandes plataformas de podcasts, deverá parte importante de sua circulação à Apple; se aceito pelas grandes plataformas de streaming, levará o selo da Netflix, da Amazon ou da Disney, mesmo que não tenha sido produzida, inicialmente, pelos seus res-

pectivos estúdios. A lógica do pequeno “criador de conteúdo”, que impera também nas redes sociais e é caracterizada pela produção constantemente atualizada e em abundância destinada à manutenção de um disputado público, inunda o mercado das ficções de opções inumeráveis, muitas delas gratuitas e “monetizadas” por meio de anúncios publicitários, as “publis” (Glatt 1-19). A produção das ficções se condensa nas nuvens dos aplicativos de streaming – expressando o que talvez seja a mais volúvel materialidade possível, algo que não tem existência fora da experiência da audiência. A duração da experiência do streaming é uma performance: o aqui e o agora daquele que a assiste. Onde a TV reunia, remotamente, as pessoas em um mesmo horário e em um mesmo canal, o streaming dispersa e estratifica.

Mas não se trata somente disto. “Fictional Entertainment and Public Connection”, estudo publicado em 2019 por Torgeir Nærland, constata que as combinações favoráveis e repetitivas de repertórios de uso e hábitos da mídia, ao lado da mobilização de recursos emocionais e disposições afetivas, permitem que a exibição de séries de TV forneça às audiências um vínculo sem vivência com a esfera da política. Ao mesmo tempo, segundo Colonna, a configuração dos TV show está atrelada às estratégias do cinema de tipo *blockbuster*, tais como a contenção e simplificação do roteiro e investimento maciço em *mise-en-scène*. Mas a questão principal para os seriados encontra-se sobretudo no texto, que deve ser um roteiro capaz de atrair a atenção do público em um meio de exibição, por excelência, dispersivo e cacofônico: a tela do aparelho de TV, do computador, do celular ou tablet. Estas telas, sem o efeito imersivo da sala escura de cinema e cada vez mais inseridas em um ambiente multitarefa, são capazes de mediar textos pautados em repetições estruturais. Percebe-se, então, algo interessante: o aspecto da repetição, constitutivo dos rituais, parece ter migrado para a forma ficcional mais entranhada em nosso cotidiano.

De fato, o TV show, via streaming, como mostra Marcel Silva, está totalmente calcado na repetição: retorno de personagens, de temas e de situações, redundância de diálogos, repetições de trilha sonora e repetição da associação das músicas a um determinado jogo de imagem. Além disso, o próprio roteiro é perpassado por mecanismos narrativos baseados na reiteração como o *gimmick* (estratégias ou truques para chamar a atenção das pessoas) ou o *leitmotiv* (repetição de um tema ou motivo). Com maior ou menor qualidade de produção e roteiro, parece estar no cerne do gênero uma estrutura narrativa que, reiteradamente, se impõe pela repetição em diferentes chaves genéricas (a série de advogados, a série de médicos, a

série de policiais investigativos, a série do grupo de amigos, a série de adolescentes na escola de uma pequena cidade, assim por diante).

Não estaremos errados em apontar que esta é a grande diferença entre as ficções do streaming e dos *blockbusters* e a ficção literária ou cinematográfica. O grau de previsibilidade das séries de TV, assim como o de sua “prima” próxima, a novela de TV, é tão grande quanto sua dependência dos índices de audiência. Por outro lado, não podemos simplesmente ignorar todo um circuito crítico que atribui relevância artística para o TV show. A definição de uma marca autoral agora depositada nos produtores, roteiristas e nos atores famosos que atuam como produtores, ajuda a garantir o investimento em obras narrativamente menos previsíveis. Nesse contexto, a televisão segmentada que migra para o universo do streaming passa a ser o lugar oficial das séries “complexas” – termo forjado por J. Mittell em 2006–, que estão presentes também nos circuitos digitais de troca de arquivos e consumo online que podemos chamar de “piratas”. Não negamos que o desenvolvimento das formas narrativas destas séries ditas complexas está diretamente relacionado à emergência da televisão como veículo de massa. A questão que permanece em aberto é a de saber como o horizonte das ficções em geral, e a ficção literária em particular, se deixa afetar pelo investimento na singularidade estilística das séries no panorama do audiovisual contemporâneo. E, mais do que isso, retornando ao enquadramento oferecido pela topologia de Han, isto é, considerando o presente como o momento em que o modo de percepção simbólico perde força para um modo de percepção serial, poderíamos cogitar que a ficcionalidade sofre uma transmutação que não está restrita ao audiovisual, apenas nele se encontra mais saliente?

O verbete “A Ficção”, escrito por Karlheinz Stierle nos últimos anos do século passado pode ajudar a pensar. Após traçar a história do conceito de ficção e a história da formação da consciência sobre o ficcional na modernidade literária ocidental, o autor alemão afirma:

Só na época da imprensa o romance se tornou o paradigma da ficção, mas também paradigma do que se poderia chamar a inquietude da ficção. Com a impressão tipográfica, a mania do romance ganhou o mundo. Cada romance lega a nostalgia irrealizada e irrealizável pelo imaginário além do imaginário que enfrenta o leitor numa variedade infinita de formas. A fidelidade a essa nostalgia nunca satisfeita, que parece pertencer ao aparato antropológico do *homo modernus*, fornece o pão de cada dia aos que trabalham no romance inter-

nacional, na ficção internacional, como o horizonte das ficções que reorienta nosso mundo. A partir das infinitas ficções, à ficção internacional corresponde um mercado internacional da ficção. Que o romance como ficção conceda apesar de toda a diferença de suas estratégias discursivas, a dominância ao imaginário referencial é o pressuposto de sua traduzibilidade, e esta, de sua presença além das fronteiras das línguas. No entanto, a língua franca da ficção internacional é o inglês anglo-americano, não só porque há aqui, manifestamente, uma conexão ideal entre língua e *fiction*, mas sim também porque o inglês, como língua franca, é simultaneamente o lugar da comunicação internacional, em que se reúnem as imaginações do mundo (81).

Stierle indica claramente que a emergência do que se entende como literatura na modernidade, em sua irremissível ligação com o romance moderno, não pode ser desvinculada da imprensa, isto é, dos meios de comunicação cujos avanços pautam, em grande medida, a constituição dos sistemas de referência modernos. A emergência de uma ficção internacional, continua Stierle, supõe a existência de um mercado internacional da ficção, de um imaginário mundializado e, tão importante quanto, o estabelecimento de um horizonte socialmente compartilhado de ficções em que o imaginário ganha forma a partir de uma língua comum (inglês) que será consumida por todos (82). Se podemos dar alguma razão a Stierle, precisamos pensar que, se há uma descontinuidade entre as ficções cotidianas e banais do TV show e a ficção literária e/ou cinematográfica, há também, por outro lado, uma continuidade entre elas, engendrada pela mundialização da ficção na modernidade e pela conformação de um mercado mundial das ficções. Esse traço de ininterrupto coloca formas ficcionais específicas em direção a um compartilhado “horizonte das ficções”, cuja característica mais inquietante é encaminhar o ficcional rumo ao que não é ficcional ou, nas palavras de Stierle, para a ficção do mundo: momento em que a composição das visões de mundo não pode deixar de contar com elementos de ficcionalidade (80-84).

Se a ficção está por toda parte, o que é que distingue as ficções artísticas das demais ficções? O trabalho recente de Luiz Costa Lima representa uma contribuição importante, e ainda pouco explorada, para a análise dos diversos tipos ficcionais, ao introduzir uma distinção analítica entre ficção interna (poesia e romance, fundamentalmente) e as ficções externas. O autor brasileiro retoma a premissa de Coleridge para reafirmar que só a ficção, ao contrário das demais formas discursivas, é capaz de operar a suspensão da descrença nos levando a confiar nessa experiência

(*Chão* 259). Isto é, toda ficção é capaz de apresentar resultados imprevistos e casuais. O fenômeno da ficcionalidade se liga a uma rede complexa de contingências, da qual a face mais radical para nós, humanos ocidentalizados, é a finitude. Mas, assevera o autor, a imprevisibilidade daquilo que ele nomeia como ficção externa se manifesta como desvio, enquanto, para a ficção interna, o imponderável lhe é inerente. Por quê? Para o autor, a ficção interna assevera sua distinção à realidade simulando como existente algo que não existe, mas é configurado como semelhante ao que pode existir. Não obstante, o decisivo é que a ficção interna traz o não-existente para o horizonte do possível, sem, por isso, transformá-lo em um fato. Ao possível não-existente configurado pela ficção não se pode demandar veracidade porque ele não possui uma forma fática. A instância de validação da ficção interna não se orienta pelo critério de verdade e, por isso, o ângulo que a ficção oferece à consciência subjetiva nos torna aptos a perspectivar verdades estabelecidas pelas demais formas discursivas. Diferente da ficção interna, “a ficção externa tem a forma de hipótese *ante facto*” porque sua instância de validação não pode se desvencilhar do verdadeiro. Da forma como entendo esta formulação, a ficção externa avança sobre a opacidade do futuro produzindo variações discursivas próximas do que a expressão inglesa *wishful thinking* ajuda a designar –a autoficção, por exemplo–, além de diagnósticos e prognósticos (Costa Lima, *Frestas* 250 et seq).

Chamamos atenção a este esforço de distinção de Costa Lima porque ele parece fundamental para a compreensão das condições de possibilidade do ficcional. O trabalho sobre as ficções internas e externas acabou de começar, muito ainda precisa ser desenvolvido e discutido a partir das proposições do teórico brasileiro e em diálogo crítico com elas. Os desafios são imensos porque temos como tarefa lidar com o fato de que, em nosso presente, a grande maioria dos agentes em ação não está em condições de efetivamente julgar o conteúdo de realidade do que está em jogo no curso desta ação. Além disso, a expansão da ficção em direção às demais formas discursivas parece se correlacionar à dissipação da diferença entre *percepção da realidade* e *consciência da ficção*. Ao voltar aos termos de Luiz Costa Lima, precisaremos –como ampliação futura da reflexão teórica– marcar os traços de distinção entre as *mimesis* de representação (que abastecem as formas ficcionais mediatizadas pelo streaming) e a ficção externa.

Por ora, pretendemos terminar o desenho de nossa hipótese. Voltando ao que afirmava no começo deste texto, nas comunidades em que o mito é o fundamento absoluto do saber, o rito, em sua rigorosa repetição, garante a coerência identitária

comunitária e circunscreve o sentido de realidade. A dinâmica da modernidade, como processo sócio-histórico e cultural em que os códigos entram em colapso, ocasiona, como uma das consequências da intransitividade simbólica e da instabilidade apresentada pelas formações sociais, um vínculo aparentemente inquebrantável entre individualismo e massificação. Não há nenhuma novidade nisso.

A reflexão de Han a respeito da desritualização e dessimbolização aponta para uma intensificação do estilhecimento e fragmentação da subjetividade que, pela radicalidade com que altera a produção de conhecimento, os vínculos sociais e o trabalho humano, dá a entender que estamos diante de algo depauperante quanto ao próprio princípio de subjetividade moderna.

É como se fosse o fim do mundo! Não obstante, afirmamos com muita ironia: se há fim do mundo, há restauração fictícia.

Se a instância de validação dos discursos político-sociais e das reflexões filosóficas nos aponta para uma intensa e inescapável volatilidade da verdade, a ficção mundial nos oferece uma tremenda constância por meio de suas infinitas retomadas e repetições. Se estamos diante corrosão da estabilidade mínima necessária a uma economia simbólica da vida humana, a repetição oferecida pela ficção dos TV show retorna como o derradeiro *como se*, que, não obstante, se repetirá mais e mais e mais. A performance mediatizada via streaming, em sua apresentação diluída e constantemente atualizada, perpetra um gesto de repetição do qual nenhum rito é capaz porque atua penetrando capilarmente nos cotidianos individuais, alimentando uma assombrosa mitificação dos planos de realidade. O gesto de assistir é exatamente o mesmo, mas cada um o faz no seu tempo, de sua maneira, encenando, de forma fictícia, mínimas condições de estabilidade simbólica. Somente como ficção rompe-se o mecanismo identitário do isolamento e da atomização narcísica, talvez em nome de um mito ainda inaudito. Afinal, mundializada, a ficção, quem sabe mais forte e mais legítima do que nunca, configura a rede de contingências não mais para nos permitir vislumbrar o imprevisível, e sim como uma sobrevivência melancólica dos rituais.

Trabalhos citados

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Barash, Jeffrey Andrew. *Collective Memory and the Historical Past*. Chicago: U. of Chicago Press, 2016.
- Bourdieu, Pierre. “Les trois états du capital culturel”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 30, 1979.
- Canclini, Néstor García. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos Multiculturales de la Globalización*. México, Grijalbo, 1995.
- Cassirer, Ernst. *Symbol, Myth, and Culture. Essays and Lectures of Ernst Cassirer 1935-1945*. New Haven: Yale UP, 1979.
- Colonna, Vincent. *L’Art des séries télé: ou comment surpasser les américains*. Paris: Payot & Rivages, 2010.
- Costa Lima, Luiz. *O Chão da Mente: a Pergunta pela Ficção*. São Paulo: Unesp, 2021.
- . *Frestas: a Teorização de um País Periférico*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. Puc-Rio, 2013.
- Courtine, Jean-François. *A Tragédia e o Tempo da História*, São Paulo: Editora 34, 2006.
- Ortiz de Landázuri, Manuel Cruz. “De la Biopolítica a la Psicopolítica en el Pensamiento Social de Byung-Chul Han.” *Athenea Digital*, 17(1), 2017: 187-203. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenea.1782>.
- “Digital 2024 report” <https://wearesocial.com/us/blog/2024/01/digital-2024/?ref=definicao.marketing>
- Diniz, Lígia Gonçalves. *Imaginação como Presença: o Corpo e seus Afetos na Experiência Literária*. Curitiba: Editora UFPR, 2020.
- Dix, Hywel. “Introduction: Autofiction in English: The Story So Far.” *Autofiction in English*, organizado por H. Dix. Cham: Palgrave Macmillan, 2018: 1-23.
- Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

- Effe, Alexandra e Lawlor, Hannie. "Introduction: From Autofiction to the Autofictional." *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*, organizado por A. Effe e H. Lawlor. Cham: Palgrave Macmillan, 2022. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-78440-9>.
- Ehrenberg, Alain. *Le culte de la performance*. Calmann-Levy, 1991.
- Fanjul, Sergio. "Byung-Chul Han: 'O Celular é um Instrumento de Dominação. Age como um Rosário'". *El País Brasil*, 9 out. 2021. Ediciones El País. <https://brasil.elpais.com/cultura/2021-10-09/byung-chul-han-o-celular-e-um-instrumento-de-dominacao-age-como-um-rosario.html>.
- Featherstone, Mike. "Cultura Global: uma Introdução." *Cultura Global: Nacionalismo, Globalização e Modernidade*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- Ferreira-Meyers, Karen. "Does Autofiction Belong to French or Francophone Authors and Readers Only?" *Autofiction in English*, organizado por H. Dix. Cham: Palgrave Macmillan, 2018: 27-48.
- Glatt, Zoë. "'We're all Told not to Put our Eggs in one Basket': Uncertainty, Precarity and Cross-Platform Labor in the Online Video Influencer Industry". *International Journal of Communication, Special Issue on Media and Uncertainty*. 16, 2022: 1- 19.
- Han, Byung Chul. *O Desaparecimento dos Rituais: uma Tipologia do Presente*. Petrópolis: Vozes, 2021.
- . *No Exame: Perspectivas do Digital*. Petrópolis: Vozes, 2018.
- . *Sociedade do Cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- . *Sobre el Poder*. Herder Editorial, 2016.
- Hansen, Miriam. "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism". *Modernism/Modernity*, vol. 6, n. 2, 1999: 59-77.
- Ianni, Otávio. *Teorias da Globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Londres e Henley: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- . *O Fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Oxford UP, 1967.

- Klinger, Diana. “Escrita de si como performance”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 12, 2008.
- LaCapra, Dominick. *Understanding Others: Peoples, Animals, Pasts*. Cornell UP, 2018.
- Lasch, Christopher. *La Culture du Narcisisme: La Vie Americaine à une Âge de Déclin des Esperances*. Paris: Flammarion, 2008.
- Law and Order*. Série criada por Dick Wolf. NBC. 1990-.
- Levitt, Theodore. “The Globalization of the Markets”. *Harvard Business Review*, maio-junho, 1983. <https://hbr.org/1983/05/the-globalization-of-markets>. Acessado em 20 fev. 2023.
- Lopes, Silvina Rodrigues. *A Anomalia Poética*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019.
- Magalhães Pinto, Aline. “Superastro: um Dispositivo de Observação e Reflexão Teórica da Performance?”. *Aletria. Revista de Estudos de Literatura*, 30, 2020: 189-203.
- Marquard, Odo. “A Arte como Antifecção”. *Estética e Anestésica*. Goiânia: Martelo, 2022.
- Mittell, Jason. “Narrative Complexity in Contemporary American Television.” *The Velvet Light Trap*. Austin: The University of Texas, n. 58, 2006: 29-40. 10.1353/vlt.2006.0032.
- Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Nærland, Torgeir Uberg. “Fictional Entertainment and Public Connection: Audiences and the Everyday Use of TV-Series.” *Television & New Media*, 20(7), 2019: 651-669. doi:10.1177/1527476418796484.
- Nancy, Jean-Luc. *La Communauté Désavouée*. Paris: Galilée, 2014.
- Ortiz, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- Palti, Elías. “The ‘Return of the Subject’ as a Historic-Intellectual Problem.” *History and Theory*, vol. 43, no. 1, 2004: 57-82. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/3590743.%20Accessed%2026%20Apr.%202023>.
- Queer Eye*. Série criada por David Collins. Netflix. 2018.
- Roudinesco, Élisabeth. *Soi-même comme un roi: essai sur les dérives identitaires*. Paris: Seuil, 2021.

- Sadin, Éric. *La inteligencia artificial o el desafío del siglo. Anatomía de un antibumanismo radical*. Buenos Aires: Caja Negra, 2020: 328. https://cajanegraeditora.com.ar/wp-content/uploads/2020/05/Fragmento_LaInteligenciaArtificial_CajaNegra.pdf.
- Sartre, Jean-Paul. *La nausée*. Paris: Gallimard, 1938.
- Schmitt, Arnaud. “De l’Autonarration à la fiction du réel: les mobilités subjectives”. *Autofiction(s)*, organizado por C. Burgelin et al. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2010: 417-440. <http://books.openedition.org/pul/3741>.
- Sennett, Richard. *O Declínio do Homem Público: As Tirantias da Intimidade*. Tradução: Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- Silva, Marcel Vieira Barreto. “Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade.” *Galáxia*. n° 27, jun. 2014: 241-252. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810>.
- Stierle, Karlheinz. “A ficção”. Tradução de Luiz Costa Lima. *Novos Cadernos do Mestrado*. Vol. 1, organizado por Carlinda Nuñez e Francisco Venceslau dos Santos. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.
- Vaihinger, Hans. *A Filosofia do Como Se*. Chapecó: Argos, 2011.
- Vilain, Philippe. “L’Autofiction selon Doubrovsky”. *Défense de Narcisse*. Paris: Éditions Grasset et Fasquelle, 2005.
- Wark, McKenzie. *Capital is Dead: Is this Something Worse?* E-book ed. Londres: Verso Books, 2019.
- Wu, Tim. *The Attention Merchants*. E-book ed. New York: Alfred A. Knopf, 2016.
- Zuboff, Shoshana. *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. New York: Public Affairs, 2020.

Los hijos terribles de José Donoso¹

*

The Terrible Children of José Donoso

Marcelo Navarro Morales
Universidad de La Frontera
marcelo.navarro@ufrontera.cl

María Fernanda Insulza Díaz
Universidad de La Frontera
maria.insulza@ufrontera.cl

Juan Manuel Fierro Bustos
Universidad de La Frontera
juanmanuel.fierro@ufrontera.cl

Resumen

Esta investigación analiza las connotaciones que adquiere la infancia y la filiación en la novelística de José Donoso, en particular, en *Coronación* (1957), *Este domingo* (1966), *El obsceno pájaro de la noche* (1979) y *Casa de campo* (1978). A partir del análisis de este corpus, hemos podido constatar que los niños e hijos en sus novelas (1) se presentan como portadores de un afecto antigenealógico; (2) catalizan terrores y fantasías paranoicas asociadas a la pérdida de la individuación y el privilegio de la enunciación identitaria; y (3) operan como puntos de contacto aberrantes que erosionan los límites entre reinos, estratos y territorios.

Palabras clave: padres, hijos, infancia, adultez, filiación, genealogía, José Donoso.

Abstract

This research analyzes the connotations of childhood and filiation in the novels by José Donoso, in particular, in *Coronación* (1957), *Este domingo* (1966), *El obsceno pájaro de la noche* (1979) and *Casa de campo* (1978). From the analysis of this corpus, we have been able to verify that the children in their novels (1) are presented as carriers of an antigenalogical affection; (2) they catalyze terrors and paranoid fantasies associated with the loss of individuality and the privilege of enunciating

¹ Los autores agradecen al proyecto IAR 23-0006 financiado por la Dirección de Investigación de la Universidad de la Frontera.

identity; and (3) they operate as aberrant contact points that erode the boundaries between realms, strata, and territories.

Keywords: Parents, Children, Childhood, Adulthood, Affiliation, Genealogy, José Donoso.

Recibido: 06/10/2023

Aceptado: 15/05/2024

Introducción

Esta investigación analiza las connotaciones que adquieren la infancia y la filiación en la novelística de José Donoso. Junto a las mujeres, los niños y los hijos son los vectores predilectos con que este autor fragua la catástrofe en sus novelas. Pese a que su producción narrativa recurre constantemente a estas figuras, hemos podido constatar la ausencia de estudios que elaboren una lectura sistemática de este motivo en su obra.² Al respecto, quisiéramos comenzar recuperando la pregunta formulada, pero no respondida, por Grínor Rojo en su análisis de la novela *Este domingo*: “¿Por qué niños? ¿por qué siempre niños?” (144). Dicho de otro modo: ¿Por qué en la novelística de Donoso, los monstruos que introducen el caos y la muerte en el mundo de patrones y oligarcas, adquieren formas infantiles y juveniles? ¿Por qué Donoso tiende a representar en sus novelas el problema de la lucha de clases en la clave de un conflicto generacional, entre padres e hijos, entre adultos y niños? Y, en definitiva, ¿qué significa ser un adulto y ser un niño en su narrativa?

Sin acudir todavía a los textos que nos convocan, y adelantando posibles respuestas a estas preguntas, es preciso considerar que los niños se ubican en una intersección. Por un lado, los adultos enraízan el cuerpo infantil en la ascendencia, la familia y la subjetividad, en un proceso que, siguiendo a Sloterdijk (2002), podemos llamar *arte de la repetición*, en la cual convergen subjetivación y genealogía: para

2 La obra donosiana ha sido ampliamente estudiada. Cedomil Goic (1972) analiza su obra desde una mirada generacional, circunscribiendo a Donoso a la generación del 57. En *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* (1988), este también destaca los aportes de Vidal (1972), Quinteros (1978), McMurray (1979), Achugar (1979) y Gutiérrez Mouat (1983) a la comprensión de su obra. Más recientes son destacables las lecturas de Pimentel (2012), quien analiza el espacio narrativo en su obra; de Shoennenbeck (2015), quien identifica la apropiación de los modelos narrativos anglosajones, y se centra en el cruce entre su obra y las artes visuales y, en particular, el motivo del paisaje; y de Rojo (2016), quien aborda la relación entre sus novelas y la situación política en el país en la segunda mitad del siglo XX.

superar la intemperancia inherente a su condición, los niños deben plegar sus fuerzas constitutivas para dotarse de una estructura ontológica que, sobre la base de la represión u olvido de la “memoria biológica” (Deleuze y Guattari, *El Anti-Edipo* 150), les permita labrar una memoria de palabras, en la que se reconozcan como herederos y continuadores de una cadena genealógica. Sin embargo, por otro lado, como plantea Agamben a propósito del infantilismo obstinado del axolotl, lo que define el *dasein* de los niños es presentar “una inmanencia sin lugar ni sujeto, un aferrarse que no se aferra ni a una identidad ni a una cosa, sino simplemente a su propia posibilidad y potencialidad” (Agamben, *Teología* 30), esto es, al mundo y a su cuerpo de un modo tan intenso que resultan indiscernibles respecto de estos mismos. En esta cualidad de los niños radica la aversión que infunden sobre los adultos, quienes, en cuanto tales, han domeñado la quemante autonomía de su carne, mostrándose como dignos portadores de la virtud moral de los hijos tributarios de la memoria de sus padres.

Los niños señalan un máximo de desterritorialización, que hace que sobre ellos siempre caiga la sospecha en torno a su pertenencia a la comunidad y la tribu. Esto decanta en que la comunidad cancela su voluntad, poniéndolos bajo custodia de las instituciones y otorgándoles el lenguaje como un instrumento de modulación del deseo: “Las palabras no son herramientas, pero a los niños se les da lenguaje, plumas y cuadernos, como se dan palas y picos a los obreros” (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 82). Este sometimiento naturalizado de los niños procede de una concepción del proceso formativo que, siguiendo a Haudricourt (2019) y Foucault (2018), denominaremos *tratamiento pastoral de la subjetividad*, según el cual el proceso de subjetivación de la progenie requiere de la intercesión directa y positiva de padres y adultos, en particular, sobre la relación que sostienen consigo mismos, con sus cuerpos y mentes. La narrativa de Donoso se agencia con la niñez, en su calidad de elemento anómico de la comunidad, es decir, por su posición ambivalente, en el borde del pueblo y de los códigos con que se cualifica la materia viviente, ya que en estos aún no ha obrado el proceso de subjetivación y, por consiguiente, habitan el mundo “con toda la fuerza de su deseo” (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 18).

En el primer apartado de este artículo nos concentramos en las obras *Coronación* y *Este domingo*, las cuales son protagonizadas por hombres que, habiendo superado la niñez, se han labrado una subjetividad a costa de asimilar el terror paranoico de la pérdida de la pureza, y mediante el sometimiento a un estricto régimen de ejercitación cognitivo y espiritual, que es la fuente desde donde procede su poder,

pero también las desgracias que padecen. Estas obras representan a antiguos clanes familiares en el ocaso de su existencia, cuyas prácticas formativas, orientadas a la transmisión de una “ética de la carne” (*Historia* 41) que disocia el placer y el deseo, han dejado profundas secuelas sobre su proge, que se expresan en enfermedades psicosomáticas que la narración desdobra sobre los límites, espaciales y simbólicos, que aseguran la separación y distribución de los grupos sociales. En el segundo capítulo, dedicado a *El obsceno pájaro de la noche* y *Casa de campo*, nos centramos en el afecto antigenealógico que portan los hijos y niños de las familias representadas en estas obras. Mientras en *El obsceno pájaro de la noche* Jerónimo Azcoitia se encuentra incapacitado de perpetuar su estirpe, ya que su propio hijo, un monstruo con el rostro surcado por una herida brutal, nace para impedirse; en *Casa de campo*, los niños, motivados ya sea por el resentimiento, la codicia o por la búsqueda de la justicia o de una libertad inobjetable, traicionan a sus padres estableciendo alianzas aberrantes con los antropófagos, haciendo huir los límites que aseguran la perpetuación de los patrones culturales que legitiman la posición soberana que estos ejercen sobre el territorio.

Fantasías paranoicas, intemperancia infantil y gobierno de la carne

En la novelística temprana de José Donoso destacan *Coronación* y *Este domingo*, las cuales comparten varios atributos. La crítica literaria leyó estas novelas como representaciones del desmoronamiento y la degradación del orden social burgués,³ y, en esta línea, Rojo destaca el modo en que *Este domingo* recrea la ruptura del pacto social integrador de los diversos estratos de la sociedad chilena: “El mundo de José Donoso es en realidad un mundo degradado porque es un mundo que fracasó con respecto a un ideal de convivencia entre los seres humanos” (Rojo 148). Estas obras, a través del motivo de la casa-nación,⁴ exploran los *miedos derivados* (Timmermann 273) que asedian a la oligarquía chilena de mediados del siglo XX, relativos al asedio del proyecto civilizatorio de la construcción nacional, que había triunfado hacía más de cien años pacificando las hordas barbáricas a sangre

3 Ver Cornejo Polar, Antonio, et. al (1975), *La destrucción de un mundo*, Buenos Aires; Fernando García Cambeiro y Hernán, Vidal (1972), *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos*, Gerona, Aubi.

4 Sobre este tema se sugiere la lectura de *Representación de las clases propietarias en la literatura chilena del siglo XX. Tres momentos* (2012) de Daniel Noemi Voionmaa; *La relación casa-poder en dos novelas de José Donoso* (2010) de Alejandra Gutiérrez, y *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena Vol 1* de Grinor Rojo (2016).

y fuego (Rojo 156). Por otro lado, estas obras proceden desdoblado el plegamiento que efectúan las subjetividades sobre sí mismas para superar la niñez y su intemperancia intrínseca, en el plegamiento que efectúa el sistema político sobre el cuerpo social; el cual, en términos de Benjamín Vicuña Mackenna (1872), crea y resguarda la separación entre la *ciudad propia*, que emerge como un producto de la distribución racional de lo existente, y la *ciudad otra*, que condensa la enfermedad, el vicio y la violencia.

A pesar de que en *Coronación* no hay niños, el protagonista de esta novela, Andrés, se encuentra preso en su red de relaciones de parentesco, constituido como mero hijo y descendiente de una cadena genealógica en extinción. A lo largo de la narración, Andrés queda sometido a las palabras de su abuela, doña Elisa Grey de Ábalos, quien despliega a lo largo de la narración un conjunto de fantasías paranoicas que buscan resguardar una hegemonía en decadencia y que, por lo mismo, se percibe asediada por múltiples peligros. Es posible conferir a Elisa el apelativo de paranoica ya que esta es representada como un “guardián del límite” (Lapoujade, 186) entre lo propio y lo ajeno, entre los patrones y la servidumbre, entre ricos y pobres. Las “palabras enloquecidas” (52) de Elisa hacen de este límite una frontera celosamente protegida para preservar la identidad de su casta pura de cualquier mezcla. Los acontecimientos del relato, como destaca Cid, parecen irradiar del centro constituido por la amalgama entre doña Elisa y la casa familiar, a la manera de un “núcleo dominador sitiado por anillos que giran en un movimiento centrípeto” (128), desde donde ella aprecia, distribuye y jerarquiza a los cuerpos en relación a su capacidad de gobernarse a sí mismos.

Las palabras de su abuela hacen que Andrés atienda a la desnudez de la palma de las manos de su empleada, Estela; las cuales, a su vez, le hacen evocar la necesidad de experimentarse ofrecido al tacto del otro, pero también la dolorosa experiencia del disciplinamiento del mismo, que disocia la coextensividad esencial del tacto y la vida (Derrida 80). Andrés atribuye a su formación familiar, escolar y espiritual las causas de la insatisfacción vital que padece, ya que estas inocularon en él tempranamente el terror paranoico a la pérdida de la pureza. Esto se evidencia en la sensación, que su memoria no cesa de activar, de sentirse condenado a arder en el infierno por haber comulgado en pecado mortal cuando era un niño, ya que el padre Damián le preguntó por la cantidad de veces que se había masturbado “y eso jamás podría confesarlo” (59). En este sentido, esta obra impugna la forma de la subjetividad que, con Foucault, podemos denominar “sujeto gnoseológico” (*El*

origen 92), resultante de la objetivación incesante del contenido y el movimiento de los pensamientos; o bien, en palabras de Andrés, la subjetividad que “de tanto podar y ordenar sus sensibilidades se halla incapacidad[a] para darles curso natural” (115). La consciencia de su insatisfacción vital, el cuestionamiento a su proceso formativo y el carácter estéril de su modo de vida, convierten a Andrés en el signo de la decadencia oligárquica. Incapaz de dar continuidad a la cadena genealógica de sus ascendientes, Andrés constata la pérdida de la hegemonía de su clase social, condenada a ser relevada por emprendedores y empresarios, quienes, en el contexto de liberación capitalista de los flujos económicos, conquistan el poder mediante el gasto y la inversión, sin excluir el disfrute de los bienes materiales.

Para Andrés todo se reduce a la dificultad de sostener la mirada de sus progenitores: la mirada de su madre en la pequeña fotografía que porta junto a su billetera, la mirada de su padre en el inmenso retrato al óleo en el salón de la casa familiar; ambos señalándole con los ojos el límite de sus potencias, obligándolo a replegarse en el agujero negro de su subjetividad, de la conciencia y de la memoria, de la pareja y de la conyugalidad, tras la cual reposa agazapada la filosa lengua de su abuela. Las referencias a los retratos de sus padres son relevantes porque un retrato no consiste únicamente en la representación de un individuo concreto, con sus rasgos físicos peculiares, sino que en la reproducción de un tipo humano abstracto o general que nos identifica socialmente, en un intento por perpetuar la adscripción a dicho tipo humano frente a la amenaza de que aquello que el retrato representa desaparezca o se altere (Segarra 31-35). “Tener una posición ante la vida, hacer algo, dejar un testimonio que significara un riesgo, amar alguna actividad, o alguna persona por último” (66): en esto consiste la estrategia de Andrés que, entre las palabras de su abuela y la mirada de los retratos, entre la espada y la pared, se ve a sí mismo en su lecho de muerte sin haber vivido ninguna experiencia humana que dejara una huella de su existencia.

Al igual que Andrés, el protagonista de *Este domingo*, Álvaro, debe asumir tempranamente la responsabilidad de continuar su linaje familiar. Esto implica adscribirse a un estricto régimen de ejercitación cognitiva y espiritual que, combinando la medida de sus capacidades y sus sufrimientos, lo eleve por sobre la intemperancia infantil. Este proceso formativo no solo busca que este adquiera las destrezas requeridas para suceder a su padre en la profesión de notario, sino que, además, lo confronta con el imperativo del gobierno de la carne, transmitiéndole la conciencia de un conjunto de prohibiciones que reglan el pensamiento y los usos posibles del

cuerpo. En este sentido, la narración da cuenta de una experiencia cristiana de la sexualidad, donde “la carne es la subjetividad propia del cuerpo, la carne cristiana es la sexualidad tomada en el interior de esta subjetividad, de esta sujeción del individuo por sí mismo” (*Estética* 143). “¿Cómo rechazar los malos pensamientos, el ansia de tocar y ser tocado entero y no tener más que estas dos manos insatisfactorias de niño que sale mal en matemáticas y quiere ser notario, pero tal vez no pueda?” (58), se pregunta Álvaro, suscrito a una práctica de sí basada en la codificación de los actos mediante una hermenéutica de sus pensamientos, que le confieren la conciencia de una continuidad entre su capacidad de asimilar la lección escolar y la debilidad carnal que disipa su atención.

La narración vincula este régimen de ejercitación que le exige un alto dominio de sí, y que le permite convertirse en un digno descendiente de su estirpe, con su personalidad hipocondriaca. “La muñeca” (16), que es el apodo que le atribuyen sus nietos, a sus cincuenta y cinco años, se encuentra convencido de que el cáncer está extendiéndose a través de su cuerpo, desde el lunar ubicado en su tetilla izquierda, en el que adivina la multiplicación de “las metástasis mortales, instalándose en los rincones más queridos de su organismo” (29). La narración sugiere que el origen de su estatus social y de su enfermedad es el mismo: el plegamiento de sus fuerzas constitutivas que le permiten superar la niñez y dominar la quemante autonomía de su carne. Este dominio de sí es instaurado a través de la asimilación de una ética de la carne orientada a producir, por un lado, una desvalorización moral y teórica del placer en la sexualidad y, por otro, una problematización del deseo, en cuanto señal de la naturaleza caída del ser humano (*Historia* 41-42). En continuidad con la relación que establece con su propio cuerpo y, convirtiendo su deseo en una proyección narcisista de sus aspiraciones individuales, Álvaro concibe y busca a una mujer idealizada, esto es, sin imperfecciones, y, por consiguiente privada de toda sustancia real, lo cual le impide sostener vinculaciones afectivas genuinas. Esto se evidencia en la relación que sostiene con Violeta, su empleada, y con Chepa, su esposa, a quienes eleva a la condición de objetos de su deseo. Sin embargo, estas se revelan prontamente, a través del deterioro de sus cuerpos, como meros sucedáneos de este objeto de deseo inalcanzable, que solo puede ser percibido y/o experimentado en forma virtual, parcial y distorsionada.

En esta novela, el núcleo de la enunciación narrativa proviene de la temporalidad marcada por un rito dominical, donde la familia se reúne a comer las empanadas de la empleada Violeta. Los acontecimientos del relato principal discurren

en las vísperas de este ritual de comunión entre los patrones y la servidumbre, asociado específicamente al descanso dominical, el cual simboliza el divino origen, el medio invariable que expresa la inmovilidad del centro (Cirlot 444). Cabe considerar este ritual como una práctica simbólica psico-inmunológica (Sloterdijk, *Has de cambiar* 24), en el sentido de que este le permite a Álvaro conjurar el caos y las transformaciones incesantes que el tiempo imprime sobre su cuerpo y la realidad en general. Desde este núcleo que expresa el anhelo de la perfección inmutable, la narración evoca el pasado de Álvaro y Josefina siguiendo la huella de sensaciones visuales, olfativas y táctiles, e ilumina el presente ubicado en este domingo, que es el “paradero final de aquellos otros domingos, de los que sucedieron ritualmente en el pasado de los Vives, de acuerdo con el principio de la inmutabilidad necesaria” (Rojo 138). Este ritual es relevante, ya que la narración de la jornada hace coincidir su interrupción con “el principio del fin” (189) del clan familiar.

Josefina o Chepa, la esposa de Álvaro, es el único personaje de la novela que circula libremente a lo largo de los dos relatos que la integran, el del presente y el del futuro, cohabitando el mundo de los adultos y de los niños, de los ricos y de los pobres (Rojo 150); por lo que, como Estela, ubicada en el *entre*, es sindicada por la narración como la culpable de los acontecimientos que interrumpen el ritual dominical. Sin forzar demasiado la lectura, Chepa, con su capacidad de disfrazar la realidad, de modificar los atributos, cualidades y funciones fijas, de atravesar los lindes que delimitan las fronteras entre los territorios, aparece relacionada con la brujería y lo demoníaco. En estos atributos radica la aversión que siente Álvaro hacia Chepa y el modo en que esta se relaciona con sus nietos y con los pobres que ayuda: “Ella [Josefina] es una perra parida echada en un jergón, [mientras] los cachorros hambrientos pegados chupándole las tetas” (30). De esta imagen, que remite a la relación de poder total que hay entre una madre y sus hijos (Canetti 217), se deduce la presencia de una imaginación androcéntrica (Guerra 32) que atribuye a lo masculino unos límites fijos y estables, que son, de hecho, los atributos que caracterizan a Álvaro, mientras que las mujeres, los niños y los pobres son asociados con lo animal, lo múltiple y lo transitorio.

Su labor filantrópica la lleva a conocer a un presidiario llamado Maya, en quien vuelca sus instintos maternos. En las antípodas de Álvaro, Maya se encuentra aquejado por tendencias autodestructivas, que son presentadas como un rasgo distintivo de la pobreza: “este hombre se destruye a sí mismo igual que todos los pobres [...]” (150). Maya es portador de una deformidad espiritual, que él mismo

describe como una “mano negra”, “que a veces sale de no sé dónde y me agarra y me tumba” (160), y que, siguiendo la tesis platónica de una equivalencia entre el ser y la forma, es precedida por la fealdad de sus rasgos faciales: sus ojos “venecidos, pedigüeños [...], disueltos en lo que se ve de ese rostro desarmado por la miseria” (35), y el lunar “como un bicho inmundo que le hubiera salido de las entrañas y se hubiera arrastrado hasta su boca” (37). Como los niños y las ovejas, que no pueden ser desatendidas sin ponerlas en riesgo, Maya y los pobres requieren de la intercesión “directa positiva” (Haudricourt 63) de un pastor que los proteja de sí mismos. El ritual dominical es interrumpido cuando Josefina, en busca de esta oveja descarriada, cruza el umbral que separa la ciudad propia de la ciudad otra, para internarse en los recovecos infernales del callamperío, donde crece

una red que recoge a la gente que la ciudad bota como desperdicio: un laberinto de adobes y piedras y escombros, de latas y tablas y calaminas hacinados de cualquier manera, sin orden, gente que llega con unas ramas y unos ladrillos y los junta con un poco de tierra, los afirma con una piedra y unos clavos, y entonces, otra célula más queda agregada a este cáncer que crece y crece (169).

Coronación y *Este domingo* tienen en común enlazar los funestos destinos de sus protagonistas, con esta acción que Franz identifica en la tradición de la narrativa chilena y que sintetiza bajo la expresión de la “ética de la muralla enterrada” (Franz 197), la cual castiga a quienes huyan de su lugar asignado. Sobre la base de una ecuación macro y micro-cósmica, la narración vincula el proceso de subjetivación colectivo que fragmenta y distribuye jerárquicamente los diversos componentes del cuerpo social; con el proceso de subjetivación individual, que permite la superación de la intemperancia infantil, instaurando en el cuerpo una estructura ontológica que divide y jerarquiza las relaciones entre este y el alma. En otras palabras, la narración, por un lado, señala la ética de la carne, que impone una disociación entre el placer y el deseo, como la fuente desde la cual proviene el cáncer en Álvaro; y, por otro, connota la ética de la muralla enterrada, que disocia y fragmenta el espacio urbano, como la fuente que alimenta la ciudad otra, que se extiende como un apéndice canceroso acoplado al cuerpo de la urbe. En suma, la narración revela que estos plegamientos que conlleva el proceso de subjetivación individual y colectivo, constituyen la fuente desde la que procede la enfermedad y la pobreza, respectivamente.

En este pasaje de la novela, la representación de la pobreza evoca la pérdida generalizada del principio de individuación que posibilita la acción del juicio consciente, claro y distinto: el paisaje de esta ciudad está constituido por chozas que “crecen hacinadas, unas como excrecencias de las otras” (170), como “alveolos irregulares” (174), desde donde emergen grupos de niños harapientos que, para Chepa, carecen de identidad personal y constituyen una masa indiferenciada de cuerpos. Y rodeada por estos niños, la asalta

esa sensación que a veces tiene con los pobres de su población: son voraces, quieren devorarla, sacarle pedazos de carne para alimentarse ellos, y, a veces, en sueños, siente que tiene miles de tetas y todos los miles de habitantes de su población [...] pegados a sus tetas chupándose las y de pronto ya no se las chupan más sino que se las muerden, primero como quien juega y siente placer y ella pide que muerdan suave siempre pero más, pero después se entusiasman y muerden más y más fuerte y le sacan sangre y llora porque no puede soportar el dolor y grita, pero es maravilloso porque ellos se alimentan de su carne y con ella crecen y engordan y sanan y ella quiere dársela, no, que no la maten, lo único que les pide es que le dejen una minúscula llamita de vida para poder darse cuenta de que ella está alimentándolos (177-178).

Este pasaje, donde se ve a sí misma convertida en una perra, cuya leche y carne sirve de alimento a sus cachorros hambrientos, termina con Josefina rodeada de niños pobres, hundiéndose en el barro podrido de la población, metáfora del sin fondo diferencial que se sustrae a la representación, es decir, a la acción del lenguaje y los fundamentos.

Chepa interrumpe la jornada dominical y, en particular, el ritual en torno al que se articula la experiencia subjetiva de Álvaro, al incursionar en este apéndice canceloso de la ciudad, donde los cuerpos y los espacios se confunden y desbordan. Sin embargo, no es este laberinto monstruoso el que activa en ella el terror ancestral a ser incorporada, sino que un grupo de niños. Cabe considerar el afecto del miedo que estos niños infunden en Josefina, como una expresión de lo que Jáuregui (2008) ha denominado fantasías paranoicas, las cuales han sido decisivas en la configuración de los imaginarios culturales hegemónicos, los relatos nacionalistas y el impulso de los aparatos represivos en América Latina. Estas se caracterizan por proyectar en el otro los impulsos de la mismidad, emergiendo, por tanto, como un efecto de la tensión paranoica entre comer y ser comido, esto es, el deseo de incorporar y de ser incorporado, ya que “no puede desearse impunemente la alteri-

dad sin sentir el recíproco pavor de ser objeto del deseo del otro” (Jáuregui 73). Si bien Josefina ve a los niños que la rodean para tocar su atuendo como monstruos, caníbales o demonios “que quieren descuartizarme y devorarme” (180); puesto que “madre es la que da de comer su propio cuerpo” (Canetti 217), esta imagen paradójica, donde la muerte alimenta la vida, también expresa el anhelo inconfesable de constituirse en una Gran Madre que, convertida en alimento eucarístico, habrá de, cual “cuerpo crístico” (Huberman 180), suturar la partición de la comunidad, permitiendo la integración de estos niños excluidos de la misma.

De modo paralelo a los eventos expuestos, esta novela presenta otro relato, enunciado por un nieto de Álvaro y Chepa, cuya memoria formativa, enunciada desde el futuro, aporta un conjunto de imágenes que explican el imaginario oligárquico desde donde proceden las fantasías paranoicas de Josefina y, podríamos agregar, de Elisa. La relevancia de este relato ha sido destacada por Grínor Rojo, quien lo describe como una novela de formación que nos introduce en el mundo lateral de los niños, para quienes la casona de los abuelos no solo constituyó un espacio de seguridad y libertad, sino que también un enclave desde donde recrear y comprender la realidad exterior a través del juego y la imaginación (Rojo 134-137). En la narrativa de Donoso, el vínculo y continuidad genealógica entre padres e hijos es labrado fundamentalmente a través del juego, el cual, en su calidad de autopista de la experiencia de conocimiento infantil (Agamben, *Teología* 30), se ofrece como una eficaz estrategia de orientación de la conducta y de asimilación de los patrones culturales.

Este relato recupera la figura de Josefina quien, metamorfoseada en su alter ego Mariola Roncafort, preside el juego donde sus nietos internalizan lúdicamente los códigos del imaginario oligárquico, presentándoles un “modelo para la comprensión de los órdenes sociales constituidos” (Goic 261). La familia transmite a los niños, a través de este juego, una cultura del orden revelado, esto es, la creencia en un orden divino y natural que abarca todo lo existente, asignando a cada cual una posición y un destino en el mundo, que debe ser universalmente respetado (Gierke 82); pero también, esta los hace partícipes de una comunidad política, concientizándolos acerca de la experiencia de la partición de la comunidad misma (Nancy 158). En estos juegos de “idealizaciones transfiguradoras” (Rojo 141) los primos se distribuyen en los medallones de la “alfombra de Bruselas” (93), cada uno de los cuales representa un heterogéneo conjunto de grupos y estratos sociales, portadores de determinados atributos innatos y en pugna por la soberanía. Si bien existían

más grupos, como los hombres-hombres y los serafines, el conflicto principal del juego se daba entre dos grupos que ocupaban los medallones ubicados en posiciones exactamente opuestas: por un lado, los ueks, “gente tan increíblemente bella y dotada, tan rica y atrevida, que los demás seres solo podían amarlos, admirarlos, bañarse en su luz” (96); y, por otro, los cuecos, “gente fea y modesta, de piernas gordas y cortas, generalmente crespos, y siempre insoportablemente tiernos. Pero bajo ese exterior almibarado e idiota, los cuecos podían ser, y a veces eran, perversos e intrigantes” (96). Estos pueblos, según explica el narrador, “cambiaban, se destruían los unos a los otros, se conquistaban, se exterminaban” (197), por lo que la alfombra, que presenta una imagen alegórica del lazo social conflictuado, sirve de soporte de la universal explicación del orden revelado que determina los límites, posiciones y atributos inherentes de cada grupo social.

La novela culmina con el narrador y último descendiente de la familia Vives observando la antigua morada del clan familiar, siendo invadida por un grupo de niños vagos que, para entibiar sus cuerpos ateridos por el frío, encienden en su interior improvisadas fogatas y se mezclan en el suelo con sus perros sarnosos, “forman[do] un solo animal extraño, como inventado por nuestras fantasías de entonces, con muchas cabezas, variedad de pieles y extremidades” (154). Y, a pesar de la contemplación desoladora de la ruina, embargado de un afecto antigenealógico, el narrador concede su venia al grupo de niños que se refugian en esa casa, que se le antoja una extensión del cuerpo de su abuela muerta, a la manera de, podríamos agregar, una perra devorada por sus cachorros hambrientos. Desde el punto de vista de la alfombra, *Coronación* y *Este domingo* discurren, respectivamente, en torno al asedio y la derrota de los ueks por parte de los cuecos. Si bien ambas obras culminan con el motivo de la ocupación de la casa-nación, es en *Este domingo* donde esta se lleva a cabo con éxito y por parte de niños y animales. Operando como la metáfora de una “alteridad radical o negativa” (García párr. 53), estos niños son representados como portadores del temperamento “joven y alegre” que Walter Benjamin denomina carácter destructivo (91), en función con el cual estos proceden despejando la realidad de sus significaciones y representaciones para hacerse un sitio en medio de la ruina y el vacío.

Matar a los padres, deshacer los rostros

En *El obsceno pájaro de la noche*, el imperativo de la continuidad genealógica que recae sobre los hombros de Jerónimo Azcoitia es representado a través de una metáfora

equivalente a la Alfombra de Bruselas. Esta metáfora reduce metatextualmente los personajes de la narración a apenas “una etapa de friso eterno compuesto por muchos *medallones* y [donde] ellos, los novios, [Jerónimo e Inés son] encarnaciones momentáneas de designios mucho más vastos que los detalles de sus psicologías individuales” (171; énfasis añadido). *El friso de medallones* es la imagen escogida por Donoso para representar el orden revelado que distribuye los seres y jerarquiza tal distribución, pero también la tarea, impuesta a Jerónimo, de dar continuidad a la cadena genealógica de su estirpe a través de una prole que esté a altura de este mismo desafío. En la búsqueda desesperada del primogénito que habrá de sucederlo, se expresa el mismo anhelo de la perfección inmutable que anima a Álvaro en *Este domingo*: “Ese vientre que se agitaba pegado al suyo se abriría para procurarle inmortalidad: el friso de medallones, a través de sus hijos y sus nietos, se prolongaría para siempre” (171-172).

Jerónimo mezcla fatalmente el destino de su linaje con “esta otra serie de medallones ligados a la servidumbre, al olvido, a la muerte” (174), correspondientes a sus empleados Peta Ponce y Humberto Peñaloza, quienes le prestan su propia fecundidad, posibilitándole la ascensión al medallón reservado para aquellos capaces de dar continuidad a la cadena genealógica (217), pero al costo de interrumpir la misma introduciendo un eslabón defectuoso.

Cuando Jerónimo entreabrió por fin las cortinas de la cuna para contemplar al vástago tan esperado, quiso matarlo ahí mismo: ese repugnante cuerpo sarmentoso, retorciéndose sobre su joroba, ese rostro abierto en un surco brutal donde labios, paladar y nariz desnudaban la obscenidad de huesos y tejidos en una incoherencia de rasgos rojizos... era la confusión, el desorden, una forma distinta pero peor de la muerte (217-218).

Boy representa el punto en el que, según Schoennenbeck (*La bruja* 173), se yuxtaponen el mundo señorial y el mundo de los sirvientes, trazando una trayectoria elíptica, que cabe identificar con la *elipsis barroca*, que se organiza, según Sarduy (182), en torno a dos centros en una relación dialéctica, uno visible y otro oculto. Este hijo, que encarna el significante oscurecido, cuya concepción ha sido fraguada al margen de la autoridad paterna y mediante una alianza aberrante entre los patrones y la servidumbre, apenas nacido se presenta incapacitado para asumir las responsabilidades derivadas de su ascendencia, debido, fundamentalmente, a la herida que atraviesa su rostro. Esta imagen es relevante para nuestra discusión porque

los rostros delimitan un campo, neutralizan las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes, al constituir el agujero que necesita la subjetivación para manifestarse (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 174); por lo que cuando un rostro se deshace, cuando los “rasgos de rostridad” (*Idem* 120) desaparecen, se entra en una zona donde se producen devenires y desterritorializaciones incompatibles con la verticalidad de la herencia. Dicho de otro modo, aquí el rostro deshecho se presenta como una metáfora de la desheredación y del impulso antigenealógico.

La conseja que repiten incansablemente las viejas empleadas, y que no cesa de señalar la mancha del clan Azcoitia, a saber, la alianza aberrante entre criados y patrones, parece envolver a estos últimos en el círculo del eterno retorno. En correspondencia con la decisión tomada por el Cacique, quien, según la conseja, mandó a crear La Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba para encerrar a su hija aprendiz de bruja; Jerónimo aspira a invertir artificialmente las circunstancias que constituyen a su hijo en un monstruo a través de la creación de lo que Foucault (2010) llama *heterotopía*, es decir, un espacio real que contiene y cita otros espacios, órdenes y discursos para alterarlos o invertirlos (Cit. en Schoennenbeck, *Muerte* 10-12); y, en particular, a través de la construcción de una heterotopía de desviación, esto es, un espacio donde “están colocados los individuos cuyo comportamiento es desviante en relación con el promedio o la norma exigida” (Zombory párr. 5).

Estas definiciones resultan idóneas para caracterizar el proyecto de Jerónimo, ya que la Rinconada es creada no solo para aislar a Boy, sino que también para invertir los códigos dominantes y hacerlos corresponder con la forma monstruosa de su cuerpo. La Rinconada y la Casa de Ejercicios tienen esto en común: emergen de una voluntad fáustica, asociada al rol de la paternidad, que se expresa en la tentativa imposible de domeñar las fuerzas desestabilizadoras procedentes de aquel medallón ligado a la servidumbre, el olvido y la muerte, y que ha conseguido infiltrarse en el seno de la familia Azcoitia a través de la corrupción de su progenie. En otras palabras, Jerónimo construye la Rinconada para neutralizar los efectos de este eslabón monstruoso sobre la cadena de continuidad genealógica de su estirpe, y, de paso, permitirle a Boy el ejercicio de la soberanía que, en tanto Azcoitia, le corresponde por herencia sanguínea.

Donoso despliega una rica imaginería en torno a los detalles de este proyecto. Enviado por Jerónimo, Humberto recorre el país en busca de seres dignos de poblar La Rinconada, donde los cuerpos más insólitos y extraños serán investidos del pri-

vilegio de ascender a la categoría de “noble de lo monstruoso” (221). Incluso contratan al hermano Mateo, un hombre deforme proveniente de un monasterio, quien, operando como un técnico especializado en la resolución de problemas metafísicos, se encarga de producir mapas de la geografía total del universo, esto es, el cielo y la tierra de los patios de La Rinconada, e imágenes de desollados que ilustran la perfección de Boy. El “ambientito tan sospechosamente griego” (238) que identifica Emperatriz en La Rinconada, no solo se explica por la presencia de las esculturas de Diana, Apolo y Venus que adornan los patios, sino que en la parodización de lo de que, siguiendo a Deleuze, podemos llamar *el diagrama griego*. Entendemos por esta noción a una forma de organización del poder basado en relaciones agonísticas, es decir, de rivalidad entre agentes libres, donde el mejor hombre libre, y, por consiguiente, el que puede gobernar a otros, es aquel que se muestra capaz de gobernarse a sí mismo (*El poder* 204). En La Rinconada el poder es distribuido de acuerdo a una relación agonística entre monstruos libres, pero ya no con relación al grado de gobierno de sí mismo, sino en relación con una escala de gradación de lo monstruoso, donde las jerarquías y privilegios son proporcionales al grado de proximidad de los cuerpos respecto de la forma del cuerpo de Boy.

Pese a la vigilancia continua y a todos los detalles que cubren los diversos servidores de Jerónimo, estos no consiguen mantener cautiva la curiosidad del Boy adolescente. Al descubrir su propia monstruosidad, Boy fragua un plan destinado a subvertir la autoridad de su padre, consistente en tentarlo con la posibilidad de depurar su linaje de la mancha de la mezcla social, a través de la concepción de un nieto que sacara a su estirpe de este eslabón monstruoso que encarna él mismo. Sin embargo, su verdadero propósito es atraer a su padre a La Rinconada para destruirlo, sometiéndolo a las lógicas del mundo artificial que había fabricado para él y que, al estar jerarquizado en torno a una gradación de lo raro y lo insólito, ubican a Jerónimo en el eslabón más bajo del mismo. Como Narciso, es decir, en una “actitud autocontemplativa” (Cirlot 228), Jerónimo muere intentando arrancarse el rostro con sus uñas al observar su reflejo distorsionado en el estanque de Diana la Cazadora por orden de su hijo: “Mírate” (483). De este modo, Boy consuma la venganza de las brujas, arrastrando al árbol genealógico Azcoitia a un proceso de destrucción, metaforizado en los rostros deshechos del padre y el hijo.

Es preciso interpretar la subversión parricida, tutelada por Diana, deidad de los bosques y de los paisajes sublimes de la naturaleza, símbolo de lo terrible femenino (Cirlot 174), como una venganza en nombre de los hijos cooptados por la función

paterna y los saberes femeninos subyugados y puestos al servicio de la continuidad de la estirpe. Como destaca Catalina Gaspar, el secreto oculto tras el poncho paterno y los espacios heterotópicos, y reproducido a través de la conseja sin enunciador, es, metaficcionalmente, la génesis de esta novela: escritura engendrada a partir del escamoteo, la sustitución, el enmascaramiento de las alianzas aberrantes por parte de la autoridad paterna que, al ocultar la realidad para elidir las mezclas fraguadas por los poderes prohibidos de las brujas, simultáneamente señala una herida o un vacío imposible de colmar y que es recubierto por la proliferación de signos que constituye la ficción narrativa como un juego de espejos que se refractan infinitamente (Gaspar 282). La conseja que repiten incansablemente las viejas empleadas para penetrar en la realidad escamoteada por el poncho del Cacique, refracta el texto que la contiene, a saber, el relato de la catástrofe del linaje Azcoitía. A su vez, la narración de la catástrofe, delegada a Humberto, duplica la conseja y la ficción narrativa en una sucesión vertiginosa de sustituciones y desplazamientos de signos que se movilizan elípticamente para de/velar el punto de contacto aberrante entre la servidumbre y la oligarquía, a saber, estos hijos terribles, la niña-bruja y Boy, cuyas existencias delatan la profanación del límite sagrado entre los reinos de arriba y de abajo.

En *Casa de campo* el motivo de la subversión parricida irradia toda la narración. En esta novela, todos los personajes se encuentran imbuidos en un círculo de devoraciones, en el que la tensión paranoica, entre comer y ser comido, modula las relaciones de poder, incluyendo la relación entre padres e hijos. En esta novela los padres devoran a sus hijos, los hijos devoran a sus padres, los Ventura devoran el oro y los recursos de Marulanda, los antropófagos devoran a los Ventura; e, incluso, el narrador omnisciente que explicita su “curiosidad omnívora” (491) por relatar y explicar todo, afirma que debe poner fin a su relato para que este no llegue “a devorar como un monstruo a su autor” (493), evidenciando que, en esta obra, “el comedor máximo” (Canetti 216) es la propia ficción. Como hemos visto en nuestro análisis dedicado a *Este domingo*, la relevancia de la figura del caníbal estriba en que este tropo “comporta el miedo de la disolución de la identidad, e, inversamente, un modelo de apropiación de la diferencia” (Jáuregui 14). En esta novela asistimos a la consagración de las fantasías paranoicas que asedian a Elisa y Josefina, pero, en este caso, según plantean Schoennenbeck y García, estas son usadas por los adultos para dominar a sus hijos; en un proceso que consiste en la creación de una “alteridad radical o negativa” (García párr. 53), correspondiente a los antropófagos, que debe ser combatida y controlada, pero que el narrador no

cesa de develar como una “convención formalizada” (Schoennenbeck 194) que distorsiona y oculta la relación de explotación y expolio que ejercen los Ventura sobre los nativos de Marulanda.

Al igual que en *Este domingo*, en *Casa de campo* la transmisión de los condicionamientos simbólicos de padres a hijos se ejerce mediante el juego, aunque en este caso el foco de este radica en la distorsión de la realidad y la disimulación de la verdad. *La marquesa salió a las cinco* es el modo en que los adultos denominan este juego, el cual consiste en la escenificación teatral, por parte de los niños, de enrevesadas intrigas amorosas, nudos ficticios sin fin, que se desarrollan en extensas jornadas, actos o episodios, en los que cada hora de juego equivale a un mes. De este modo, los hechos o acontecimientos que violan o desestabilizan el orden familiar, son avasallados por la disimulación y el simulacro, permitiéndoles velar las fuentes de sus riquezas y la verdadera naturaleza de los antropófagos. Además, este juego no solo les permite asimilar las convenciones y leyes que los ubican, en su calidad de niños, en el eslabón más bajo de la cadena mando, sino que también este les permite sobrellevar la espera de la tan anhelada mayoría de edad, donde se cumpliría la promesa de ser considerados por sus padres y primos mayores como sujetos dignos de su ascendencia y, por tanto, como agentes de transmisión de los dogmas familiares.

Sin embargo, en el contexto de la jornada donde se desarrollan los acontecimientos de la novela, el juego abre para los niños una coartada para desacatar las normas y traicionar a sus padres. Al respecto, Schoennenbeck (*El sujeto* 184) destaca la ambigüedad del mismo, en el sentido de que este juego permite que los niños desacaten el orden disimuladamente, a través de los artilugios de la palabra anunciada en correspondencia con el gusto preciosista de los adultos. Los niños realizan un uso paródico de lo que el narrador denomina la *lengua de los Ventura*, invirtiéndola para sus propios fines y creando un lenguaje paralelo. Descubrimos en esta ambivalencia, la misma polaridad, sostenida por Agamben, entre el juego y lo sagrado (*Profanaciones* 99-100): mientras que para los padres y madres el juego se ofrece como un instrumento para asentar sus dogmas, permitiéndoles confiscar e indisponer para sus hijos el significado de las cosas, a la vez que trazar una frontera entre lo propio y lo ajeno, entre humanos y antropófagos; para los niños el juego les permite restituir las potencias que sus progenitores les han confiscado, en particular, la facultad de construir agenciamientos al margen de los condicionamientos

simbólicos que les han inculcado, movilizándolo estos límites y dotándolos de una coartada para efectuar aquello que no les está permitido hacer.

Desde esta perspectiva, esta novela discurre en torno a la representación de un *momento profano*. Sin embargo, paradójicamente, este momento se inscribe en uno de los viajes que los Ventura emprenden en dirección hacia Marulanda cada verano, motivados por “el deseo de que sus hijos crecieran con la certeza de que la familia es la base de todo bien, en lo moral, en lo político, en las instituciones” (59). En una de estas jornadas, los hijos quedan liberados de la vigilancia paterna por doce horas que, desde la perspectiva del juego infantil, transcurren como si fueran un año; y en las que los primos menores aprovechan la oportunidad para buscar por toda la casa “elementos para consolidar nuevas identidades” (232), habría que decir, al margen de las disposiciones verticales de la ascendencia. Tal como el narrador del futuro en *Este domingo*, quien expresa su venia al lumpen de niños vagos que han ingresado en la casa de sus abuelos, el narrador de *Casa de campo* se muestra indulgente con los niños sublevados.

A nivel estructural, el narrador se apropia de los códigos de la novela realista decimonónica, pero con miras a la subversión de los mismos mediante lo que Guntsche ha descrito como el lenguaje de la teatralidad y la diáspora: por un lado, el narrador-autor no disimula su presencia y la naturaleza ficticia de su relato, configurándolo expresamente como una “representación teatral” (Guntsche 102) que maneja a su antojo; y, por otro lado, la novela discurre en torno a una “dispersión distorsionadora” (Guntsche 113) que borra los límites establecidos sobre los cuerpos y el territorio por las rígidas reglas y códigos familiares. Al respecto, es significativo el capítulo titulado “Las lanzas”, donde el narrador introduce lo que para él constituye el “símbolo al centro de mi historia” (104). Impelidos por el propósito de “volcarnos hacia *afuera*”, hacia el “acontecer no subjetivo”, esto es, “ajeno a la voluntad de nuestros padres, algo verdaderamente nuestro, no tribal” (103), los cuatro hijos de Silvestre y Berenice Ventura acuden hasta la reja que separa la casa de campo de la llanura colmada de gramíneas, para desprender las lanzas que componen el cerco de la casa. Mientras en *El obscuro pájaro de la noche*, la continuidad de la cadena genealógica queda representada mediante el friso eterno de medallones con simbologías heráldicas; en *Casa de campo* esta se representa a través de la construcción y preservación del límite de lanzas, cuya iteración separa la casa de la llanura.

El narrador atribuye dos connotaciones al desprendimiento de las lanzas de la serie de sus iguales: por un lado, esta acción constituye una interrupción de la continuidad genealógica derivada del anhelo de la individualidad y autonomía de los hermanos y primos respecto de sus padres y la tribu, ya que las 33 lanzas que liberan luego de arduos esfuerzos, representan a su vez a los 33 primos liberados de las imposiciones de su ascendencia durante el momento profano; y, por otro, mediante esta acción los primos deshacen el pliegue que divide y constituye el territorio, violando su interior cerrado a través de la apertura de un *agujero*, de “una ventana al infinito”, por cuyo boquete “las gramíneas avanzaban, avasallando el parque para reclamar ese territorio” (125). La imagen de la reja agujereada por los niños es relevante porque, como plantea Derrida, “el agujero problematiza la distinción entre interior y exterior, entre dentro y fuera, ya que conecta uno con otro, pero no constituye ni uno ni otro, sino que por definición se sitúa siempre al borde, en el límite imposible entre dos alternativas que parecen excluyentes” (Cit. en Segarra, 13).

Una de las expresiones del triunfo y el poderío del clan Ventura sobre Marulanda es, precisamente, la paisajización de su espacio natural, cuya otrora abundante y heterogénea vegetación es devorada por obra del tatarabuelo Ventura, quien posibilita la proliferación de las gramíneas. Estas son implantadas en Marulanda en miras a devorar-homogeneizar su naturaleza y orientarla en relación con los intereses económicos de la familia; pero también, al mismo tiempo, esta es la mala hierba que prolifera incontenible entre las cosas, la fuerza que amenaza, desde siempre, con deshacer el pliegue o la cesura que separa y distingue el adentro del afuera. La llanura, en virtud de la amenazante proliferación rizomática de las gramíneas, es representada en decidida oposición a la casa de campo y por extensión, al árbol genealógico familiar, siendo descrita, además, como un espacio de la indiferenciación y el anonimato, lo cual explica el motivo por el que esta activa en los Ventura el terror atávico hacia los antropófagos y la destrucción de la subjetividad.

Espacialmente, las descripciones de la casa y la llanura dan cuenta de un paisaje semejante al mar, debido a sus planos homogéneos y el susurro que envuelve la casa de campo producto del roce de sus tallos (Schonennbeck *Paisajes* 46). Estas referencias son relevantes dado que evocan una imagen asociada con el tratamiento pastoral de la subjetividad. Como destaca Haudricourt, la relación entre un capitán de barco y su tripulación es análoga a la del pastor y sus ovejas: “sobre un barco, hace falta un jefe que imparta órdenes ejecutadas para la buena marcha del navío”

(44) y “la relación de aquel que dirige el navío con aquellos que reman es análoga a la del pastor con sus perros y sus ovejas” (72). Siguiendo esta línea argumentativa, podemos afirmar que la ausencia de los adultos configura una imagen de la casa de campo equivalente a la de un barco sin capitán o cuyos tripulantes se han amotinado, pero también como un rebaño que, en ausencia de su pastor, se acerca a un precipicio. Y si, tal como sugieren estas descripciones, la casa es un barco sin capitán o un rebaño sin pastor, la violenta restitución del orden de la casa por parte de la servidumbre ha de interpretarse como una actividad pastoral.

El cerco de lanzas proyecta la capacidad fáctica de los Ventura de territorializar el espacio, porque “no hay territorio que no esté constituido por el trazado de un límite” (Lapoujade 186); pero también de paisajizar el mismo, entendiendo por paisaje la apropiación subjetiva de la naturaleza, la neutralización de sus fuerzas destructivas e irracionales mediante el artificio que la deforma y anula al imitarla (García párr. 24). Schoennenbeck (2015) y García (2012), identifican en esta novela una tensión entre los binomios naturaleza/paisaje, ya que la naturaleza es presentada como el revés del paisaje y el artificio. Para estos autores, el paisaje es constituido en la novela como un resultado de la naturalización de los códigos estéticos procedentes de la retórica persuasiva, inverosímil y alambicada que producen los adultos, cuyo carácter artificioso es explicitado por el narrador-autor. En este sentido, el espacio en la novela emerge a partir de una conciliación inestable entre los dos impulsos opuestos del lenguaje señalados por Krieger y encarnados en la tensión generacional entre padres e hijos: por una parte, la “aspiración ecfrástica” (Krieger 142) de los adultos, con su orgullosa confianza en el lenguaje y su capacidad de capturar el espacio y lo visual en una secuencia temporal y un territorio de fronteras definidas; y, por otro lado, la “exasperación de la écfrasis” (Idem) que impele a los niños a liberar los flujos temporales y naturales, para disolver el territorio en la indiferenciación, primero, deshaciendo el cerco de lanzas y, luego, dejando a sus padres a merced de la tormenta de vilanos que borra todas las formas.

Siguiendo la línea argumental del trabajo de Guntsche, la apertura de la reja se presenta como una metáfora expansiva, en el sentido de que esta va desde el momento en que Mauro manifiesta a sus padres el deseo de una lanza como regalo de cumpleaños; hasta la apertura de este inmenso boquete en la reja durante “el día sin leyes” (98). Este proceso expansivo de dispersión y distorsión del orden, lo reconocemos, asimismo, en la traición efectuada por un grupo de primos dirigidos

por Casilda y Malvina, que, en ausencia de los padres, roban el tesoro familiar y se fugan de la casa estableciendo una alianza aberrante con los nativos-antropófagos.

Hermógenes, el tesorero de las arcas familiares, entrena a su hija Casilda en las responsabilidades asociadas con la gestión del patrimonio familiar, llegando a confiarle, entre otros secretos, la ubicación de las bóvedas donde resguardan el oro extraído por los nativos. Pese a este gesto de complicidad, Casilda comienza a amasar un rencor en contra de su padre, aparejado de la codicia por el oro de la familia, resultante de la prohibición que pesa sobre todos los niños de verlo y tocarlo, hasta la consecución de la adultez ya que, según Hermógenes, los niños, en virtud de su intemperancia intrínseca, se ubican del lado de los antropófagos y sirvientes: “Ustedes son sólo niños. No entienden nada de estas cosas y siempre terminan por hacer tonterías y complicarlo todo. Ustedes son inconscientes, desordenados, botarates, indisciplinados como los sirvientes, perezosos como los nativos, capaces de destruirlo todo si llegan a conocer el oro antes de ser grandes” (199). Estas afirmaciones dan continuidad a la perorata más extensa que, al inicio de la novela, los padres prodigan a los sirvientes, y donde estos explicitan el peligro que suponen los niños para la estabilidad del orden:

[Los niños] eran sus enemigos, empeñados en su destrucción porque querían destruir todo lo estable por medio de su cuestionamiento de las reglas. Que los sirvientes quedaran alertados sobre la brutalidad de seres que por ser niños aún no accedían a la clase iluminada de los mayores, capaces de todo con tal de [...] minar la paz y el orden mediante la crítica y la duda y aniquilarlos a ellos, los sirvientes, por ser guardianes, justamente, de este orden civilizatorio (43).

En el contexto del proceso de recepción, tasación y resguardo del oro, se produce el acontecimiento que augura el fin de la hegemonía de los Ventura sobre Marulanda: Hermógenes halla en la bóveda familiar un saco de oro en mal estado, cuyo origen sindicada, no solo al nativo Pedro Crisólogo, quien habría cometido el crimen de llevar el saco defectuoso, sino también a la influencia antropófaga “porque todo delito contra nosotros sólo puede emanar de ellos” (194), y este, según él, “es el comienzo del fin”, la evidencia de que algún rebelde “debe estar infiltrando ideas que preludian algún cambio y todos los cambios son peligrosos puesto que proceden del advenimiento de los antropófagos” (196). Tal como Mauro pide a sus padres una lanza el día de su cumpleaños, Casilda pide a su padre la oportunidad de

ver y tocar el oro defectuoso, y frente a la vehemente negativa de este, se propone “desmontar [su] mundo” ya que “solo así podría ser ella misma, en otra parte y con otra identidad”, y superar la condición de sus primos, meras “sombras de los deseos de sus progenitores” (204).

Por su parte, Malvina, “hija adulterina, fruto del pecado” (211), desheredada por su condición de bastarda mediante un codicilo redactado por su abuela antes de morir, es objeto, por parte de sus primos, tanto del desprecio como de la envidia, ya que, si bien es la única pobre del grupo, solo ella, dada su condición de *buacha*, tiene la posibilidad de “elegir su identidad porque era libre, y ellos [los primos], en cambio, estaban determinados por padres y madres” (211). Por esta razón, situada en la intersección entre lo propio y lo ajeno, Malvina se hace “una vida marginal” en el seno de los Ventura, agenciándose con los antropófagos y haciendo pequeños robos en la casa, cuyo botín guardaba “para el momento de su fuga” (215), bajo la convicción de que “como no tenía derecho legal al dinero debía procurárselo ilegalmente, ya que la legalidad no era sino una convención inventada para la comodidad de quienes tuvieron el privilegio de crearla” (213). Así, los elementos anómicos del clan, portadores de un afecto antigenealógico, establecen agencias que posibilitan el robo del oro familiar: mientras Casilda conoce el modo de acceder al tesoro, Malvina llama a sus amigos antropófagos para que los ayuden con la carga y el transporte del botín.

La consecución de la fuga viene aparejada de la descripción de la exultante alegría de los niños, quienes embadurnan sus cuerpos con el oro del mismo fardo estropeado. La descripción del narrador es elocuente: precedidos por una carcajada de triunfo, los niños se arrojan sobre el fardo “revolcándose como perros locos en sus excrementos de oro, riendo, escarbando más y más y embadurnándose hasta que no quedó nada de los tres niños, ni una parte de sus rostros y sus ropas que no fuera de oro reluciente” (222). Deshechos los rasgos identificatorios que los vinculan a su ascendencia, los niños emergen, según el narrador, como “ídolos” (222), semidioses, superhombres, y en cuanto tales, capaces de descentrar la autoridad de sus progenitores. La fuga que desarrollan los niños, y que inician con este gesto idólatra de adoración al oro y a sí mismos, pone de relieve la “eficacia del ídolo” (Restrepo 30), en el sentido de que este último, lejos de presentarse como ilusorio o engañoso, posee la facultad de constituir al Dios original, materialmente visible, ajustando lo divino al alcance de la visión, convirtiendo a Dios en una imagen reflejada del idólatra.

A esta dispersión distorsionadora del orden, le sucede el retorno de los adultos, quienes mediante la violencia ejercida por sus sirvientes y con el objetivo de asegurar “el futuro de nuestra progenie” (269), se proponen sedimentar los flujos diaspóricos liberados por la desobediencia infantil en el contexto del juego. El asalto, dirigido por el Mayordomo, convierte la casa y sus inmediaciones en un campo de batalla, donde los nativos son acribillados, mientras los niños rebeldes, dirigidos por Wenceslao, deben replegarse hasta los túneles de la casa y los agujeros de la llanura a fin de guarecerse de la violencia. Mientras el juego de los niños acelera el tiempo real e intensifica los devenires y las alianzas aberrantes, los sirvientes, enviados por los padres, sedimentan los flujos descontrolados, deteniendo el tiempo mediante la anulación del ciclo circadiano al interior de la casa, clausurando los postigos y pintando de negro todas las ventanas, “de modo que quede anulada la diferencia entre día y noche y todo transcurra en el remanso de lo que permanece afuera de la historia” (330).

Después de robar el oro, Malvina abandona a sus primos en la llanura para dirigirse a la capital, y con ayuda de Pedro Crisólogo, invierte el botín robado en numerosos negocios. Cuando los adultos intentan pactar la venta de Marulanda con un grupo de extranjeros, antes de que se desate la tormenta de vilanos y quede al descubierto la infertilidad de sus tierras, Malvina irrumpe en la casa, exhibiendo su vínculo amoroso con Pedro, para cancelar estas negociaciones, desencadenando la traición de la servidumbre. Mientras estos últimos huyen, los adultos, despojados de su poder, quedan golpeados y heridos en medio de la polvareda que producen los vehículos y carruajes al alejarse con rapidez de la casa de campo. Este agenciamiento aberrante entre los niños Ventura y los antropófagos, a través de las bodas entre Malvina y Pedro, parece constituir una parodización del dispositivo retórico del melodrama presente en las novelas realistas decimonónicas de América Latina, descrito ampliamente por Doris Sommer en *Ficciones fundacionales*; en el sentido de que esta unión es representada como una traición que enfatiza la imposibilidad de una conciliación pacífica entre las partes en conflicto, a la vez que neutraliza el relato promovido por los adultos acerca de las costumbres antropófagas.

Esta traición a los adultos, como hemos adelantado, se produce junto al fenómeno meteorológico de la tormenta de vilanos que diluye todas las formas constituidas. Ya desde el principio de la novela, los adultos se refieren a este fenómeno como el *mayor de los peligros*, el cual, además, marca el fin del verano: “Después de la partida anual de la familia, los vientos del otoño desprendían de las cabezas de

las espigas una ahogante borrasca de vilanos que hacía insoportable la existencia humana y animal en la región. Duraba hasta que los hielos del invierno quemaban sus tallos, dejando la tierra aterida como antes que comenzara la vida” (58-59). Las ráfagas de vilanos se adhieren a los cuerpos como una vellosidad que difumina los contornos y, a la manera de una ceguera paulatina, hace desaparecer la profundidad de las cosas. Este fenómeno meteorológico fuerza a los Ventura a guarecerse al interior de la casa, junto a una procesión de nativos que emerge de entre las gramíneas con la clave de la sobrevivencia: a fuerza de verse confrontados con la muerte cada año, los nativos aprenden que es posible sobrevivir a la tormenta reduciendo sus funciones vitales hasta el mínimo necesario para que el organismo funcione, alcanzando, de este modo, un estado vegetativo que les permite aguardar el momento donde el frío invernal queme la tierra nuevamente para que el ciclo natural pueda recomenzar.

La novela culmina con las figuras de los nativos, adultos y niños confundidas en una atmósfera sin hondura, en “la nada con su presencia sin límites, mayor que la llanura, mayor que el cielo” (497), con los cuerpos extendidos sobre la tierra y los “rostros clausurados” (495), guiándose apenas por un triángulo que “ofrecía los ritmos apropiados para sobrevivir” (498). Esta imagen donde, igualados ante la amenaza de la muerte, todos se reúnen en un círculo para reducir sus funciones vitales en torno a un ejercicio de respiración conjunta, proyecta la disolución definitiva de los clivajes al que todas las formas vitales se encontraban suscritas, tal como si la traición de los hijos precipitase en la catástrofe dicho sistema de diferencias para hacer que sus padres, imbuidos en un conjunto de atributos diferenciadores, se vean forzados a claudicar del privilegio de afirmar sus respectivas identidades. La tormenta de vilanos es una expresión de la fuerza de la naturaleza que confronta a las subjetividades con un devenir imperceptible (Deleuze y Guattari 281), es decir, con el movimiento que realizan todos los seres vivos hacia lo menos diferenciado, hacia lo indiscernible y lo impersonal, y cuya manifestación más evidente es la sustracción de los rasgos de rostridad. En este sentido, los niños, actuando como puentes entre los reinos de sus padres y de los nativos-antropófagos, hacen que la novela oscile entre, por un lado, la composición de un cuadro o un paisaje en el que, mediante el uso del código escrito, se representa una comunidad desobrada, compuesta por subjetividades integradas en las cadenas de ascendencia genealógica (los Ventura) y cuerpos alterizados abiertos a la destrucción (los antropófagos); hasta, por otra parte, la precipitación de estas formas comunes en la blancura que

disuelve las fronteras que dividen y separan los cuerpos y los territorios, a la manera de un retorno al lienzo o página en blanco.

Conclusiones

Como hemos podido constatar, este corpus de novelas de José Donoso atiende al problema de la transmisión de los condicionamientos simbólicos de padres a hijos, ya sea a través de estrictos procesos formativos y espirituales que confrontan a estos últimos con el problema del gobierno de la carne; o bien, a través del juego, el cual permite a los padres hacer partícipes a sus hijos de la comunidad política, en la medida que transmite la conciencia y garantiza la conservación de los clivajes en que se divide la comunidad misma. Estas obras nos ofrecen un conjunto de representaciones simbólicas del imperativo de la continuidad genealógicas, como es el caso del friso de medallones en *El Obsceno pájaro de la noche* y del cerco de lanzas en *Casa de Campo*. Por otro lado, todas las obras analizadas presentan a hijos que se resisten o se encuentran incapacitados para dar continuidad al legado de su ascendencia, y sus narradores y personajes hacen del cuerpo infantil un catalizador de miedos derivativos, o bien, reivindicar decididamente la soberbia infantil que tiende a hacer tabula rasa de las convenciones y normas heredadas, cuya máxima expresión se encuentra en la subversión matricida/parricida.

Coronación y *Este domingo* se centran en hijos que, debido al estricto régimen de ejercitación cognitivo y espiritual al que han sido sometidos durante su niñez, experimentan de adultos un conjunto de secuelas psicósomáticas que los incapacitan para sostener relaciones afectivas genuinas y/o dar continuidad a la cadena genealógica de su ascendencia. Los protagonistas masculinos de estas obras se han abocado, desde su niñez, a la actividad hermenéutica y sacrificial de convertir los movimientos de su mente en un objeto de infinitos análisis, lo cual ha redundado en que estos sostengan una relación problemática con sus cuerpos y la experiencia de la vejez, debiendo procesar el caos y la transformación inherente al paso del tiempo a través de estrictas rutinas y rituales. En el caso de *Este domingo*, los niños se presentan como catalizadores de fantasías paranoicas asociadas a la violación del espacio doméstico o la propiedad privada, por un lado, y con la pérdida de la individuación y el privilegio de la enunciación identitaria diferenciadora, por el otro. Por su parte, las tramas de *El obsceno pájaro de la noche* y *Casa de campo*, discurren en torno a hijos que, en virtud del afecto antigenealógico que los embarga, se han apartado decididamente de su ascendencia. La relevancia de los personajes infan-

tiles presentes en estas obras, estriba en la ambivalencia intrínseca de sus cuerpos que, al no ser sujetos acabados, operan en la estructura narrativa como puntos de contacto aberrante que confunden los límites entre reinos y estratos, cuya heterogeneidad y diferencia sustenta las relaciones de poder. De este modo, exponen a sus padres a un proceso de desterritorialización radical, expresado en la imagen de sus rostros deshechos, metáfora del impulso de desheredación que los impele a interrumpir las cadenas genealógicas de sus ascendientes.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- . *Teología y lenguaje*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2013.
- Benjamin, Walter. “El carácter destructivo”. *Illuminaciones*. Barcelona: Taurús: 91-94.
- Canetti, Elias. *Masa y poder*. Barcelona: Muchnik Ediciones, 1977.
- Cid Hidalgo, J. “Yo sé la verdad. Locura, familia y subversión en *Coronación* de José Donoso”. *Cuadernos de Literatura* n° 14, 2013: 124-143.
- Cirlot, Juan. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2017.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 2002.
- . El Anti Edipo. *Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Deleuze, Gilles. *El poder: curso sobre Foucault II*. Buenos Aires: Cactus, 2017.
- Didi-Huberman, Georges. *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. Santander: Shangrila, 2015.
- Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Madrid: El país, 2003.
- . *Coronación*. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- . *Este domingo*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- . *Casa de campo*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- Derrida, Jacques. *El tocar, Jean Luc-Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.
- Franz, Carlos. *La muralla enterrada*. Santiago: Planeta, 2001.
- Foucault, Michel. *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999.
- . *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- . *El cuerpo utópico. Las heteropías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- . *El origen de la hermenéutica de sí. Conferencia de Darmouth, 1980*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2016.
- . *La hermenéutica del sujeto*. Madrid: Akal, 2018.

- García, Pilar. “Alegorías del paisaje petrificado: *Casa de campo*”. *Artelogia* n° 3, 2012.
Disponible en: <https://doi.org/10.4000/artelogie.7276>
- Gaspar, Catalina. “Los umbrales de la travesía textual en la metaficción productiva”.
Thesaurus n° 2, 1998: 271-293.
- Gierke, Otto. *Political theories of the Middle Age*. New Jersey: Lawbook Exchange, 2002.
- Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universidad de Valparaíso, 1972.
- Guerra, Lucía. *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Guntsche, Marina. “Lenguaje de la teatralidad y de la diáspora en *Casa de campo* de José Donoso”. *Anales de la Literatura Chilena*, 2000: 101-115.
- Haudricourt, André. *El cultivo de los gestos. Entre plantas, animales y humanos*. Buenos Aires: Cactus, 2019.
- Jáuregui, Carlos. *Canibalia. Canibalismo, Calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- Krieger, Murray. “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo (y la obra literaria)”. *Literatura y pintura*. Madrid, Arco/Libros, 2000: 130-160.
- Lapoujade, David. *Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Cactus, 2016.
- Morales, Leonidas. *Novela chilena contemporánea. José Donoso & Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 2004.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros, 2001.
- Restrepo, Carlos. “Derivas para una estética fenomenológica, Fedro”. *Revista de estética y teoría de las artes* 10, 2011: 26-41.
- Rojo, Grínor. *Las novelas de la oligarquía*. Santiago: Sangría Editora, 2011.
- Sarduy, Severo. *Obras III. Ensayos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Schoennenbeck, Sebastián. *El sujeto en tres novelas de José Donoso*. Tesis doctoral. Universidad de Chile, 2006.
- . “La bruja y la ruptura de un orden en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso”. *Anales de la Literatura Chilena* n° 11, 2009: 161-175.

- . José Donoso. *Paisajes, Rutas y Fugas*. Santiago: Orjikh, 2015.
- . “Muerte en el jardín: paisaje y heterotopía en José Donoso, Mauricio Wacquez y Adolfo Couve”. *Revista Laboratorio* 15, 2016. Disponible en: <https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/41>
- Segarra, Marta. *Teoría de los cuerpos agujereados*. Madrid: Melusina, 2014.
- Sloterdijk, Peter. *En el mismo barco. Ensayo sobre la hiperpolítica*. Madrid: Siruela, 2002.
- . *Has de cambiar tu vida*. Valencia: Pre-Textos, 2013.
- . *Los hijos terribles de la edad moderna. Sobre el experimento antigenealógico de la modernidad*. Madrid: Siruela, 2015.
- Timmermann, Fredy. “Miedo y terror en *Visión Futura de Chile*”. *Revista de Ciencias Sociales e Historia* n° 3, 1979: 268-288.
- Vicuña Mackenna, Benjamín. *La transformación de Santiago: notas e indicaciones respetuosamente sometidas a la Ilustre Municipalidad, al Supremo Gobierno y al Consejo Nacional*. Santiago: Imprenta de la Librería del Mercurio, 1872.
- Zombory, Gabriella. “Orden y caos espaciotemporal en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso. Un camino hacia la destrucción”. *La tradición de la ruptura*, 2015. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/tradicion_rupturas/zombory.htm

Entre la Joya y la Perla del Pacífico. Zamacueca, cueca chilena y marinera limeña: cultura plebeya y transnacionalidad (1880-1920)¹

*

Between the Jewel and the Pearl of the Pacific. Zamacueca, Chilean Cueca and Lima Marinera: Plebeian Culture and Transnationality (1880-1920)

Ignacio Ramos Rodillo
Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación
ignacioramosrodillo@gmail.com

Resumen

Este artículo introduce problemas teóricos relacionados con la noción de cultura plebeya, en perspectiva transnacional, para reconstruir históricamente el desarrollo de músicas regionales entre 1880 y 1920. En detalle, la zamacueca y dos de sus géneros derivados, la cueca chilena y la marinera limeña, fenómenos de alcance continental implicados en procesos de nacionalización y modernización estructural y del campo musical. Todo esto, con el fin de ofrecer una historia binacional y comparativa, a partir específicamente de su presencia en cancioneros peruanos y chilenos hacia fines del siglo XIX y el primer tercio del XX.

Palabras clave: cancioneros, cueca chilena, marinera limeña.

Abstract

This article introduces theoretical issues related to the notion of plebeian culture from a transnational perspective, to historically reconstruct the development of regional musics between 1880 and 1920. It focuses particularly on the zamacueca and two of its derivative genres, the Chilean cueca and the Limean marinera, phenomena of a continent-wide impact that were involved in processes of nationalization and structural modernization within the musical field. All this, with the

1 Agradezco el apoyo de la Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, a través del Plan de Fortalecimiento de Universidades Estatales UPA 21992 -Ministerio de Educación, Gobierno de Chile-. Mi gratitud asimismo para Gérard Borrás, Luis Chirinos, Rodrigo Chocano, Jesús Cosamalón, Karen Donoso Fritz, Horacio Ferro, José Manuel Izquierdo, Hugo Lévano, Kamilo Riveros Vásquez y Raúl R. Romero por sus contribuciones a esta investigación, y especialmente para la Dra. Eileen Karmy Bolton, académica patrocinante de este proyecto.

goal of offering a binational and comparative history, specifically based on their presence in Peruvian and Chilean songbooks towards the end of the 19th century and the first third of the 20th century.

Keywords: Chilean Cueca, Limenian Marinera, Songbooks.

Recibido: 14/02/2024

Aceptado: 27/03/2024

Heterogeneidad, cultura plebeya y transnacionalidad

Distintos discursos nacionales y populares sobre los géneros musicales latinoamericanos, articulados en el período de 1880 a 1920, pueden ser mejor considerados a la luz de los problemas y prácticas de la heterogeneidad sociocultural. En efecto, la época se caracterizó por la proliferación de estos discursos promoviendo agendas orientadas a la modernización de las sociedades nacionales, en buena medida aún ceñidas a la estructura colonial. Algunas de sus propuestas eran por ejemplo la asimilación de la diferencia étnica, social y cultural con la construcción de una identidad nacional; la exclusión de los sectores indígenas, afrodescendientes, migrantes y del bajo pueblo de los beneficios de la modernización; o la exaltación poscolonial de una raza nacional mestiza (Grimson 217). Al fin y al cabo, las principales motivaciones, contenidos y resultados de lo nacional dependían del éxito de los proyectos de modernización nacionales, decimonónicos y posteriores, y en tal sentido debe asumirse “[...] la identidad nacional como una demanda de neto contenido moderno” (Garramuño 47).

La modernización latinoamericana tuvo por condiciones la emancipación política –salvo en casos como los de Cuba o Puerto Rico–, el crecimiento del Estado nacional, la expansión y diversificación de los mercados –con la intensificación de la división del trabajo y una incipiente industrialización– y su integración a la economía mundial con el despliegue de nuevas rutas y dinámicas comerciales, de transporte y migratorias, internacionales e intercontinentales. Sin embargo, lo que nos interesa aquí son las condiciones y manifestaciones latinoamericanas de la modernidad según las experiencias de las clases subalternas, condicionadas como estuvieron por una serie de transformaciones globales –la masificación y tecnificación de los medios y recursos culturales, por ejemplo– cuya consolidación ocurrió hacia los años 1920 (Ruétalo 155). Y al respecto, algunos aspectos decisivos de la cultura subalterna, como los aquí observados, plantean desafíos investigativos que

rebasan la perspectiva nacional (Cornejo, Fábricas 19) y coincidentemente atañen a la dimensión transnacional de la modernización regional (Goldgel 28).

Desde el punto de vista popular, estas condiciones y manifestaciones constituyen una paradoja por ser el resultado de la modernización estructural impulsada por el Estado y los sectores aristocráticos, y cuyos efectos simultáneamente fueron deslegitimados por los sectores subalternos, por ejemplo, con la “Cuestión Social” (Pinto, “De proyectos...” 107) o la asociatividad popular. Precisamente, estos discursos deben ser interpretados integrando esta dimensión social y étnicamente segregada, una de cuyas facetas fue la nivelación de las sociedades latinoamericanas al estándar eurocentrado (Garramuño 54). Esta faceta o anhelo, más bien, en su implementación tuvo como consecuencia que los sectores estamental y étnicamente marcados fueran marginados, entre otras razones, por ser a ojos de las oligarquías un atavismo que conspiraba contra la supresión republicana de la estructura socioeconómica colonial.

Consecuencias como estas ensancharon la distinción entre culturas aristocrática y plebeya o popular, que iniciada a poco de la emancipación fue acentuándose durante el siglo XIX. Operó a grandes rasgos como la adopción de estilos de vida y epistemes eurocentrados contemporáneos y la definición de una agencia autorepresentativa, por parte de las clases privilegiadas, procesos que dieron forma, por una parte, a una cultura aristocrática –en general francófila– y por la otra a una cultura presumiblemente vulgar y atrasada, un “excedente” (Grimson 18-19) de la anterior. Esta última constituye la abigarrada y heterogénea cultura popular de su época, enmarcada como estuvo tanto por la condición subalterna como teóricamente por la antinomia de “alta” y “baja” cultura. Asimismo, la distinción encarnó y connotó la crisis permanente del antiguo orden colonial, en la gama de discursos tanto reivindicativos como contrarios a la heterogeneidad cultural, o en la búsqueda de soluciones –en el plano de la producción cultural y simbólica– a los dilemas que planteaba la modernización. Y en tal sentido, aunque el orden oligárquico no fue realmente contestado hasta el siglo XX, las repúblicas latinoamericanas no superaban sus tensiones hegemónicas, una de estas, desde un punto de vista más político, representada por el desarrollo incipiente de los movimientos obreros y partidos de masa.

Otras de estas tensiones se daban en torno a las prácticas culturales vulgar y étnicamente rasgadas. Por ejemplo, para José Luis Romero el siglo XIX marcó la transición de las clases populares desde la miseria rural a la miseria urbana,

especialmente en las capitales, donde fueron relegadas a barrios marginales, por lo común insalubres y peligrosos, entre lupanares, garitos, chinganas, carpas y fumaderos de opio. Hubo barrios donde la población local se mezclaba con la migrante –europeos, asiáticos o “afuerinos”– y donde los desembarcados instalaban enclaves que conservaban lengua y costumbres natales, como en Buenos Aires (Pujol 21 y ss.). Donde fuera, el pueblo copaba el centro, confundándose en el trabajo, el comercio, en actividades recreativas –algunas indiscutiblemente hispánicas, como gallos o toros–, muelles y estaciones de ferrocarril. Y aunque en evidente trance de modernización, Romero es enfático en que, contra el afán aristocrático por dotar a las sociedades latinoamericanas de un aspecto moderno y cosmopolita, su cultura popular ostentaba aún un carácter mestizo, rural y acriollado (237-238).

Si bien compartimos la noción abigarrada, masiva y marginal de Romero, su énfasis en lo arcaico de la cultura popular nos parece cuestionable, no por la afirmación en sí, sino por el sesgo implícito, que en este caso naturaliza el conservadurismo o “atraso” de las clases populares, como si realmente a lo largo de la historia funcionase como un estanco esencialmente refractario al cambio o la innovación. Al contrario, lo moderno despertó un rechazo e interés social y geográficamente simultáneos y transversales (Cornejo, Fábricas 20), lejos de ser un fenómeno exclusivamente oligárquico y urbano. De hecho, la evidencia abordada aquí denota la activa participación popular en la modernización regional, la adopción de códigos cosmopolitas y transnacionales y el desafío, curiosamente, de la distinción de alta y baja culturas. En tal sentido, la ciudad latinoamericana fue modernizándose no solo gracias a su expansión infraestructural y política, su conexión al mercado internacional o por ser destino inmigrante: fue modernizándose también al encubar una moderna experiencia transnacional que, por ejemplo, fue ponderada en contraste con la experiencia de sociedades tradicionales, como las rurales.

Sin embargo, el mundo rural igualmente fue modernizándose, con la irrupción del ferrocarril, entre otras innovaciones, pero su proceso no implicó una superación de las relaciones sociales y productivas coloniales. Aunque en crisis crónica, el campo adquiriría una cultura más moderna que, de hecho, fue superponiéndose a las oleadas modernizantes que le habían impactado, con el trasfondo de una profunda refuncionalización de las sociedades tradicionales (Echeverría 124), por ejemplo, a causa del modelo agroexportador o gracias a la implementación de los

estudios y estéticas criollistas, tradicionalistas, nativistas o del folclor, en adelante (Chamosa 27).

Entonces, aquella cultura popular urbana puede ser definida como la heterogeneidad colonial yuxtapuesta a las nuevas “formaciones cosmopolitas” (Palomino 35), uno de cuyos máximos valores fuera la novedad como experiencia permanente (Goldgel 15), desplegadas con las distintas oleadas de influjo europeo (Averill 92-93). Prefiguró en contenido y lógicas la industria cultural latinoamericana del siglo XX, según Jesús Martín Barbero, pues pasó de ser la tradicional masa abigarrada a ser la audiencia moderna, es decir, experimentó la mutación “[...] del *activo* ruidoso y agitado público popular de las ferias y los teatros en el *pasivo* público de una cultura convertida en espectáculo para ‘una masa silenciosa y asombrada’” (Martín Barbero 38).

La época implicó la modernización tanto de los géneros musicales en particular como de la infraestructura y los hábitos culturales en general. De hecho, un rasgo común latinoamericano fue la coexistencia de escenas musicales tradicionales, populares, migradas y doctas, al menos desde la segunda mitad del siglo XIX (Béhague 358). En tal contexto, las músicas europeas recién arribadas tendieron a fusionarse con los ritmos regionales (Palomino 24 y 35) y a experimentar intensos procesos de adaptación, como en los casos emblemáticos del vals y la polca, por ejemplo (Sans 40). El crecimiento sobre todo de las capitales albergó un mercado del espectáculo nutrido a su vez por nuevas tecnologías, nuevos híbridos musicales, nuevas rutas internacionales y la profesionalización del trabajo cultural (Palomino 39). Desde otra perspectiva, las músicas interpretadas y consumidas en espacios populares como cantinas, chinganas, prostíbulos y establecimientos e instancias afines, dieron pie a géneros fundamentales para la música popular del siglo XX. Sus prácticas y espacios provocaron la estigmatización de sus géneros asociados, asumiéndose su marginalidad, sordidez y lubricidad como condiciones y contenidos casi atávicos (Seeger 49).

De ahí el sentido primario de la plebedad cultural para la época estudiada: una aproximación impura, mestiza, contingente, incluso ilegítima (Ledezma y Cornejo 99) a lo popular. En la plebedad confluyen todas estas tradiciones y escenas, arcaicas y contemporáneas, vernáculas y cosmopolitas (Palomino 36). Dice relación también con la marginalidad, inmoralidad, “incultura”, con la inferioridad racial y otras taras que relegan lo popular de la subjetividad moderna. Asimismo, lo plebeyo implica una sensibilidad peculiar concitada en artefactos “no letrados”, como

cancioneros, pliegos de cordel y otros impresos vulgares, especies de la poesía popular y expresiones orales. Algunos rasgos fundamentales suyos son la masividad, la admiración por las “estrellas” representadas en los medios, la fascinación por lo nuevo y la renovación constante, nuevas representaciones del individuo, el apego a la espectacularidad, el protagonismo del ocio y el entretenimiento en la vida cotidiana, entre otros. Todos estos rasgos –propios también de nuestra contemporaneidad, aspecto importantísimo para esta investigación– configuran el concepto de cultura plebeya que complejiza y, por tanto, enriquece la heterogeneidad cultural de antigua matriz colonial, en su propio contexto y desarrollo histórico, pues permite pensarla según lo moderno, transnacional y lo cosmopolita.

Asimismo, la noción tiene un carácter subversivo basada en los sentidos superpuestos de vulgaridad, pasividad e hibridez –en oposición entiéndase a la modernidad eurocentrada– que se relaciona por ejemplo con la inquietud histórica que la plebedad ha causado a los sectores oligárquicos y en el ejercicio del poder. Esta noción subversiva de lo popular, que ve un riesgo inminente para la sociedad e institucionalidad en el pueblo, sus prácticas e instituciones, asume asimismo los dispositivos históricos de regulación cultural *ad hoc*, vigentes en América Latina desde al menos tres siglos. A propósito, las estéticas nativistas y nacionalistas de la música académica decimonónica pueden ser interpretadas de este modo: el musicólogo Alejandro L. Madrid define estas estéticas como estrategias de distinción de la música latinoamericana –tanto respecto de lo europeo como entre nación y nación latinoamericanas– presentes tanto en la ópera como en los salones aristocráticos y los cánones de danzas nacionales. En sus palabras, “[...] estos imaginarios sonoros fueron el resultado de una compleja relación entre los deseos de pertenencia cosmopolitas de las elites latinoamericanas y la presencia de comunidades indígenas y negras que, aunque marginadas, se ofrecían como emblemas de autenticidad popular para validar discursos de identidad nacional” (Madrid 229). Para Madrid, el nacionalismo musical fue un dispositivo legitimador y de distinción que tomaba elementos de la música tradicional local para introducirlos en obras de ropaje occidental. Hizo parte de un proyecto neocolonial con el cual las jóvenes burguesías americanas apropiaban el patrimonio cultural subalterno, mientras la modernización oligárquica excluía a sus poblaciones, tanto de la representación musical como de la modernización propiamente tal.

Ana María Ochoa y Thomas Turino apuntan en igual dirección al señalar que el nacionalismo respondió a los proyectos de homogeneización sociocultural impul-

sados por los Estados y oligarquías decimonónicas (Ochoa 87; Turino 176-179), entre cuyos aspectos se cuenta la elevación de determinados géneros populares al estatus de nacionales (Averill 92-93). Esta refuncionalización implicó en la práctica intensos blanqueamientos y adcentamientos, entre otras transformaciones, que paulatinamente hicieron que estos géneros refirieran, musical, discursiva y contextualmente a los ideales patrios antes que a sus prácticas y ámbitos inmediatos. De este modo, uno de los rasgos escamoteados por dicha nacionalización fueron las dinámicas inter y transnacionales que dieron forma a estos géneros nacionales. De hecho, al observar sus trayectorias desde el siglo XIX hasta la actualidad, emergen dimensiones geoculturales mucho más vastas que aquellas demarcadas por los discursos de lo nacional y popular. Esta aparente paradoja queda de manifiesto con uno de los casos paradigmáticos de la música decimonónica latinoamericana, el compositor y pianista Louis Moreau Gottschalk, quien basó buena parte de su exitosa carrera internacional en el arreglo y la interpretación de aires nacionales hemisféricos.

La perspectiva transnacional opera en dos sentidos tautológicos: el del “movimiento entre espacios” (Palomino 12) de personas, bienes e ideas, como antecedente fundamental de toda expresión y objeto culturales, sea a escala global –pos-colonialmente, por ejemplo, entre centro y periferia–, sea al interior del continente americano; y el de toda expresión y objeto culturales como resultado del fenómeno transnacional, siendo solo comprensibles una vez superado el sesgo nacionalista (González 26). Lo transnacional enriquece una concepción cultural tensionada entre la comprobación histórica de objetos, procesos y conflictos socioestéticos, por una parte, y por la otra el reconocimiento de la naturaleza constructiva de las identidades, sea este el caso de la esencialización de determinadas músicas plebeyas decimonónicas. Lo último reclama ciertas acotaciones teóricas. Puede plantearse hipotéticamente que los bailes nacionales fueron un primer caso de esencialización nacionalista musical en la América Latina, hipótesis que debe tomar en cuenta que –como plantea Simon Frith– el estudio de la música popular está determinado por el principio de la música como reflejo o representación de un pueblo, gracias a la conexión efectivamente existente entre la primera y los grupos sociales que la producen y/o usan. La homología señalada –esto es, el eslabonamiento estructural de sociedad y prácticas culturales– concibe al significado musical como socialmente construido, no solo a partir de una estética popular, sino también comprendiendo las formaciones culturales como expresiones ideológicas y representaciones abstractas e interesadas del edificio social (Frith 465-466).

El último punto sintoniza con la noción de invención de la tradición –a lo Hobsbawm, para ser precisos– que Garramuño critica como la relación directa entre la intención de determinados agentes y la concreción de esas intenciones en formas y contenidos *ad hoc*, suposición que para la autora anula tanto la contingencia como la “ambigüedad radical” (Garramuño 29-30) de las prácticas culturales, es decir, que cuajan de manera a veces contrarias a las expectativas de los actores sociales. Para lo aquí estudiado, la esencialización nacionalista de los bailes nacionales –valga la redundancia– revistió carácter ideológico al ser impulsada por sectores oligárquicos comprometidos con el proyecto nacional (Cornejo, Fábricas 18), con las consabidas estrategias de marginación y escamoteo de la heterogeneidad. A fin de cuentas, el contenido patriótico de los bailes nacionales contradice el que, en el largo plazo, estos fueran el resultado de fenómenos geoculturales más allá de las fronteras del Estado, como planteamos más arriba. Y, sin embargo, aquel mismo contenido terminó por definir los mentados bailes como condensaciones simbólicas del pueblo y la esencia nacionales, hecho que ha persistido hasta el presente. La aporía evidenciada puede explicarse como la oposición complementaria de facetas negativas y positivas de lo popular –como manifestación genuina y a la vez como manipulación ideológica–, cuyas condiciones históricas pueden ser develadas, justamente, contrastando el contenido nacional de estos bailes con sus trayectorias transnacionales.

En tal sentido, hubo una red de rutas y áreas de influencia que merece ser descrita. La música de gusto popular estuvo determinada por una notoria expansión del mercado musical, sobre todo de la ópera, bajo dominio italiano, sostenida por un sistema de salas de concierto cuya máxima capacidad fue alcanzada a fines del siglo XIX. A una escala mayor, el medio musical continental era complementado por la actividad salonera y el teatro musical, especialmente por la zarzuela, género chico, sainetes y cuplés, a cargo inicialmente de compañías españolas y luego de profesionales criollos. Asimismo, el medio tuvo por recursos la producción y comercialización de partituras, cancioneros y otros impresos, que a pesar de su carácter lectoescritural circularon más allá de los círculos ilustrados. En general, al menos desde la segunda mitad del siglo XVIII, en la cuenca atlántica circularon géneros bailables europeos como la polca, el vals y el chotís, así como el cúmulo de géneros enlazados a la habanera y la contradanza, surgidos en Cuba bajo un fuerte influjo afrodescendiente. Sobre la habanera, se la ha declarado la canción madre tanto del maxixe como del tango rioplatense, en su desplazamiento hacia el sur, siendo habitual tanto en el Cono Sur como en la costa pacífica de Sudamérica.

En el Caribe, figuran ritmos como branle, galop, cotillón, rigodón, contradanza, minué, cuadrilla, lanceros, polca, mazurca y vals franceses, giga, *reel*, fandango, seguidilla, zapateo, danza —cubana y puertorriqueña—, *méringue*, merengue, danzón o el bolero, cuyo despliegue en el siglo XX definirá una manera trascendental de concebir la canción romántica (Leymarie 63-64). En América del Sur, es notoria la penetración hasta la zona de influencia paraguaya —Brasil meridional, norte de Argentina y Uruguay— de lo que Rubén Pérez Bugallo llama los “bailes de acordeón” —vals, mazurka, chotis y otros—, desde mediados del siglo XIX, confluyendo para la centuria siguiente en la conformación del chamamé y otros ritmos de honda popularidad (Pérez Bugallo 217 y ss.). Desde otra perspectiva, en el período que va de 1900 a 1930 fue comprobable el impacto de algunos de estos géneros, mestizados y acriollados en tierra americana, en el ámbito europeo, puntualmente del tango, cuyo impacto fue especialmente potente en Italia, Francia o Finlandia.

El ciclo zamacuequero

La zamacueca es señalada como el *Big Bang* de múltiples géneros populares de la región (Chocano 96-97), dispersos hacia el interior de Sudamérica por rutas coloniales desde Lima hacia la actual Bolivia, Paraguay, sur del Brasil, Argentina septentrional y el Río de La Plata (Pérez Bugallo 20 y ss.; Rossells, Caymari 6 y ss.; Sánchez 234-235; Spencer 70); hacia el norte por el Perú costero alcanzando Ecuador, México y los Estados Unidos (Chocano 95); y hacia el sur siguiendo el eje Callao-Lima-Valparaíso-Santiago (Izquierdo et al. 16-17), atravesando los Andes por Cuyo y de ahí al interior argentino (Lemos 219-225; Vega, *La forma* 7). Sobre sus orígenes, coincidimos con el antropólogo Rodrigo Chocano, descartando cualquier conclusión. En cambio, él llama la atención sobre las principales hipótesis en torno a los orígenes: todas en alguna medida orbitan en torno a los planteamientos del eminente Carlos Vega —la zamacueca nació en la Ciudad de los Reyes para luego expandirse hemisféricamente (Vega, *Panorama* 155 y ss.)— y discrepan y especulan allí donde la documentación escasea. Con el reconocimiento del mestizaje y la racialización como condiciones poscoloniales indiscutibles, estas hipótesis basculan entre un polo hispánico-mestizo y otro afrocéntrico (Chocano 81), connotando asuntos fenotípicos, de clase o culturales, sujetos por supuesto a sus contextos de enunciación particulares. Asimismo, hay consenso en que la zamacueca es la amalgama mestiza de elementos afrodescendientes —saharianos y subsaharianos—, hispánicos, indígenas (Arrelucea 33-35) y de danzas salone-

ras (Chocano 37-38). Hizo parte de una amplia variedad genéricamente llamada “danzas de chicoteo” (Donoso, *Fue famosa* 100-101) o “bailes de tierras” (Chocano 17), tanto en el Perú como en Chile, junto al tondero, seguidilla, resbalosa, refalosa, etcétera. A lo largo del siglo XIX, recibió indistintamente los nombres de zamba (Tompinks 39), zamacueca (Garrido, *Biografía* 1976 41-42), mozamala (Lloréns 28), maisito, ecuador, zanguaraña (Pinilla 446), resbalosa (Vargas 176), sajuriana (Pinto y Gutiérrez 33), jarana, chilena, marinera o cueca, las últimas dos denominaciones con sus respectivas variantes regionales.

La heterogeneidad representada en esta variedad de nombres debería ser contrastada con la tesis de que los géneros musicales no son entidades *per se*, al contrario, constituyen polos en torno de los cuales van aglutinándose elementos que – desde una perspectiva macro– describen un régimen histórico-cultural mucho más vasto y complejo. Es fundamental considerar el carácter histórico de las categorías musicales, sea como denominaciones empíricas –los géneros en tanto denominación de especies musicales específicas–, sea como categorías analíticas, es decir, a partir de su historia conceptual. En los casos de la zamacueca y sus derivados, fueron paulatinamente asociados a ciertas prácticas culinarias, a un tipo de festividad y ritualidad, a determinados valores y moralidades, a lugares y tópicos, etcétera, configurando las constelaciones patrimoniales y afectivas coincidentes con los discursos folclóricos y criollistas que, en Chile, el Perú y otros países, surgieron entre siglos. Dados los contextos, la distribución categorial de la zamacueca y sus vástagos dependió de la dialéctica de heterogeneidad y homogenización subyacente a los discursos nacionalistas y modernizadores (Mendivil 55) volcados en este caso a los bailes proclamados nacionales.

La aparición de la zamacueca ocurrió en el eje Callao-Lima-Valparaíso-Santiago entre fines del siglo XVIII y el primer tercio del siguiente (Chocano 37-38 y 94; Rohner, “La consolidación...” 33), viéndose su popularidad notoriamente estimulada por la emancipación peruana y posteriores guerras libradas en ambos países. Fred Rohner sostiene que, en la práctica, no hubo una difusión de la zamacueca desde la costa peruana al sur, más bien fue perfilándose a lo largo del activo circuito comercial de data colonial, tendido entre la Perla y la Joya del Pacífico, respectivamente los puertos del Callao y Valparaíso (Rohner, “La consolidación...” 34-35; Sater y Collier 87).

Las altas sociedades tendieron centenariamente a desdeñar la zamacueca, cueca y marinera como cosa de negros (Muñoz 118) y vulgar, en definitiva, por estar

inscritas en prácticas y sociabilidades reñidas con el proyecto de modernización nacional (Martínez et al. 169). Pero paradójicamente, las tres danzas marcaron presencia en los salones de la costa peruana y Chile central, donde pasaron por estilizaciones, blanqueamientos y adecentamientos (Chocano 97). En Santiago y Lima, la zamacueca logró con los años ingresar a los salones y la escena teatral, fuera como número típico o pintoresco o como danza artística (Garrido, *Historial...* 177 y ss; Torres, “Zamacueca...” 3 y ss.). Fueron géneros de uso y fervor social (Rohner, “La consolidación...” 33), étnicamente transversales (Arrelucea 66), aunque sin dejar de inquietar a ciertos sectores oligárquicos e ilustrados, fuera por sus connotaciones políticas, fuera por su corporalidad desbordada.

En Chile, la zamacueca inauguró el salón decimonónico –aún muy colonial, apoyado en un repertorio hispánico y de tierra–, como parte de su renovación junto a otras novedades extranjeras como la cuadrilla, cuando o cielito. Este impulso, implicado en los procesos de emancipación y primera organización estatal, se agotó rápidamente y la zamacueca fue desalojada del salón a partir de los 1830, cuando con los extranjeros vecindados y el auge del comercio el gusto en general se afrancesó. La filiación cultural de la aristocracia chilena, tal como la de sus pares latinoamericanas, renovó entonces su inclinación europea, que por defecto acarrearba un desprecio por las prácticas populares (Barr-Melej 42-43). Reforzada por un incipiente *Bel Canto*, pero sobre todo por la ópera italiana, esta primera escena ilustrada fue definiéndose bajo la tutela de Isidora Zegers, Manuel Robles, José Zapiola y otros notables, avanzando hacia su institucionalización (Peña y Poveda 27-29) y una estética cosmopolita y academicista. Una vez conquistada la primera bajo la Sociedad Filarmónica –fundada en 1827– su masa crítica se opuso al cultivo de los bailes populares, entre ellos, la zamacueca. De hecho, la instalación de la Sociedad contrasta con la popularidad conquistada por el baile (Sater y Collier 68). Años más tarde, potentados como José Joaquín de Mora y Andrés Bello la tacharían de escuela del vicio, comparándola con bailes como los de los “mozambiques”, responsabilizándola del desinterés de la población santiaguina por el teatro (Garrido, *Biografía...* 1943, 22 y 89).

Chocano repara en que, curiosamente, los primeros testimonios sobre la zamacueca fueron entregados por los chilenos José Zapiola y Benjamín Vicuña Mackenna, quienes dieron sus primeras noticias para las décadas de 1810 y 1820 (Chocano 95 y 98), época en que los patricios frecuentaba el ambiente chinganero de Santiago. Según Carlos Vega, bastó apenas con dos generaciones de chilenos

para que la zamacueca fuera abrazada como danza patria (Vega, “La forma...” 7). Durante 1830 arribó a Santiago “La Monona”, sirvienta peruana, notable zamacuequera quien contribuyó al auge zamacuequero, convergiendo en cafés y en la farándula con las hermanas Pinilla, las legendarias Petorquinas, gozando todas de popularidad por sus extraordinarias habilidades con las danzas populares (Garrido, *Biografía...* 1943, 75). La notoria penetración de la zamacueca en el circuito cultural hizo que el baile trascendiera el ambiente chinganero y pasara al teatro e incluso a la ópera. En la práctica, se daba una expansión de la chingana desde los extramuros al centro de la ciudad (Donoso, “Fue famosa...” 104-105).

La irrupción política de los pelucones en 1830 habría coincidido con la proyección de la zamacueca desde el arrabal hacia los sectores medios y la aristocracia, representada en buen grado por la prominente figura de Diego Portales. Con los pelucones, el país fue organizado bajo un régimen autoritario que apelaba carismáticamente a lo popular y que al mismo tiempo se sostenía sobre la represión efectiva de los sectores populares (Donoso, “Fue famosa...” 117). Este hecho, en especial durante las décadas posteriores a la independencia, fue el panorama ante el cual la elite fue articulando discursos y estrategias de construcción estatal, en el mejor de los casos contemplando la futura integración del pueblo como una necesidad secundaria (Pinto, *Caudillo...* 40-41). La lógica disciplinaria del Estado se expresó, en este caso, como una “censura al ‘ambiente chinganero’” que incluyó una disputa por los usos públicos de la zamacueca, y la abierta voluntad de monopolizarla como simbolización popular del ideario nacional (Donoso, “Fue famosa...” 110). No por nada, apuntó Pablo Garrido, los jefes de Estado acostumbraban agasajar a sus invitados de honor con la versión nacional de la zamacueca, cubierta de gala, por ejemplo, durante las celebraciones del triunfo en Yungay en 1839 (Garrido, “Biografía...” 1943, 17).

Aquel mismo año, Domingo Faustino Sarmiento reivindicó públicamente su ascendente popular y patriótico. En efecto, él fue uno de los primeros intelectuales criollos en reemplazar la antinomia de pueblo y elite –gravitante en la cultura política criolla– por la unidad como principal sostén nacional, no obstante la clase o el tono de la piel. La reivindicación de Sarmiento produjo un deshielo en la actitud ilustrada hacia la zamacueca y, en adelante, los discursos anexos tenderían a consolidar su sentido de pertenencia (Donoso, “Fue famosa...” 115-116), en la sobreentendida identificación de contenido nacional como extensión del fervor popular que despertaba. La popularidad y la paulatina oficialización de la zamacueca, entre

las décadas de 1840 y 1850, la confirmaron, por sobre otras danzas de chicoteo, como la nacional por excelencia, e impulsaron su consolidación como número teatral. Ahora, su oficialización implicó la borradura de sus contenidos eróticos (Donoso, “Fue famosa...” 114) y la sublimación de sus contextos.

Solo al finalizar su maduración, la zamacueca fue oficializada por las élites chilenas y peruanas como baluarte patrio. Anteriormente, tomó forma en préstamos y apropiaciones entre distintas clases y actores sociales, alzándose sobre un arraigo profundo y transversal. En la costa peruana pasó inadvertida en el tupido campo musical popular hasta su explosión en Chile, en los años 1820. En Lima habría estado presente en la fiesta de San Juan de Amancaes desde el siglo XVIII, celebración a lo largo de cuyas versiones fue consagrándose como género típico y tradicional (Tejada 155). Ganaría popularidad durante la guerra de la independencia, conflicto que incidió en su distinción como género aparte. A la par, en Chile central adquiriría un estilo particular y reconocible bajo el nombre de “zamacueca chilena” o “chilena”, variante que se volvió igualmente popular en Lima, más o menos desde la guerra entre Chile y la Confederación Perú-Boliviana (1836-1839). Por aquella época, la vieja zamacueca pasaría de moda en los salones criollos (Rohner, “La Guardia...” 183) donde las formas de tono francés se imponían a los hábitos virreinales (Velázquez 196 y 283) que dominaron Lima hasta después de la emancipación (Arreluca 95). Entonces, las escenas musicales republicanas, populares y aristocráticas permanentemente asimilaban las tradiciones hispánicas y en general del Viejo Mundo (Romero, “La música...” 257), escamoteando tradiciones mestizas, andinas y afrodescendientes presentes tanto a lo largo de la costa como en la capital. El refinamiento conseguido con la adopción de estas formas, aparte de brillar como índice de modernidad, satisfizo la necesidad de distinción aristocrática.

Mediando el siglo, es advertible que los proyectos de modernización oligárquica antes que profundizar el nuevo orden republicano, en mayor o menor medida reforzaron la estamentalidad poscolonial. A pesar de ser una república, en el Perú las diferencias raciales siguieron siendo un aspecto central en la construcción de las jerarquías sociales, cimentadas además en la centenaria separación del Perú entre una costa criolla e hispánica, y una sierra y selva indígenas. Consecuencia de esto fue una mayor racialización de los sectores populares urbanos (Arreluca 108), que afectó en especial a las poblaciones asiáticas y afroperuanas. La última disminuía demográficamente mientras aumentaba la población “mestiza” –categoría ambigua como para que los individuos pudieran aliviar sus taras raciales– (Cosamalón 244)

lo que coincidió con que los afroperuanos en adelante serían relacionados con la práctica zamacuequera. En términos generales, la heterogénea población urbana inquietaba a las clases altas. Precisamente, bajo el proyecto de modernización limeña se la intentó normalizar con el control del esparcimiento de la población racializada (Feldman 24). Que esta escapara a la vigilancia y al control estimuló al Estado (Cosamalón 277) en determinadas ocasiones a ejercer políticas antipopulares, por ejemplo, algunas prácticas asociadas a la religiosidad de cuño hispánico, como moros y cristianos, carnavales, diablos, etcétera, serían en adelante tachadas de inmorales y anómicas (Velázquez 287; Rojas 34). La situación claramente asumía una dimensión patrimonial y simbólica que denotaba la incompatibilidad de la cultura plebeya con la ética demandada por un capitalismo criollo (Muñoz 29).

Ahora, esto no impidió que desde la década de 1840 y con más fuerza desde el auge del guano (Velázquez 283) y la Guerra contra España, ciertos agentes ilustrados demostraran interés por los bailes nacionales. En efecto, Lima acogió a compositores e intérpretes extranjeros interesados en los aires patrios —como el mencionado Gottschalk o Claudio Rebagliati—, especialmente a la zamacueca y el yaraví (Iturriaga y Estenssoro 115 y ss.). Relacionado con esto, según el historiador Gérard Borrás el salón decimonónico se caracterizó por su porosidad, pues a pesar de ser un ámbito aristocrático sostuvo una relación directa, constante y recíproca con los universos populares de la ciudad (Borrás, “El rico...” 51; Rohner 72). A través de los últimos, las zamacuecas fueron popularizándose e insertándose en una cultura plebeya presente, por ejemplo, en las pulperías y chinganas emplazadas en los barrios limeños, compuesta asimismo de un activo calendario religioso y de innumerables instancias profanas, como los carnavales, gallos, toros (Velásquez 123-131) y funciones teatrales, practicadas en instancias que albergaban cierta integración racial y de clase (Muñoz 42).

Este fue el contexto en que la zamacueca chilena fue investida de nacional (Basadre 64). Al respecto, los musicólogos José Manuel Izquierdo, Laura Jordán y Rodrigo Torres sostienen que aquella —y por defecto, sus vástagos— no fue un género musical unitario, al contrario, las partituras documentadas en su investigación —ediciones chilenas, peruanas y europeas, cuyo auge se dio hacia mediados del siglo— develan una escasa separación entre variantes. Además, y aunque impresas, las piezas no enfatizan una distinción estricta entre lo docto y lo popular, más bien una condición liminar tanto en relación con la porosidad del salón como al hecho

de que la partitura trascendía el ámbito culto (Izquierdo et al. 14 y 32) e impactaba en los medios ágrafos.

Los musicólogos observan que muchos de los títulos reunidos en realidad no eran nombres de piezas sino denominaciones genéricas para aumentar su atractivo comercial. Por ejemplo, muchas de las zamacuecas impresas reciben el nombre de “la popular” o “baile nacional”, pudiendo resultar populares o nacionales, por cierto, para más de una nación sudamericana (Izquierdo et al. 16-17). En tal sentido, este acervo impreso daría cuenta de un repertorio común al Perú y Chile (Rohner, “La consolidación...” 34), estimulado en este caso, por ejemplo, la casa de impresión de Carlos Niemeyer y Adolfo Inghirami, el centro más importante del área andina (Oteiza et al. 11), con sucursales en Hamburgo, Valparaíso y Lima (Izquierdo et al. 26). De este acervo, probablemente la edición más trascendental sea *Bailes Sud Americanos. Colección de bailes y cantos populares corregidos [sic] y arreglados para piano*, publicada por Rebagliati en Milán en 1870. Como indica su título, la edición reúne poco más de una veintena de aires nacionales –la mayor parte, zamacuecas–, siendo una primera recopilación sistemática del género (Basadre 101), organizada con un sentido abiertamente regional o “americano” y estéticamente según los marcos provistos por el nacionalismo musical (Rebagliati 2).

Marinera y cueca desde la Guerra del Pacífico y a inicios del siglo XX

Como ya señalamos, en Lima la chilena fue popular al menos desde mediados del siglo XIX, hecho denotado hacia 1860 en coloquialismos como “chileneo” y “a la chilena” (Arrelucea 68). En concreto, hasta el despunte del siglo XX las diferencias efectivas entre la vieja zamacueca, la mencionada y la marinera –estructura estrófica y performances, etcétera– seguirían siendo inconsistentes. Es más, hasta casi finalizar los 1870 “chilena” era una denominación que le cabía a prácticamente toda variedad zamacuequera peruana, sin la presunción de su factura chilena (Chocano 98).

Sin embargo, al calor del nacionalismo inflamado por la Guerra del Pacífico surgieron en ambos países tendencias que bogaron por la mutua exclusión. Justamente, a inicios de 1879 el escritor y periodista Abelardo “El Tunante” Gamarrá reivindicó públicamente el estatus nacional de la chilena rebautizándola como “marinera”, con ocasión de la toma de Antofagasta por las fuerzas chilenas, momento en que el Perú aún no entraba al conflicto. Como metáfora marítima que

es, la denominación atañía al puerto en cuestión como escenario de los acontecimientos, a que la Marina de Guerra del Perú acudiría en defensa de Bolivia –lo que efectivamente ocurrió según el tratado secreto suscrito por ambos Estados–, y a la cadencia del baile asemejando el oleaje y su potencia a una batalla entre dos armadas. Argumentalmente, lo que habría estado detrás de iniciativas como la del Tunante fue la intención de ciertos sectores criollos de desembarazarse de un vínculo tan literal con Chile o que el Perú ingresara al conflicto. Estos y otros argumentos respondían tanto a una reivindicación coyuntural como a la instrumentalización política de esta especie musical y dancística. Sin embargo, estas razones no resultaron aún en diferencias notorias entre las variantes peruanas (Chocano 84 y 101-108), que persistieron como géneros intercambiables por algunas décadas.² Sí habrían propiciado en cambio una mayor aceptación suya de parte de la población no-afroperuana y su ingreso al canon que décadas más tarde sería reconocido como criollo (Lloréns 28), situándose como uno de sus géneros tradicionales.

A propósito, la guerra habría restringido el movimiento de personas y bienes a lo largo del eje Lima-Callao-Valparaíso-Santiago, aunque no lo desactivó totalmente (Facuse y Torres 39; Rohner, “La consolidación...” 36; Ronceros 231-233). Al sur, en Chile las variantes zamacuequeras se habrían acomodado dentro del repertorio femenino que, desde la segunda mitad del siglo XVIII se habría separado del masculino, compuesto el último básicamente del Canto a lo Poeta (Pereira Salas 217-218). La asociación de las variedades zamacuequeras con la actividad musical femenina, encarnada por la arquetípica cantora (Batlle y Martínez 112-118), además de sus connotaciones raciales –asociadas a la negritud y a ciertas nociones sobre el mestizaje chileno–, señalará uno de los aspectos fundamentales de la cueca durante el siglo XX.

Sobre su nombre, la zamacueca a mediados del XIX habría comenzado a ser llamada por la aféresis de “cueca” (Pinto y Gutiérrez 36), aunque ambos términos serían equivalentes hasta el último tercio de la centuria (Izquierdo et al. 141), período durante el cual –sobre todo en torno a la Revolución de 1891– se habría consagrado como género nacional (Garrido, *Biografía...* 1976, 43). En un mismo sentido, Tomás Cornejo señala la tendencia a nacionalizar la zarzuela y el género chico, escenas fundamentales para la vida cultural santiaguina de entresiglos, tendencia que fue facilitada con la costumbre de programar números de cueca en las

2 En efecto, la así coronada decana de las marineras, “La Concheperla” –con letra de Abelardo Gamarra, datada en 1892–, guarda un parecido impresionante con otro destacado género costeno, el tondero.

presentaciones del rubro en general. Este gesto respondió al mencionado proceso de legitimación del baile y a su traspaso paulatino desde las chinganas a las tablas (Cornejo, *Ciudad...* 318-320).

Además de este hito finisecular, apenas despuntado el siglo XX, la cueca alcanzó las formas armónicas y líricas con que es conocida hoy en día. Este proceso se dio –en relación causal o correlacional– junto al fortalecimiento de los discursos nativistas que, también desde el siglo anterior, declaraban la asimilación patriótica. Esta operación, llevada a cabo comúnmente en nombre del folclor, con seguridad desde los años 1930, dependió del exitoso vaciamiento del contenido original de estas prácticas y su saturación con simbolizaciones nacionales. En tal sentido, la cueca –y anteriormente la zamacueca– han protagonizado históricos conflictos culturales entre élite y bajo pueblo, desde el siglo XIX, que entre otras consecuencias tuvieron su legalización como emblema nacional en una fecha tan tardía como 1979 (Donoso 117 y 119; Ramos y Spencer 21 y ss.).

Tras la derrota del Perú ante Chile, la marinera limeña fue motivo de un airado debate en torno de su afrodescendencia, conflicto que ha determinado los modos en que ha sido asumida, identitaria y patrimonialmente, por distintos sectores de la sociedad peruana. En efecto, en el canon afroperuano, la marinera limeña figuró junto a otros géneros como el ingá, agüenieve [sic], contrapunto de zapateo, socabón [sic], festejo, negritos, son de los diablos, etcétera (Lloréns 31). Y al mismo tiempo, socialmente ha sido un fenómeno mayoritariamente urbano, asociado con los sectores populares limeños y de algunas localidades puntuales. Asimismo, en casos excepcionales la marinera fue motivo de práctica y apego por parte de individuos y familias de sectores medios y altos, entre otros, los hermanos Rosa Mercedes y Alejandro “Karamanduka” Ayarza (Cueto 62 y ss.). En definitiva, la marinera ha sido considerada igualmente un género criollo y afrodescendiente. Según Chocano, fue a inicios del siglo XX que adquirió el formato que hoy en día la distingue: un canto de contrapunto, una competencia entre intérpretes, a partir de la secuencia de marineras –en general tres, llamadas primera, segunda o tercera de jarana, o pie–, más resbalosa y fuga, interpretado en tono mayor o menor (Chocano, 13, 32 y 118). Este esquema marca una notoria diferencia estrófica respecto de la marinera que, sea el caso, fue exaltada hacia 1879, por ende, tanto su estructura estrófica como su aspecto performático fueron innovaciones alcanzadas hacia el último cuarto del siglo XIX, y consagradas velozmente como tradicionales.

A propósito también de tradiciones y popularidad, debemos considerar el momento por el que atravesaban ambos géneros a inicios del siglo XX. Nos ha quedado la impresión –aunque la hipótesis rebasa esta investigación– que la cueca resultaba comparativamente más masiva que la marinera, hecho que eventualmente respondió a la refuncionalización nacionalista de la que fueron objeto los derivados zamacuequeros desde más o menos 1850. Quisiéramos observar esta situación a través de una de las fuentes más efectivas para estudiar el fenómeno plebeyo, como son los cancioneros, en este caso, publicados a lo largo del eje Callao-Lima-Valparaíso-Santiago.

A fines del siglo XIX, la cueca emergió como una de las voces plebeyas integradas a los pliegos de poesía popular. A partir de 1880 se publicaron estos documentos con relatos noticiosos o de acontecimientos recientes relatados en formas poéticas variadas, siendo predominante la décima encuartetada (Lenz, *Sobre la poesía...*). Pero la cueca, en tanto forma poética, también fue integrada como un medio de expresión de las crónicas populares. Así, al repertorio amatorio con influencia de la poética hispánica, se sumaron composiciones nuevas con temáticas contemporáneas. Son reconocidas las cuecas dedicadas al oficio de conductora de tranvía, o de otros oficios como zapateros, choferes, marineros, mecánicos, choreros, entre otros:

Yo soi buen zapatero
Y trabajo con agrado
Que a la niña más bonita
Le hago fino su calzado.
Fino el calzado, sí
Porque es mi gusto
Al verle la pierna gorda
Me causa susto
Me causas susto, sí
Por la medida
Siendo las botas largas
Miro hacia arriba.
Paso la noche en vela
Batiendo suela (Navarrete y Donoso 219).

Ya salió la conductora
Con el cochero a bailar

Tocando la campanilla
Haciendo el carro parar
Conductora catorce
I la veintiocho
Aprieta al zancudo
Con la dieziocho.
Con la dieciocho, si
Como se vé
Cuando ya paró el carro
Yo los pillé.
Así conductorcita
Te haces maldita (Navarrete y Donoso 205).

Asimismo, muy tempranamente surge un corpus poético cuequero dedicado a los acontecimientos políticos como guerras, huelgas, elecciones o incluso, algunas con temática “patriótica”. La propia Guerra con Perú fue retratada, así como los conatos de enfrentamiento con Argentina a fines del siglo XIX:

¡Vivan los bravos chilenos
Que ya la orgullosa Lima
Se encuentra en nuestro poder
¡Viva Chile! ¡Viva! ¡Viva! (Navarrete y Donoso 287).

Ya no quieren los cuyanos
Pelear con nuestros soldados
I el arma a esos nombrados
Se les cae de las manos (Navarrete y Donoso 293).

De igual forma, en los cancioneros publicados en Santiago y Valparaíso desde fines del siglo XIX, la cueca fue incluida como uno de los géneros nacionales por excelencia, marcando una importante presencia. En algunos casos, los autores o bien editores de los cancioneros eran los mismos *puetas* populares que publicaban pliegos sueltos, entre otros, Rosa Araneda, Daniel Meneses, Juan Bautista Peralta, quienes tendían a publicar el mismo repertorio en ambos soportes. Pero también es posible apreciar en cancioneros, algunas cuecas que –siendo contingentes– eran provenientes del repertorio oral, o bien lo nutrieron posteriormente. Como por ejemplo la “Cueca a Balmaceda”:

Gloria eterna al gran patriota
Víctima de la traición;
Al ilustre Balmaceda
De tan noble corazón.
Será imposible que haya
Alguien que pueda
Imitar en sus hechos
A Balmaceda.
A Balmaceda, sí,
Siempre la historia
Conservará el recuerdo
De su memoria.
Seré mientras exista
Balmacedista (González, *El Amoroso...* 5).

En suma, junto a los vales, mazurcas, zarzuelas, operetas, habaneras, cuplés, brindis y tonadas, la cueca es publicitada en las portadas de los cancioneros, incluso en algunas ocasiones, como un aspecto de novedad, lo que se ve reflejado en la incorporación de títulos como “cuecas nuevas” o bien, designarlas para alguna ocasión o festividad, como la fiesta del roto, el carnaval, para las elecciones, para las fiestas patrias, etc.

Una diferencia sustancial se percibe con las compilaciones de canciones publicadas en Perú, específicamente con el *Cancionero Limeño*, editado entre fines del siglo XIX y comienzos del XX. Si bien se aprecia la presencia de la marinera, su aparición es minoritaria con respecto a otros géneros como el yaraví, cuplé, habanera e incluso con respecto a géneros más modernos como el vals limeño y el tango rioplatense. Asimismo, los cancioneros publicados a partir de la década de 1920 tendieron a dialogar con la cinematografía y posteriormente con la radiodifusión, lo que explica la presencia de los géneros modernos incluyendo fotografías de las estrellas de la canción del periodo. Por otro lado, la poética de la marinera carece de la contemporaneidad que adquiere la cueca. En los cancioneros publicados en las décadas siguientes, la marinera cede paso al vals, género que se consagró como representativo del mundo plebeyo limeño en las décadas de 1920 (Rohner 82).

En un sentido relacionado con esto, otra hipótesis –igualmente desbordada– es que varios de los estereotipos propiciados por los nacionalismos latinoamericanos a través de los bailes nacionales, fueron adoptados y reforzados por las industrias

culturales del siglo XX, pasando a formar parte de las vertientes de lo nacional, lo popular y lo plebeyo. La cueca fue uno de los primeros géneros registrados por la industria discográfica, tanto en los realizados en Estados Unidos, Inglaterra e incluso en Buenos Aires (Astica et. al. 18), así como las grabaciones producidas en Chile a partir de 1928. Sin embargo, la versión de la cueca impulsada en este espacio fue aquella de origen rural, tanto en su interpretación como en sus temáticas. Es decir, la cueca urbana presente en los cancioneros y que actuaba como crónica poética popular fue desplazada en estos espacios para darle lugar a un repertorio campesino. Esta versión cuequera también recibió el impulso de un grupo de intelectuales que vieron en su promoción un referente para fortalecer la nueva identidad nacional surgida de las corrientes reformistas que penetraron el aparato estatal a partir de 1925. Se observaba que la cueca popular debía reconocerse como “sostén del alma nacional” y a su vez, promoverla como contención a la introducción de música extranjera (Donoso, *Populismo...* 52). La oleada de música y bailes populares de extracción internacional generó, en un ambiente sensible a lo criollo, dos tipos de fenómenos: por una parte, una defensa de la música chilena, acompañada de una crítica a la invasión musical foránea y, por otra, una mayor difusión de la música popular local junto a una apropiación creativa o criollización de algunos géneros de la música internacional (Subercaseaux 435).

Por su parte, la marinera gozó de un lugar preferente en los repertorios costeño y afrodescendiente, aunque paulatinamente se vio desplazada por un repertorio difundido en orquestas, músicos locales y, a partir de la década de 1910, por el disco, conformado por el chotis, mazurca, polca o la jota, pero principalmente por el vals (Borras 30) de la mítica Guardia Vieja y posteriormente por la potente oleada afroestadounidense. Sin bien muchos de estos ritmos eran de evidentes orígenes extranjeros, en virtud del criollismo fueron incorporados a una música nacional que, a medida que avanzó la tecnificación cultural en Lima, fue enaltecida como lo más propio de la identidad urbana ante el agresivo avance de las oleadas cosmopolitas. Mientras los nuevos ritmos relegaban al vals, polca y por cierto a la marinera a la fiesta privada, la “argentinización” del repertorio nacional –la fiebre tanguera, especialmente (Basadre 107)– caló hondo, pero tuvo el efecto de definir enclaves criollos en Callao y Lima, puntualmente en los barrios de Monserrate, Cinco Esquinas, Cocharcas, Bajo el Puente y la Victoria. Estos enclaves, de arraigo plebeyo, recibían regularmente a aficionados y músicos de sectores más acomodados, quienes se allegaban a las jaranas, solventado los gastos que difícilmente los cultores

más pobres hubieran podido costear (Chocano 129), incurriendo ocasionalmente en actitudes condescendientes.

Consideraciones finales

Según lo observado, en ambos casos se aprecia lo planteado por Florencia Garra-muño en el tango rioplatense y la samba: la marinera y la cueca fueron géneros reconocidamente nacionales en un proceso previo a ser nacionalizados por el Estado y sus políticas culturales (29). Dicho proceso se desarrolló durante todo el siglo XIX con una conexión directa, aunque con etapas dispares. Ambas pertenecen al tronco común de la zamacueca y fueron difundidas en espacios criollos y plebeyos urbanos, así como integrada –con algunas modificaciones– en espacios más aristocráticos. Ambas fueron afectadas directamente por los acontecimientos desencadenados en y tras la Guerra del Pacífico: la marinera asumiendo un nuevo nombre y la cueca adoptando una identidad mucho más nacionalista, en el intento de desembarazarla de su impronta peruana. Este pareciera ser el momento diferenciador, pues mientras la cueca llegó al fin de siglo transformada en una forma poética propia de la crónica popular urbana, la marinera quedó consolidada como género poético tradicional de fuerte influencia hispánica.

Asimismo, en las primeras décadas del siglo XX, la cueca y la marinera ya eran reconocidas como géneros indiscutidamente nacionales, y la disputa se trasladó hacia qué formas y estilos serían oficializados por las políticas estatales. Ambas fueron parte de los procesos de redefinición de las identidades, donde siguieron influyendo sectores de las elites que marginaron las influencias indígenas e instrumentalizaron estas, previo proceso de depuración y adaptación a los modernos medios –puntualmente la radio–, que irremediamente altera los valores y significaciones criollos (Bustamante 166). En el caso de Perú, elites políticas peruanas identifican la cultura popular peruana con la cultura popular limeña y, finalmente, la música peruana con la música criolla. Mientras que, en el caso de Chile, las nuevas elites privilegian la evocación de la cultura popular campesina, bajo la figura del huaso, como definición esencialista de la cultura popular (Donoso, *La Batalla...*, 32; Ramos 116).

Así, los elementos primitivos tomados de las culturas tradicionales y plebeyas son exaltados como acentos vernáculos en un proceso de modernización globalizada. Esto, al contrario de etapas inmediatamente anteriores, cuando estos elemen-

tos primitivos eran justamente aquello que provocaba el rechazo elitista. Ambas tesis atañen a procesos históricos complejos y contradictorios, donde la aguda dicotomía de modernidad y primitivismo debe ser vista a la luz de los casos y de todos sus matices. Como fuera, las políticas de legitimación de esta noción pura de lo popular fueron aquellas implementadas por los nacionalismos, nativismo y por movimientos y escuelas comparables, mencionados más arriba. Recibieron entre otros los nombres de folclor y criollismo, como en los casos de Chile y el Perú.

Por su parte, algunos discursos marcadamente heterogéneos fueron levantados por el movimiento afroperuanista del siglo XX, por ejemplo. Desde su punto de vista, la reivindicación de la raíz afrodescendiente en la música criolla o costeña era coincidente con la crítica al criollismo como nacionalismo limeño y costeño, que incurría en la mistificación del pasado colonial y en el escamoteo de las identidades afrodescendientes e indígenas (Salazar Bondy 64). Esto se vio expresado concretamente, entre otros elementos, en la reivindicación de la marinera limeña como un género afroperuano. Históricamente hablando, dicha reivindicación asumía el repliegue del baile, desde más o menos 1900 en adelante, que en términos demográficos es vinculable con la disminución efectiva de la población afroperuana de entonces. Lo último, a causa de los procesos concretos de mestizaje y sus políticas oficiales que –cabe mencionar– estaban basados en el mestizaje como mecanismo de ascenso social y blanqueamiento.

Lo anterior es buen ejemplo de cómo la heterogeneidad es asumida desde posiciones a favor y en contra, más bien a favor de su valoración o tendientes a controlarla y mitigarla. En el último caso, estos proyectos obtuvieron herramientas efectivas y legitimidad desde los ámbitos académicos. Estos, por ejemplo, se encargaron de fijar estándares y medios de regulación de lo popular, estableciendo distinciones, sea acá un caso, entre culturas populares autóctonas y legítimas, y culturas populares foráneas y desnaturalizantes. Las formas primarias del folclor chileno, por ejemplo, con Rodolfo Lenz y otros especialistas, producían por una parte una tradición nacional y vernácula, y por la otra desacreditaban expresiones y prácticas eminentemente populares, que pueden ser reconocidas como “plebeyas”. El sentido de lo popular en este dispositivo decimonónico es purista e incluye una buena dosis de idealismo.

Por ejemplo, en Chile Central el imaginario campesino desde temprano fue reclamado para sí por la élite, y luego exaltado como emblema de chilenidad. En el caso del Perú costeño, a través del criollismo se dio una instrumentalización

de lo popular –con la oficialización de la canción criolla o la domesticación del carnaval– a partir de las décadas de 1920 y 1930. Tal como en Chile con el folclor, en Perú con el criollismo fue propuesta una identidad nacional a partir de la instrumentalización de una identidad regional. Estos procesos coincidieron con la modernización efectiva de los medios musicales, incluidos los folclóricos y criollos. Los últimos tendieron a “popularizarse” tanto en el sentido de la aceptación masiva como de su adaptación a los estándares de la música popular cosmopolita. En suma, estas categorías denominan por una parte la cultura popular practicada por las clases populares y, simultáneamente, un tipo de ideología culturalista orientada al desarrollo nacional moderno. Folclor y criollismo (Ortega, 95-98), siendo el caso, designan ambas dimensiones.

Asimismo, la legitimidad de los campos culturales populares dependió también de las agendas para la defensa de lo nacional ante el embate de lo cosmopolita. Una fase de esta operación fue la criollización o folclorización de géneros foráneos que, en su momento, fueron también el efecto de oleadas musicales cosmopolitas y una consecuencia esperable de la circulación transnacional. Géneros como estos fueron presentados como formas musicales puras –en contraste con el panorama contemporáneo– aunque resultaran de medios y procesos impuros, por así decirlo. En esta nueva configuración incidieron por ejemplo las discontinuidades —empíricas y simbólicas— entre lo urbano y lo rural, que a su vez implicó la refuncionalización de las culturas tradicionales o derechamente su invención como contraparte de los fenómenos culturales contemporáneos. Este cuadro, sin ir más lejos, afectó profundamente la trayectoria histórica y cultural de géneros –entre muchísimos otros– como la zamacueca, marinera, chilena y finalmente la cueca. Un matiz de lo anterior fue la ficción o funcionalización de las culturas tradicionales a propósito del acelerado cambio experimentado por las sociedades del continente, y por la desaparición concreta de los fenómenos y prácticas culturales que las componían que, de hecho, eran un relictos poscolonial.

Obras citadas

- Arrelucea, Maribel. *Lima afroperuana. Historia de los africanos y afrodescendientes*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima, 2020.
- Astica, Juan, Carlos Martínez y Paulina Sanhueza. *Los Discos 78 de Música Popular Chilena*. Santiago: Fondart, 1997.
- Averill, Gage. "Popular music: an introduction". *The Garland Encyclopedia of World Music Volume 2. South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. Ed. Dale A. Olsen & Daniel E. Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, 1998. 92-94.
- Barr-Melej, Patrick. *Reforming Chile. Cultural politics, nationalism and the rise of the middle class*. Chapel Hill y Londres: The University of North Carolina Press, 2001.
- Basadre, Jorge. *Historia de la República del Perú (1822-1933) Tomo 10*. Lima: Producciones Cantabria / El Comercio, 2014.
- Battle, María B. y Andrea Martínez. "Cantoras de rueda en Chile: antecedentes histórico-culturales y su irrupción en el siglo XXI". *Neuma*. 14-1 (2021): 108-134.
- Béhague, Gerard H. "Music, c. 1920 – c. 1980". *A Cultural History of Latin America. Literature, Music and the Visual Arts in the 19th and 20th Centuries*. Ed. Leslie Bethell. Nueva York: Cambridge University Press, 1998, 311-367.
- Borras, Gérard. "El rico y complejo mundo musical popular de la Lima de principios del siglo veinte (1900-1930)". *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Ed. Raúl R. Romero. Lima: Instituto de Etnomusicología de la PUCP, 2015, 47-68.
- Borras, Gérard. *Lima, el vals y la canción criolla*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Instituto de Etnomusicología de la PUCP, 2012.
- Bustamante, Emilio. "Apropiaciones y usos de la canción criolla (1900-1939)". *Contratexto* n° 15 (2007): 165-188.
- Chamosa, Óscar. *Breve historia del folclore argentino (1920-1970): identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Chocano, Rodrigo. *¿Habrá jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña*. Lima: Ministerio de Cultura, 2012.
- Cornejo, Tomás. *Ciudad de voces impresas. Historia cultural de Santiago de Chile, 1880-1910*. Ciudad de México: El Colegio de México / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2019.

- Cornejo, Tomás. “Fábricas de cultura popular. Consideraciones sobre la circulación de cancioneros impresos desde Santiago a Ciudad de México (1880-1920)”. *Transhumante. Revista de Historia Social*. 15 (2020): 6-33.
- Cosamalón, Jesús. “Población y sociedad”. *Perú. La construcción nacional 1830-1880*. Ed. Carlos Contreras. Madrid: Fundación Mapfre / Taurus, 2014. 221-281.
- Cueto, Alonso. Rosa Mercedes Ayarza. *La música su vida... ser peruana su pasión*. Lima: Edelnor, 2009.
- Donoso, Karen. *La Batalla del Folklore: los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. Tesis para optar al grado académico de Licenciada en Historia. Santiago: Universidad de Santiago de Chile, 2006.
- Donoso, Karen. “Fue famosa la chingana...?”. Diversión popular y cultura nacional en Santiago de Chile, 1820-1840”. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*. I-13 (2009): 87-119.
- Donoso, Karen. *Populismo en Chile. De Ibáñez a Ibáñez. Tomo III: Populismo y políticas culturales*. Santiago: Ed. Lom, 2023.
- Echeverría, Bolívar. *Ensayos Políticos*. Quito: Ministerio de Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados, 2011.
- Estrada, Baldomero. “Las claves del período”. *Chile tomo 3, 1880-1930. La apertura al mundo*. Madrid: Fundación Mapfre / Taurus, 2014. 13-32.
- Facuse, Marisol y Rodrigo Torres. “Músicas migrantes latinoamericanas en Santiago de Chile: el caso de la escena musical peruana”. *Revista Musical Chilena* n° 71(227) (2017): 11-47.
- Feldman, Heidi. *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto de Estudios Peruanos, 2009.
- Frith, Simon. “Hacia una estética popular”. *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2014.
- Garramuño, Florencia. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Garrido, Pablo. *Biografía de la Cueca*. Santiago: Editorial Ercilla, 1943.
- . *Biografía de la cueca*. Santiago: Editorial Nascimento, 1976.
- . *Historial de la Cueca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979.

- Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Ediciones Península, 2008.
- Goldgel, Víctor. *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.
- González, Juan Ramón. *El Amoroso. Colección de cantos, vals, mazurcas, canciones, zarzuelas, operas, habaneras, brindis, serenatas, cuecas i parabienes. Primer tomo*. Santiago: La Sin Rival, 1900.
- Gonzales, Osmar. “La cultura”. *Perú. La apertura al mundo 1880-1930*. Madrid: Fundación MAPFRE / Taurus, 2015. 233-290.
- González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- Grimson, Alejandro. *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.
- Iturriaga, Enrique y Juan Carlos Estenssoro. “Emancipación y república: siglo XIX”. *La música en el Perú*. Ed. César Bolaño. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 1985. 102-124.
- Izquierdo, José Manuel, et al. *Zamacuecas de Papel*. Santiago: autoedición, 2016.
- Ledezma, Ana y Tomás Cornejo. *Cancioneros populares de Chile a Berlín 1880-1920*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020.
- Lemos, Néstor. “Orígenes de la cueca cuyana”. *Actas y memorias del XXXIX Congreso Internacional de Americanistas vol. 6*. Ed. Rosalía Avals y Rogger Ravines. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1972: 219-229.
- Lenz, Rodolfo. *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile*. Santiago: Sociedad Imprenta Universo, 1919.
- Leymarie, Isabelle. *Músicas del Caribe*. Madrid: Ediciones Akal, 1998.
- Lloréns, José Antonio. *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruano / Instituto Indigenista Interamericano, 1983.
- Madrid, Alejandro L. “Música y nacionalismos en Latinoamérica”. *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Ed. Albert Recasens y Christian Spencer. Madrid: Akal Ediciones, 2010, 227-235.
- Martin, Gerald. “Literature, Music and the Visual Arts, 1870-1930”. *A Cultural History of Latin America. Literature, Music and the Visual Arts in the 19th and 20th Centuries*. Ed. Leslie Bethell. Nueva York: Cambridge University Press, 1998, 3-45.

- Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili, 1987.
- Martínez, José Luis, et al. “‘Rotos’, ‘cholos’ y ‘gauchos’: la emergencia de nuevos sujetos en el cambio de algunos imaginarios nacionales republicanos (siglo XIX)”. *Nación, Estado y cultura en América Latina*. Ed. Alejandra Castillo. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2003. 161-190.
- Mendívil, Julio. “¿A qué llamamos folklore?”. *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2016.
- Muñoz, Fanni. *Diversiones públicas en Lima 1890-1920: la experiencia de la modernidad*. Lima: PUCP / Universidad del Pacífico / IEP, 2001.
- Navarrete, Micaela y Karen Donoso. *Y se va la primera. Conversaciones sobre la cueca*. Santiago: LOM / Dibam, 2010.
- Ochoa, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.
- Ortega, Julio. *Cultura y modernización en la Lima del 900*. Lima: CEDEP, 1986.
- Oteiza, Rodrigo et al. *Valparaíso, ciudad de la música. Estudio preliminar para una historia de la música en Valparaíso*. Valparaíso: CORFO / IMUVA / Ilustre Municipalidad de Valparaíso, 2019.
- Palomino, Pablo. *La invención de la música latinoamericana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2021.
- Parodi, Daniel. “El Perú en el mundo”. *Perú. La apertura al mundo 1880-1930*. Ed. Osmar Gonzales. Madrid: Fundación MAPFRE / Taurus, 2015. 85-122.
- Peña, Pilar y Juan Carlos Poveda. *Alfonso Leng. Música, modernidad y chilenidad a comienzos del siglo XX*. Santiago: autoedición, 2010.
- Pereira Salas, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile, 1941.
- Pérez Bugallo, Rubén. *El chamamé. Raíces coloniales y des-orden popular*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2008.
- Pinilla, Enrique. “Informe sobre la música en el Perú”. *Historia del Perú IX. Procesos e instituciones*. Ed. Fernando Enrique Cabieses. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1980. 361-677.

- Pinto, Sonia y Adolfo Gutiérrez. *La cultura chilena 1850-1920. Manifestaciones folklóricas y populares*. Santiago: FONDART / Departamento de Estudios Humanístico, 1996.
- Pinto, Julio. “De proyectos y desarraigos: la sociedad latinoamericana frente a la experiencia de la modernidad (1780-1914)”. *Contribuciones Científicas y Tecnológicas*. 130 (2002): 95-114.
- Pinto, Julio. *Caudillos y plebeyos. La construcción social del estado en América del Sur (Argentina, Perú, Chile) 1830-1860*. Santiago: LOM, 2019.
- Pujol, Sergio. *Las canciones del inmigrante. Buenos Aires: espectáculo musical y proceso inmigratorio. De 1914 a nuestros días*. Buenos Aires: Almagedo, 1989.
- Ramos, Ignacio. “Música típica, Folklore de Proyección y Nueva Canción Chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973”. *Neuma*. 4-2 (2011). 108-133.
- Ramos, Ignacio y Christian Spencer. “El estudio de la cueca chilena: balances, perspectivas y una contribución al debate”. *Neuma*. 14-1 (2021): 14-29.
- Rebagliati, Claudio. *Bailes Sud Americanos. Colección de Bailes y cantos populares corregidos [sic] y arreglados para piano*. Milán: Sonzogno, 1870.
- Rinke, Stefan. *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana / Universidad Católica de Valparaíso / Katholische Universität Eichstätt, 2002.
- Rohner, Fred. “La consolidación de la escena de la cueca urbana en Chile y la reactivación de un antiguo circuito musical”. *ANTEC*. 6-2 (2022): 30-43.
- Rohner, Fred. *La Guardia Vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la PUCP, 2017.
- Rohner, Fred. “Una aproximación a la generación de Felipe Pinglo: la Guardia Vieja y el rol de las industrias culturales en la configuración del canon musical criollo”. *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Ed. Raúl R. Romero. Lima: Instituto de Etnomusicología de la PUCP, 2015, 69-99.
- Rojas, Rolando. *Tiempos de carnaval. El ascenso de lo popular a la cultura nacional (Lima, 1822-1922)*. Lima: IFEA / IEP, 2005.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2001.

- Romero, Raúl R. “La música tradicional y popular”. *La música en el Perú*. Ed. César Bolaño. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 1985, 215-283.
- Roncero, Eligio. “El vals criollo del Pacífico. Apuntes para el estudio de la integración musical entre el Perú y Chile”. *Las historias que nos unen. 21 relatos para la integración entre Perú y Chile*. Ed. Daniel Parodi y Sergio González. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 2014, 231-240.
- Rossells, Beatriz. *Caymari Vida: la emergencia de la música popular en Charcas*. Sucre: Corte Suprema de Justicia de la Nación, 1996.
- Ruétalo, Victoria. “Industria cultural”. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Ed. Mónica Szurmuk y Robert Irwin. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2009. 154-158.
- Salazar Bondy, Sebastián. *Lima la horrible*. Lima: Lápix Ediciones, 2015.
- Sánchez, Nancy M. “Cueca Boliviana and Cueca Norteña (Argentina)”. *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World volume IX. Genres: Caribbean and Latin America*. Ed. David Horn et al. Londres: Bloomsbury, 2014. 234-237.
- Sans, Juan Francisco. “Nineteenth Century Spanish American Salon as a Translocal Music Scene”. *Made in Latin America*. Ed. Julio Mendivil & Christian Spencer. Nueva York: Routledge, 2016. 37-45.
- Sater, William F. y Simon Collier. *Historia de Chile, 1808-2017*. Madrid: Ediciones Akal, 2018.
- Seeger, Anthony. “Musical genres and contexts”. *The Garland Encyclopedia of World Music Volume 2. South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. Ed. Dale A. Olsen & Daniel E. Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, 1998, 43-53.
- Spencer, Christian. “Cien años de zapateo. Apuntes para una breve historia panamericana de la zamacueca (ca. 1820-ca. 1920)”. *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Ed. Albert Recasens y Christian Spencer. Madrid: Akal Ediciones, 2010, 69-78.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Vol. 4*. Santiago: Editorial Universitaria, 2007.
- Tejada, Luis. “Malambo”. *Mundo interiores: Lima 1850-1950*. Ed. Aldo Panfichi y Felipe Portocarrero. Lima: Universidad del Pacífico, 2004, 145-160.
- Tompkins, William D. *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: CEMDUC / CUF, 2011.

- Torres, Isabel. “La cultura”. *Chile tomo 3, 1880-1930. La apertura al mundo*. Ed. Baldomero Estrada. Madrid: Fundación Mapfre / Taurus, 2014, 235-315.
- Torres, Rodrigo. “Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)”. *Revista Musical Chilena* n° 62 (209) (2008): 5-27.
- Turino, Thomas. “Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations”. *Latin American Music Review*. 24-2 (2003): 169-209.
- Vargas, Rubén. “Glosario de Peruanismo”. *Revista de la Universidad Católica del Perú*. 13-2 (1946): 151-179.
- Vega, Carlos. “La forma de la cueca chilena”. *Revista Musical Chilena*. 3-20-21 (1947): 7-21.
- Vega, Carlos. *Panorama de la música popular argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’, 2010.
- Velásquez, Víctor M. *Lima a fines del siglo XIX*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2008.
- Velázquez, Marcel. “La cultura”. *Perú. La construcción nacional 1830-1880*. Ed. Carlos Contreras. Madrid: Fundación Mapfre / Taurus, 2014. 283-342.

Cartografía de la presencia afro en la literatura y los estudios literarios chilenos¹

*

A Cartography of Afro-Descendants in Chilean Literature and
Literary Studies

Thomas Rothe
Universidad Católica de Temuco
tcrothe@gmail.com

Resumen

En este artículo se mapea la presencia afro en la literatura y los estudios literarios chilenos desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad. Se sistematizó los distintos hitos literarios que han contribuido a la delimitación del campo de estudio, estableciendo vínculos entre los contextos históricos y el desarrollo del campo literario y crítico nacional. En cuatro secciones, se examina la presencia afro en la historia literaria chilena, el impacto de redes intelectuales transnacionales, la introducción de los estudios caribeños en Chile, así como autores migrantes actuales y la traducción de autores afrodescendientes.

Palabras clave: estudios afro, literatura chilena, historia intelectual.

Abstract

This article maps the presence of Afro-descendant subjects and representations in Chilean literature and literary studies from the mid 19th-century to the present. It seeks to systematize the different literary turning points that have contributed to delineating this area of study, establishing connections between the historical contexts and the development of the literary and critical field within the country. Divided into four sections, the article examines the presence of Afro-descendants in Chilean literary history, the impact of transnational intellectual networks, the

1 Este artículo se escribió en el marco del proyecto ANID/FONDECYT/Posdoctorado/N. 3230185, “Insulares y cosmopolitas: traducción en revistas culturales del Caribe hispano durante la primera mitad del siglo XX”, del cual soy investigador responsable.

introduction of Caribbean studies in Chile, as well as current immigrant writers and the translation of Afro-descendant authors.

Keywords: African Diaspora Studies, Chilean Literature, Intellectual History.

Recibido: 08/08/2023

Aceptado: 07/02/2024

Introducción

En 1969, a pocos años de su fallecimiento, Manuel Rojas reveló varios aspectos disputados sobre el origen de “El vaso de leche”, uno de sus cuentos más conocidos. El lugar de acción no era Valparaíso ni Buenos Aires, y el protagonista tampoco estaba basado en el mismo autor:

La verdad es otra: siendo muy joven conocí en Chile a un hombre, también joven, aunque no tanto como yo, a quien sus compañeros llamaban El Negro Nieves. Era anarquista, zapatero de profesión. Su cara y cabeza denotaban de lejos un origen negro: labios gruesos, pelo rizado, tez de color más oscura que la del chileno medio. La explicación de su tipo podía hallarse al saber que era oriundo del norte de Chile, de las salitreras, región en donde se produjeron, y quizás se producen aún, las más extrañas mezclas y cambios: mulatos, pardos, cholos, chinos, collas, changos, japoneses, negros, han pasado y continúan pasando por allí. [...] Después de esos años, un día que viajaba y leía un diario o un libro en un tren que había partido desde Constitución hacia el sur —yo también vivía entonces en la Argentina—, noté, de un modo casi subconsciente, que alguien me estaba observando [...] era El Negro Nieves [...]. Estaba casado con una joven española y tenía un niño pequeño [...]. Nos visitamos y nos contamos aventuras que habíamos vivido. Entre las suyas estaba la que sirvió para *El vaso de leche*: le había ocurrido en Montevideo. Después de dos o tres visitas y casi sin quererlo, dejé de verlo. Nunca he sabido qué fue de él y tampoco sé si alguna vez leyó mi cuento [...]. El Negro Nieves, como tantos otros amigos, contribuyó con una parte de su vida a mi carrera literaria. (Rojas 16-18)

Si bien el léxico chileno adopta los vocablos *negro* o *negra* para referirse a personas de tez oscura, sin necesariamente implicar una identificación afrodescendiente, Rojas vincula el fenotipo de su amigo a un pasado —y presente— donde existen africanos y sus descendientes en el territorio nacional. En el contexto de una iden-

tividad nacional supuestamente homogénea, no es menor que un sujeto, a todas luces lo que denominaríamos hoy afrochileno, haya sido la inspiración para el emblemático cuento de uno de los narradores más importantes del siglo XX chileno. La identidad racial del Negro Nieves pareciera ser un dato secundario para Rojas, ante la solidaridad de clase que sintió con el zapatero anarquista y su experiencia de hambre en el puerto de Montevideo que se impone como tema principal del cuento. De hecho, en el relato no entrega ningún indicio de que el protagonista sea afrodescendiente. La invisibilización del Negro Nieves se puede atribuir a una serie de factores, pero me parece que uno de ellos es también la incapacidad del público lector de imaginar al protagonista como un sujeto racializado.

Me interesa que esta anécdota ceda el paso a una reflexión sobre la presencia afro en la literatura y los estudios literarios producidos en Chile y en cómo la crítica literaria chilena ha ido desarrollando una conciencia sobre temas de afrodescendencia, raza y racismo, diáspora y migraciones. En un país en que los problemas de clase tradicionalmente han eclipsado los conflictos raciales, estudiar la presencia de sujetos y autores afro en las letras y los estudios críticos ha permitido ampliar la relación histórica-cultural que Chile mantiene con la región latinoamericana. También ha revitalizado perspectivas sobre el racismo contra las poblaciones indígenas y, más recientemente, nuevos grupos migrantes.

En las últimas dos décadas, se ha articulado un campo de estudios afrodescendientes desde Chile que atraviesa diversas disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades, además del trabajo activista que ha buscado el reconocimiento legal del pueblo afrochileno y ha incidido en los discursos antirracistas a raíz de situaciones de discriminación contra migrantes afrodescendientes, principalmente desde Haití, Colombia y Venezuela. Viajes, traducciones, afinidades políticas, congresos, grupos de estudio y revistas culturales han contribuido a la introducción y posterior solidificación de un campo de estudio enfocado en autores afrodescendientes y una variedad de temáticas relativas a los procesos de racialización de los sujetos afros.

En este texto, identifico algunos ejes del desarrollo de la presencia afro en los estudios literarios chilenos, como parte de la constante delineación de un campo de estudio que está en pleno desarrollo. Existen esfuerzos recientes por hacer una cartografía de los llamados estudios afrochilenos, uno de los artículos que presenta una panorámica es “De la negación a la diversificación: los intra y extramuros de los estudios afrochilenos”, de Montserrat Arre y Paulina Barrenechea, donde pri-

ma una perspectiva historiográfica y antropológica, aunque también explora algunos aspectos literarios. Desde un punto de vista más literario –que agrupa trabajos realizados en Argentina y Chile–, el artículo de Graciela Salto, “Lecturas de la literatura caribeña desde el Cono Sur” es otro precedente fundamental, aunque sin un enfoque exclusivamente sobre el campo de estudios afro. El ejercicio cartográfico que propongo aquí dialoga con estos trabajos y otros, aceptando, como cualquier ejercicio de esta naturaleza, los varios puntos ciegos que aparecen.

Franco Moretti plantea que los mapas literarios deben ilustrar una matriz de relaciones, no solo un clúster de ubicaciones individuales (54-55). Por su parte, Édouard Glissant introduce “la poética de la relación” como un marco conceptual, históricamente anclado, para pensar la identidad a partir de la diferencia (260-270). Para el mapeo que estoy esbozando, acojo estas perspectivas y apunto a las relaciones que han ayudado a construir el campo de los estudios y literatura afrodescendiente en Chile. Hay cuatro corrientes importantes que destacar en la delineación de este campo que, a pesar de correr por vías separadas, se relacionan y entablan diálogos. La primera corriente son las producciones y estudios literarios que buscan interpretar la presencia afro en la historia y literatura chilena; la segunda se genera a partir de viajes de chilenos al exterior y la llegada de escritores afrodescendientes a Chile, generalmente por labores diplomáticos o afinidades políticas; en tercer lugar está la profundización de los estudios latinoamericanos y, en particular, caribeños en Chile después de la vuelta a la democracia y con mayor fuerza a partir del nuevo milenio; y, finalmente, podemos identificar un cuerpo de trabajo literario realizado por escritores migrantes afrodescendientes y las gestiones del mundo editorial chileno de publicar autores afro de otros países, generalmente a través de traducciones. Estos cuatro ejes muestran cómo, a pesar de la presencia histórica de los afrodescendientes en el territorio nacional, durante las últimas tres décadas el rescate y la problematización de temáticas en torno a la afrodescendencia, así como la introducción de autorías afro, han expandido los horizontes de la crítica y la producción literaria en Chile, en constante diálogo con una variedad de fenómenos sociales y debates políticos contingentes.

La mirada histórica: relecturas de la literatura chilena

No es inusual encontrar representaciones de personajes africanos y sus descendientes en la producción literaria chilena desde el siglo XVII hasta el XIX. Las crónicas, episodios e incluso poemas de autores como Enrique del Solar, Manuel

Concha, José Victoriano Lastarria, Vicente Pérez Rosales, Justo Abel Rosales, Salvador Sanfuentes insertan a negros y mulatos esclavizados, libertos y, en algunos casos, cimarrones,² en sus narraciones y versos sobre la sociedad chilena durante el periodo colonial y el primer siglo de la República. Como señalan Arre y Barrenechea, la historiografía clásica tiende a reconocer la presencia de negros en Chile durante el periodo colonial, pero derechamente niega su pervivencia con el cambio hacia el siglo XX, asentando las bases para teorías raciales y pseudocientíficas sobre la composición étnica de los chilenos, como resultado del mestizaje entre europeos e indígenas (132). En este panorama, no obstante, hubo intentos a partir de segunda década del siglo XX de estudiar la presencia de los afrodescendientes en Chile, si bien no se articula un campo de estudios afrochilenos hasta el siglo XXI (Arre y Barrenechea 134).

Desde el campo literario, el interés por explorar lo afro en el imaginario nacional parece correr paralelo a los esfuerzos historiográficos, produciendo algunas obras en el siglo XX que tratan el tema de manera más implícita. Es justamente en el subgénero de la novela histórica, esa forma que para Lukács busca “*demonstrar con medios poéticos la existencia, el ‘ser así’ de las circunstancias históricas y sus personajes*” (cursivas en el original, 46), donde surgen varios intentos de dar cuenta de la presencia afro en la historia nacional. Así, en una obra como *La Quintrala* (1932), donde Magdalena Petit reconstruye la vida de Catalina de los Ríos y Lisperguer, cautivante figura de la sociedad colonial chilena, los negros y mulatos esclavizados forman parte integral del paisaje urbano y doméstico de la alta sociedad de la época. Y es que uno de los libros de historia en que Petit se basó, *Los Lisperguer y la Quintrala*, de Benjamín Vicuña Mackenna, abre con un epígrafe del genealogista chileno José Manuel de Astorga, que reza —con un evidente tono hiperbólico—: “En Santiago el que no es Lisperguer es mulato” (15). La novela de Petit, publicada por Zig-Zag con múltiples reediciones, forma parte del currículum escolar. Otra novela histórica, también de alcance popular, es *El mulato Riquelme* (1951), donde Fernando Santiván explora la vida de un posible pariente mulato de Bernardo O’Higgins. Santiván, quien recibió el Premio Nacional de Literatura un año después de publicarla, describe la obra como una biografía novelada de O’Higgins, que, sin embargo, introduce un nivel de alteridad al campo literario chileno

2 Para mayores detalles sobre este particular caso, consultar el trabajo de Barrenechea (2009).

a través del narrador, el mulato.³ Ya entrando al siglo XXI, Ricardo Gattini publicó *El barco de ébano* (2008, reedición en 2018), que cuenta la historia de una esclavizada africana en su travesía hasta Valparaíso. Con la última edición, esta novela ha sido trabajada en estudios recientes, que incluyen los de Arre (2022), Salinas Herrera y Nascimento (2020), Salinas Herrera (2019) y Ojeda (2019).

Es significativo que, aunque son reducidos los intentos de narrar la presencia afro en el ámbito nacional, la novela histórica ha sido un género privilegiado, coincidiendo con una tendencia común a lo largo del continente. Los pocos documentos que registran la perspectiva de los africanos esclavizados durante el periodo colonial hacen que la ficción se presente como un espacio desde el cual imaginar estas subjetividades borradas de la historia. Novelas como *El reino de este mundo* (1949) del cubano Alejo Carpentier, *Changó, el gran putas* (1983) del colombiano Manuel Zapata Olivella y *Beloved* (1987) de la estadounidense Toni Morrison; o relatos como “La travesía” (1977) del ecuatoguineano Donato Ndongo-Bidyogo y poemas como “Mujer negra” (*Parajes de una época*, 1979) y “Amo a mi amo” (*Piedra pulida*, 1986) de la cubana Nancy Morejón, son solo algunos de los muchos esfuerzos creativos de rellenar vacíos históricos en cuanto a la experiencia de las/os esclavizadas/os.

Investigadoras como Montserrat Arre y Paulina Barrenechea se han dedicado a estudiar las figuraciones de los afrodescendientes en la literatura histórica, principalmente del periodo colonial y del siglo XIX. No solo han aportado a hacer historia literaria, sino hacer historia desde la literatura y revelar el imaginario del pasado nacional que efectivamente incluye el sujeto afro. Esta perspectiva quizás se ve mejor expresada en las ficciones históricas reunidas bajo el título *Coquimbo episodios coloniales. Los claroscuros del desierto* (2021), de Nicole Pardo Vilú, seudónimo de Arre. Pero más allá de pretensiones literarias, las investigaciones de Arre y Barrenechea han derivado en la publicación de docenas de artículos, varios libros, proyectos de investigación y formación de estudiantes de pre y posgrado. Desde una perspectiva interdisciplinaria que cruza la historiografía con los estudios literarios y culturales, han construido un objeto de estudio que cuestiona los relatos hegemónicos de la

3 En entrevista con Radio Yungay en 1951, Santiván afirma: “Muchos han creído que el título se refería directamente a don Bernardo, y consideraron, *a priori*, que no debía yo llamar ‘mulato’ a un personaje que no tuvo en sus venas ni la menor partícula de sangre negra [...] Pero no supieron los que hicieron tal objeción, antes de haber leído el libro, que ‘El mulato Riquelme’ es uno de los personajes, posiblemente pariente o allegado de la familia, que tomó el apellido de sus protectores. El mulato no solo actúa en la obra sino él es quien se encarga de presentar en sus memorias la vida íntima de don Bernardo O’Higgins y de su familia” (1). Para un análisis contemporáneo del aspecto afro de esta obra, ver Barrenechea (2007).

identidad chilena radicada en el mestizaje entre el europeo y el indígena, con lo que han establecido, además, importantes diálogos con activistas del autodenominado pueblo afrochileno. Desde el Proyecto Afro-Coquimbo, Arre y otros investigadores han levantado un catastro de trabajos sobre afrodescendientes y afrodescendencia en Chile que ya suma cerca de noventa planas, si bien el enfoque disciplinar se centra en la historia, la antropología y la musicología.

Es justamente el cruce disciplinar entre la historia y la literatura que ha enriquecido las relecturas de la literatura chilena en clave afrodescendiente. La misma Arre, además de interpelar las construcciones de raza y género en algunas narrativas fundantes de autores como Rosario Orrego e Iris (Inés Echeverría Bello), ha hecho un trabajo de rescate de episodios y tradiciones del siglo XIX y comienzos del XX donde aparecen sujetos afro, recopilado en *Tintas pardas, tintas negras. Antología de tradiciones y episodios de afrodescendientes chilenos* (2022). Por su parte, Barrenechea se ha enfocado principalmente en la época colonial y el siglo XIX o las representaciones en la literatura más contemporánea de esos periodos. Su tesis doctoral, titulada *La figuración del negro en la literatura colonial chilena: María Antonia, esclava y músico, la traza de un rostro borrado por/para la literatura chilena* y defendida en 2007 en la Universidad de Concepción, abre una línea de investigación en esta área de los estudios literarios. Igualmente, las investigaciones de Barrenechea han vuelto a mirar los archivos para formular tesis sobre la posibilidad de ciertas autorías afrodescendientes en el territorio nacional durante el periodo colonial y republicano. Es el caso de María Antonia Palacios, africana esclavizada traída a Chile a fines del siglo XVIII, quien posiblemente fue la copista e intérprete de partituras contenidas en el *Libro Sexto*, descubierto por el musicólogo Guillermo Marchant entre los escombros de la Iglesia de la Recoleta Franciscana en los años setenta (Barrenechea, 2005). Si bien estos aportes se circunscriben a la música, Barrenechea aborda el caso con recursos del análisis literario, considerando la dimensión autorial de Palacios. La misma investigadora ha revelado el descubrimiento de un manuscrito firmado por el agricultor afrochileno Pedro Baluarte Baluarte de comienzos del siglo XX, que contiene cartas, poemas y relatos testimoniales, planteando una serie de problemas metodológicos respecto de su rescate y estudio (2015).

Por otra parte, y con un siglo de separación, podemos destacar el libro de poemas *Sentimientos de mi tierra*, de la dirigente social afroazapeña María Elena Castillo Maldonado.⁴ Este libro, publicado originalmente en diciembre de 1999 por la agru-

4 Firma el libro como Mariel Castillo Maldonado.

pación cultural Suni Pat Arupa en Arica, constituiría la única obra literaria escrita por una autora afrochilena quien se identifica como tal. Con un tiraje reducido y casi nula atención desde la crítica literaria, esta obra ha pasado desapercibida y merece una reflexión mayor, incluso cuando no necesariamente trate sobre temas de racismo o afrodescendencia. Considerando estos antecedentes, solo se podría hablar de la existencia de aislados esfuerzos poéticos o testimoniales de autores afrochilenos, si bien, de acuerdo con lo que he podido revisar de las mismas obras y los acercamientos críticos a ellas, ninguna explora problemas raciales. Un abordaje distinto encontramos en los trabajos ensayísticos, historiográficos y de rescate de testimonios orales hechos por afrochilenos que surgen a partir del siglo XXI. En esa línea, Marta Salgado, Cristian Báez Lazcano, Azeneth Báez y Carolina Cortés, entre otros, han tenido un papel fundamental en la productividad intelectual afrochilena, agrupada principalmente en el Valle de Azapa.⁵

Como plantea Sonia Montecino en su reseña de *El barco de ébano*, poco después de su primera edición, la obra “abre una pregunta sobre esa ‘oscuridad’ que hemos borroneado de las páginas de la historia oficial” (63). Barrenechea, por su parte, nos recuerda que “La historia de Chile es la trágica negación de sus alteridades” (*La figuración del negro* 313), destinando al olvido la presencia afro en su configuración identitaria. Los estudios de la presencia afrodescendiente en la literatura colonial y del siglo XIX, buscan reparar –aunque sea de manera lenta y parcial– esta triste característica del *ethos* nacional que persiste con fuerza hasta la actualidad.

La presencia afro en el extranjero: viajes, diplomacia y literatura

El enfoque sobre la presencia afro en América Latina, el Caribe y África ha experimentado un desarrollo mucho más amplio en el ámbito nacional que los estudios afrochilenos propiamente tal. Los muchos viajes de autores chilenos al extranjero y de varios autores afro a Chile durante el siglo XX, permitieron puntos de contacto con el resto de la región y la constitución de redes intelectuales, generalmente sostenidas por afinidades políticas. En términos literarios, existen obras tempranas que representan a sujetos africanos y sus descendientes fuera de Chile. Por ejemplo, la novela histórica *El mulato Plácido o el poeta mártir* de un joven Joaquín

5 El ya mencionado artículo de Arre y Barrenechea (2017) entrega mayores detalles y análisis sobre la producción intelectual afrochilena, así como el texto que escribió Oliva (2016) a partir del trabajo de Salgado. Nicole Chávez González (2021) también hace un recuento y análisis de la producción intelectual de mujeres afrochilenas.

Lemoine, escritor boliviano que se asentó en Chile durante sus años formativos, se publicó en Santiago en 1875. Dedicada a Benjamín Vicuña Mackenna, trata sobre la trágica vida del poeta cubano Gabriel de la Concepción Valdés, seudónimo Plácido, acusado de colaborar en la Conspiración de la Escalera, una supuesta rebelión de negros esclavizados y mulatos libres que terminó en el fusilamiento de casi ochenta personas y miles de condenados. El interés en Plácido pasa más por su calidad de poeta y la condición de colonia en que Cuba permanece hacia el final del siglo XIX, pero la circulación de esta novela en el Santiago de aquel entonces quizás haya permitido imaginar la verosimilitud de un afrodescendiente letrado y altamente celebrado en sus dotes poéticos.

En la literatura popular e infantil, también aparecen ciertas representaciones de sujetos afro, como en las traducciones de la serie de los Piratas del Caribe de Emilio Salgari. Claramente, al igual que en la novela histórica de *La Quintrala*, los afrodescendientes son personajes secundarios, sin agencia, o representan imágenes exotizadas del otro cultural. Aquí encontramos ejemplos en las novelas *La reina del Caribe* o *El corsario Negro*, esta última publicada por primera vez en Chile en 1950; y, casi cuatro décadas después, fue abreviada para la colección juvenil de Zig-Zag por María Teresa Adriasola (nombre real de la celebrada poeta chilena Elvira Hernández), que goza de múltiples ediciones hasta hoy. La novela infantil de Hernán del Solar, *Las aventuras de Totorá* (1946) también entra en esta clasificación, en ella se muestra una idea caricaturizada del africano subsahariano, complementada por las ilustraciones que acompañan subsecuentes ediciones.

La vida diplomática de muchos escritores chilenos durante el siglo XX permitió el contacto con diferentes realidades raciales, además de entablar relaciones con autores afrodescendientes. Es el caso de Jaime Laso, quien fue designado encargado de negocios en Haití el año 1965, enviado por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile. Su novela póstuma *Black y Blanc* (1970) introduce por primera vez en Chile el mundo contemporáneo de Haití, retratando la dictadura de François “Papa Doc” Duvalier. Enrique Lihn escribe en la contraportada que esta novela fue “escrita en el infierno de Haití”, perpetrando los estereotipos sobre el caos político y social que aqueja el país. Alrededor de una década antes de la experiencia de Laso en Haití, otro Premio Nacional de Literatura vivió un tiempo como encargado de negocios en Puerto Príncipe, Salvador Reyes, cuyo cuento o novela corta, *Martina y su isla*, publicado póstumamente en 1974, relata episodios en la vida de una niña haitiana de cinco años en la capital haitiana. Si bien aparecen términos como “ne-

grito” o una fijación en los dientes blanquísimos de Martina que evoca imágenes caricaturescas de los sujetos afro, al estilo *black face*, Reyes retrata a los haitianos con mayor simpatía que Laso, una simpatía que entrega dignidad a sus personajes y lo que pareciera ser un sincero interés en la cultura e historia de Haití. Así, opta por destacar ciertas particularidades culturales del país, como el *vodú* y los *zombis* en un marco religioso, tradiciones musicales como los *tenebres* o la lengua creol. Es de notar que la imagen de África como un lugar de origen y orgullo también aparece entre los personajes, como en un diálogo entre Martina y su abuelo Trajano, donde el mayor demuestra una conciencia racial frente a los turistas blancos que visitan la isla (66-67).

Los lazos políticos fueron otro instrumento que permitió la construcción de redes intelectuales con autores afro del continente, resultando en visitas a Chile, intervenciones en congresos y publicaciones. Así fue con el poeta y ensayista haitiano René Depestre, quien llegó a Chile en 1953 y tuvo un papel activo en el Congreso Continental de Cultura, impulsado por Pablo Neruda como contrapropuesta del Congreso por la Libertad de la Cultura, organización anticomunista instalada en Europa desde 1950.⁶ Otro autor afro con fuertes vínculos con la izquierda chilena y latinoamericana fue el poeta cubano Nicolás Guillén, cuyas obras han circulado en ediciones sudamericanas, permeando hasta la cultura popular como las musicalizaciones de sus poemas que hicieron Quilapayún e Inti-Illimani. Guillén viajó a Chile en múltiples ocasiones desde 1946 hasta 1970, fecha en que participó como miembro de la delegación cubana invitada para la investidura de Salvador Allende, su amigo de más de veinte años (Álvarez Bravo 2). La primera visita de Guillén estuvo marcada por la amistad con Pablo Neruda, quien articuló la red de contactos que el poeta cubano tuvo en el país, incluyendo autores como Tomás Lago, Volodia Teitelboim, Margarita Aguirre y Rubén Azócar (Guillén, *Páginas vueltas* 159). En sus viajes a Chile, Guillén participó en actividades universitarias, reuniones políticas y actos públicos y literarios.

Aparte de la circulación de sus obras publicadas por Losada y Pleamar, en Chile se publicó su *Antología clave* por Nascimento en 1971 y *El son entero* y *Cantos para soldados y sones para turistas* en un solo volumen en Quimantú el año 1973. Guillén incluso colaboraba en la prensa nacional, como *El Siglo* y *Revista Hoy* y sus libros fueron comentados por críticos literarios, como Ignacio Valente, entre otros. Varias disqueras también aprovecharon sus viajes a Chile para realizar grabaciones

6 Para mayor información sobre el congreso, véase <https://www.filosofia.org/mon/cul/ccc1953.htm>

de sus poemas, incluyendo una que afirma ser la primera grabación de los poemas de *El gran zoo*, realizada por la Asociación Fonográfica Nacional.⁷ La grabación de sus poemas recitados por él mismo es significativa considerando la importancia de la oralidad en su obra: poemas que buscan ser cantados, el juego con los ritmos del son, la búsqueda de recrear el habla popular afrocubano. Son conocidos los poemas que Guillén dedicó a Chile, reunidos bajo el título de “Tres canciones chilenas”, incluidos en *La paloma de vuelo popular* (1958): “Chile”, “Cerro Santa Lucía” y “Panimávida”, este último interesante por el diálogo que entabla con una palabra de origen mapuche, estableciendo un sutil vínculo ente la cultura afrocaribeña y la indígena del Cono Sur. En el poema, el poeta escribe: “En Chile hallé palabras / de lluvia y nieve intacta, / mas ninguna tan clara... / —Panimávida. / [...] / O bien su antigua llama / muestra como una lágrima / en la noche araucana / — Panimávida”⁸ (*Donde nacen* 341). Guillén, como uno de los más celebrados poetas del llamado negrismo, corriente literaria prevalente en el Caribe hispanohablante durante la primera mitad del siglo XX, introduce un imaginario de la urbe habanera, al ritmo de tambores y santeros, que, a pesar de sus particularidades culturales, tiene un alcance universal con la lucha de los oprimidos y la innovación estética característica de las vanguardias latinoamericanas.

Durante los años sesenta y hasta el golpe de Estado de 1973, el pensamiento anticolonial promovido por autores afro tuvo un lugar importante en Chile. El triunfo de la Revolución cubana, la descolonización de África y el Caribe anglófono, las protestas del mayo francés, entre otros hitos marcaron la politización y el auge de simpatías con la izquierda entre América Latina, Europa y África. La amplia circulación de *Los condenados de la tierra* (1961) de Frantz Fanon, en traducción de Julieta Campos, publicada por el Fondo de Cultura Económica en México apenas dos años después de su aparición en francés, es testimonio de esta incidencia. También la primera visita a Chile de Angela Davis en 1972, que dio origen al nombre de la Población Angela Davis en la comuna de Recoleta, da cuenta de la recepción de las perspectivas afro en los debates anticoloniales y la lucha por los derechos sociales de grupos subalternizados en Chile.

7 *Los poemas del Gran Zoo*, Santiago: ASTRAL, 1967. Otras grabaciones en Chile incluyen: *Nicolás Guillén dice sus poemas*, Santiago: Ediciones L.R. Ortiz, 1963; y *Nicolás Guillén, 27 poemas recitados por el autor*, Santiago: L.R. Ortiz, s/f.

8 Panimávida, nombre de un pueblo en la Región del Maule, significa montaña de pumas o leones en mapudungun (Valencia 331).

Pese a los múltiples nexos con autores afro durante esos años, todavía no se perfila un campo de estudio de las obras literarias en función de las condiciones de racialización, más bien priman los discursos de izquierda, liberación nacional y lucha de clases, sin articular nítidamente los cruces entre raza y clase o género sexual. En este contexto, surge un antecedente fugaz pero interesante para el estudio de la literatura afrodescendiente en Chile: se trata del trabajo que impulsó el poeta y trabajador social belga Andrés Bansart a fines de los sesenta y comienzos de los setenta en la Universidad Católica de Chile (“Trabajador social” 39). En 1969, Bansart dictó un curso optativo sobre “literatura negro-africana” en el Departamento de Francés, dependiente del Instituto de Letras de dicha universidad, el que se tradujo en la publicación de la antología *Poesía negro-africana* (1971), con la colaboración de los estudiantes Amelia Jiménez y Diego Santa Cruz. En la presentación de esta antología, se precisa que el término negro-africano no solo se entiende como la África subsahariana, “sino también todos los rincones del mundo donde se establecieron comunidades negras provenientes de esa región: Estados Unidos, Antillas, Cuba, Haití, Las Guayanas, Brasil, etc.” (5), describiendo, sin usar la palabra, una condición afrodiaspórica. Así, se incluyen los clásicos autores del movimiento de la negritud, Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas y Léopold Sédar Senghor, pero también Guillén, Langston Hughes y Jacques Roumain, entre otros. Los textos de cada autor se acompañan de una breve biografía para contextualizar su obra. La presentación también señala que a partir del curso de Bansart, varios estudiantes crearon, con el apoyo de la Vicerrectoría de Comunicaciones de la universidad, una “Quincena Africana” para “hacer conocer la realidad africana a la comunidad universitaria y al gran público de Santiago” (5). Durante su tiempo en Santiago, Bansart dictó varios cursos de literatura africana en la Universidad Católica, según una entrevista que le hicieron para la *Revista de Trabajo Social* en 1971, y también publicó artículos sobre la llamada poesía negra, incluyendo el artículo “Aportes negros en la poesía latinoamericana” en la recién fundada *Taller de Letras* en 1973.

En la introducción de la antología, Bansart busca vincular las experiencias del colonialismo y la discriminación racial en África y sus diásporas con la situación latinoamericana de economías de dependencia, colonialismo interno e intervención militar. Así, su texto toma un tono reivindicativo, como cuando afirma que “esta poesía negro-africana no es un recuerdo, sino el despertar de una lucha que sigue terriblemente actual” y que la antología busca “que los latinoamericanos se sientan más solidarios de sus hermanos del Tercer Mundo en la lucha contra todos

los tipos de imperialismo” (9). Estas palabras son de 1971, un momento de efervescencia social ante la posibilidad de construir una sociedad más justa en Chile y América Latina. Sin embargo, la instalación de la dictadura cívico-militar entre 1973 y 1990 trunca muchos de estos proyectos y el estudio de la literatura afro, anticolonial y antiimperialista, también se pone en pausa o se va al exilio, junto con tantos autores, académicos e intelectuales chilenos. De hecho, después del golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973, Bansart huyó a Venezuela, donde eventualmente se nacionalizó (Deronne), dejando como huella en el tiempo el proyecto de la “Quincena Africana”.

Refracción de un paisaje grisáceo: los estudios caribeños en Chile

La diáspora chilena de los años setenta y ochenta miraba a Chile con preocupación y anhelo, pero también generó una apertura a nuevas ideas y experiencias políticas. En ciudades como Berlín, Londres, París, Moscú, La Habana, Caracas, San José, Nueva York y Montreal, los chilenos tuvieron que aprender nuevas lenguas o códigos culturales e integrarse a comunidades locales y migrantes. Para los escritores y académicos que llegaron a diferentes partes del Caribe, el contacto con sociedades con un fuerte elemento afrodescendiente abriría sus perspectivas sobre el Caribe como región cultural en el marco del pensamiento y la cultura latinoamericana. Fue el caso de Ana Pizarro y Nelson Osorio, cuyos años en Venezuela, trabajando desde el Centro de Estudios Rómulo Gallegos y de lado de críticos latinoamericanos como Antonio Cándido, Ángel Rama, Leopoldo Zea y Mabel Moraña, dejaron una marca en sus trayectorias intelectuales que traerían de vuelta a Chile con el retorno de la democracia. Ya a mediados de los ochenta, en un breve texto titulado “Las literaturas del Caribe y Nuestra América” incluido en el libro *Al margen de las letras* (1994), Osorio plantea que libros caribeños como *In the Castle of My Skin*, un *bildungsroman* autobiográfico del barbadense George Lamming que reflexiona sobre el colonialismo y el desarrollo de la conciencia racial del narrador, son cercanos a la experiencia cultural latinoamericana, distanciadas solo por el idioma (56). Esta postura se ve reflejada en el monumental trabajo del *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (DELAL)*, que coordinó Osorio para la Biblioteca Ayacucho, consistente en tres volúmenes con más de 2.300 artículos en unas 4.500 páginas, donde se integran autores y conceptos clave del Caribe de habla inglesa, francesa y holandesa, ampliando la concepción del con-

tinente que destaca elementos culturales marginados, como los afrodescendientes (Rivera-Martínez 133).

Por su parte, Pizarro se encargó de coordinar una serie de libros fundamentales para los estudios latinoamericanos de los años ochenta y noventa donde se enfatiza la transculturación y la pluralidad cultural como características centrales en la experiencia literaria del continente. *La literatura latinoamericana como proceso* (Buenos Aires, 1985), *Hacia una historia de la literatura latinoamericana* (México, 1987) y los tres volúmenes de *América Latina: palabra, literatura y cultura* (Sao Paulo, 1993-1995) vendrían a asentar las bases para posteriores publicaciones en Chile, como el fundante volumen para los estudios caribeños, *El archipiélago de fronteras externas* (Santiago, 2002). Estos libros, algunos de los cuales son resultados de congresos, reflejan la articulación chilena –a través de Pizarro– de una red intelectual latinoamericana y caribeña que incluye críticos como Antonio Cornejo Polar, Roberto Schwartz, Kenneth Ramchand, Emilio Jorge Rodríguez y Maximilien Laroche. Aquí es donde se empieza a asomar una visión que integra las culturas afroamericanas al panorama crítico, tanto del Caribe como del Brasil. Pero también se integran perspectivas de los estudios culturales de Birmingham, a través de autores como Stuart Hall –originalmente de Jamaica– que ofrece esquemas muy didácticos sobre la identidad cultural. Este cruce de lecturas entre la crítica latinoamericana, afrocaribeña y afro-diaspórica nutre la discusión sobre categorías como raza, racialización y racismo en el marco de la historia de la esclavitud y las relaciones transatlánticas. Es ahí donde se encuentran, por ejemplo, un Paul Gilroy y su conceptualización del Atlántico negro, con un Aníbal Quijano y sus ideas sobre la colonialidad del poder.

Las clases que Pizarro dictó sobre el Caribe y la Amazonía en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile durante las primeras dos décadas del siglo XXI abrieron a cientos de estudiantes de posgrado la posibilidad de estudiar regiones culturales de las Américas poco conocidas en Chile. Este espacio de formación académica se complementaba con visitas extendidas de otros especialistas en los estudios caribeños. En ese sentido, las visitas de Ineke Phaf-Rheinberger, primero en 2005 y luego en 2011, para dictar seminarios sobre las literaturas del Caribe y de África, ayudaron en la consolidación de núcleos de estudio entre estudiantes de la Universidad de Chile y la USACH que iniciaron líneas de investigación en las áreas de literatura caribeña y estudios afro. Algunos resultados se ven reflejados en la publicación de *Memorias de la fragmentación. Tierra de libertad y paisajes del Caribe*, editado por Phaf-Rheinberger en 2005. Tanto Pizarro

como Phaf-Rheinberger trajeron consigo libros de autores caribeños difíciles de acceder en Chile, que circularon de mano en mano entre los estudiantes de sus cursos.

Estas instancias dieron un primer impulso para el desarrollo de los estudios caribeños en el país, que empezaron a mirar al Caribe en su heterogeneidad lingüística: no solo las islas de habla hispana, sino las zonas anglófonas y francófonas, sociedades predominantemente afro. La misma concepción del Caribe insular también se iba expandiendo a una comprensión de la cuenca caribeña como un universo cultural en sí, conectada histórica y culturalmente al continente (Pizarro, *El Archipiélago* 15). Esto se evidencia en la emergencia de líneas de investigación, como la que inicia Lucía Stecher sobre fenómenos de diáspora/migración y la escritura de mujeres en el Caribe. Desde mediados de los 2000, Stecher viene trabajando autoras afrocaribeñas como Edwidge Danticat, Jamaica Kincaid, Michelle Cliff, Dionne Brand y afroestadounidenses como Claudia Rankine y bell hooks.⁹ Sus proyectos de investigación han indagado en la formación de los campos culturales en el Caribe, interpelando siempre el cruce de estructuras de poder como las de clase social, sexo género y raza, y cómo estas se manifiestan y son representadas en la literatura escrita.

En 2009, surgió un núcleo caribeñista desde el Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (CECLA) de la Universidad de Chile que dio origen a las Jornadas Caribeñas, organizadas de manera bienal durante más de diez años, instalando diferentes temas centrales con un fuerte énfasis en las literaturas. La invitación de connotados intelectuales y académicos caribeños, como Silvio Torres-Saillant, Suzy Castor y Jean Casimir, enriquecieron las perspectivas críticas que se compartieron en estas instancias, además de las redes internacionales de los investigadores que participaron. Si bien los estudios caribeños se desarrollan desde perspectivas interdisciplinarias, en Chile es evidente el enfoque sobre los fenómenos literarios. Asimismo, el campo ha dado atención prioritaria a autores afro y problemáticas en el marco de la diáspora africana, como la historia de la esclavitud, autorías racializadas y los racismos contemporáneos, entre otros.

⁹ Ver, solo a modo de ejemplo, sus trabajos “Tradiciones y rupturas en *Palabra, ojos, memoria* de Edwidge Danticat” (2006), “Identidad y discursos multiculturales en los ensayos de Jamaica Kincaid” (2010), “(A)filiações electivas: família y relaciones de amistad interracial en *Abeng* de Michelle Cliff” (2012) y “Entre la invisibilidad y la hipervisibilidad: la experiencia del racismo en *Citizen. An American Lyric* de Claudia Rankine” (2023).

Uno de los tópicos más recurrentes en los estudios caribeños en Chile es el desplazamiento, que abarca el viaje, la migración, el exilio, la diáspora y que es un tema predominante en la literatura caribeña en general, pues las distintas formas del viaje determinan gran parte de una identidad literaria de la región. Desde los movimientos forzados a través de la trata esclavista transatlántica, y sus secuelas de importación de trabajadores a contrata, hasta las migraciones más contemporáneas por razones económicas, intervención militar, dictaduras o inestabilidad política. Así, el viaje como tropo figura en el estudio de autores fundamentales en el Caribe, como George Lamming, Derek Walcott, Aimé Césaire, Ana Lydia Vega o Luis Rafael Sánchez (ver los trabajos de Maxwell 2011; Stecher, “Narrativas migrantes” 2014; Ramírez 2018; y Román Medina 2022, entre otros). Quizás la propia experiencia chilena con el exilio haya facilitado un sentido de empatía o interés en este tópico.

Como un discurso que no depende necesariamente de los hechos, sino más bien su capacidad de crear verosimilitud, la literatura creativa puede indagar en las posibles experiencias y memorias de los sujetos esclavizados que quedaron fuera de los anales de la historia oficial. Las representaciones, entonces, de la esclavitud en la literatura contemporánea forman parte de una línea de trabajo que siguen varios investigadores en Chile, como Daiana Nascimento (“En la huella” 2016; 2017) y Lilian Salinas (2019; 2021). Asimismo, el estudio de los y las escritoras abolicionistas o antiesclavistas del siglo XIX caribeño también ha sido abordado en investigaciones de Maxwell (2022; 2016) y Stecher (2023). En estos trabajos, vemos rigurosos análisis de figuras clave, como Cirilo Villaverde y Gertrudis Gómez de Avellaneda, además de testimonios de los mismos esclavizados, como los de Juan Francisco Manzano, Mary Prince y Olaudah Equiano. Estos escritos también forman parte del desarrollo de los campos literarios e intelectuales en el Caribe, tema que se ha apoyado en un conjunto de estudios que entablan conceptos como el mismo campo literario/cultural/intelectual (Bourdieu), la esfera pública (Habermas), su aplicación en el espacio específico del Caribe (Dalleo) y los contrapúblicos subalternos (Fraser), sirviendo en gran parte para guiar las discusiones sobre la historia de la literatura caribeña en su complejo entramado de diferentes estructuras de poder colonial, racial, social y genérico.

Estas problemáticas también han dado paso al estudio de las publicaciones periódicas como una fuente primaria que da cuenta de los debates intelectuales y literarios, evidenciando un claro interés en la cultura impresa como espacio para

la circulación de ideas. Investigadores como Maxwell (2015), Oliva (2021), Rothe (2018; 2020) y Yaksic (2022) han dedicado extensos trabajos a estos temas, cubriendo un periodo temporal desde mediados del XIX hasta la segunda mitad del XX. Oliva en particular ha trabajado lo que llama la prensa negra/afro en América Latina, enfocándose en las publicaciones editadas por y, generalmente, para grupos afrodescendientes en distintos contextos nacionales a lo largo del continente (“Fragmentos de” 2022; “Hacia una” 2022). Las discusiones que se despliegan en estos textos van desde las luchas por la inclusión nacional hasta la creación de foros para exhibir autorías literarias afrodescendientes. Oliva también ha consolidado una línea de trabajo sobre las intelectualidades afrodescendientes en América Latina, visibilizando trayectorias de los debates y figuras centrales, además de discutir categorías de análisis y de autoadscripción clave. La reciente publicación de su libro, *Escrituras de la afrodescendencia. Debates y trayectorias de la intelectualidad negra/afrodescendiente en el siglo XX latinoamericano* (2024), que se basa en un corpus heterogéneo entre ensayo, novela, cuento y poesía, es un hito valioso para los estudios afrodescendientes en un marco interdisciplinario.

Ha habido un particular interés en la escritura de mujeres afrocaribeñas que es casi transversal en el trabajo de los integrantes del núcleo caribeñista del CECLA y de otros espacios de investigación. Autoras como Edwidge Danticat, Jamaica Kincaid, Nancy Morejón, Évelyne Trouillot, Myriam Chancy, Dionne Brand y Paulette Nardal aparecen con frecuencia en estos trabajos.¹⁰ Casi todas estas escritoras tienen trayectorias diaspóricas (salvo Morejón) y, como tal, una doble pertinencia a los campos culturales metropolitanos y caribeños. Asimismo, el trabajo narrativo de una autora como Michelle Cliff, blanca en la sociedad jamaicana, afro en la estadounidense, ha sido estudiado a la luz del colonialismo, poscolonialismo, la blanquitud y las diversidades sexuales (Stecher y Maxwell 2013). El estudio de estas autoras también ha llevado a analizar las obras de autoras afroestadounidenses, como Claudia Rankine y bell hooks, cuyo trabajo enfrenta explícitamente la racialización

10 Ver, entre otros, los trabajos de: Aspedilla, “Creando un espacio seguro para proteger ‘el espacio entre las piernas’ y poder regresar a la tierra natal en *The Scorpion’s Claw* de Myriam J.A. Chancy” (2022); Rothe, “Un sentido elegíaco cubano: la elegía como gesto transcultural en *Carbones silvestres*, de Nancy Morejón” (2011); Salinas, “Memorias y trans-formación de la identidad de Lisette en *Rosalía la infame* de Évelyne Trouillot” (2019); Stecher, “Díaspóra, duelo y memoria en *Mi hermano* de Jamaica Kincaid” (2011); Stecher y Johansson, “Escrituras de viaje a África y memorias de la esclavitud en Dionne Brand y Saidiya Hartmann” (2022); y Stecher y Oliva, “Subjetividades, raza y memoria en *Cosecha de huesos* de Edwidge Danticat” (2011).

y el racismo desde la poesía conceptual y el ensayo, respectivamente (Stecher y Zapata 2022). Es importante señalar que el feminismo negro ha tenido un impacto en ciertos discursos feministas chilenos y la crítica literaria nacional. Ideas como la interseccionalidad, provenientes del feminismo afroestadounidense, y útil para identificar múltiples estructuras de opresión, como raza, clase y sexo género, está tomando mayor terreno en las perspectivas que se desarrollan dentro de los estudios literarios nacionales. Aun así, el trabajo de críticas como la dominicana Ochy Curiel (2007) ha circulado entre ciertos sectores de la crítica nacional, ofreciendo marcos para tomar en cuenta la diferenciación entre las realidades metropolitanas y las latinoamericanas.

Entre los estudios caribeños, emergen líneas que se dedican a las literaturas nacionales de los diferentes países de la región y también a perspectivas subregionales y comparatistas, que atraviesan barreras lingüísticas. Así, existen trabajos sobre la literatura cubana, dominicana, haitiana y jamaicana, principalmente. En términos subregionales, también hay varios trabajos que examinan la literatura del Caribe hispanohablante, el Caribe francófono y el Caribe anglófono, zonas en sí bastante diversas geográfica y políticamente. Asimismo, se ha perfilado la necesidad de atravesar las separaciones políticas y lingüísticas instaladas por los poderes coloniales en la región y desarrollar perspectivas comparatistas entre las producciones literarias de los distintos países y zonas lingüísticas, implicando muchas veces prácticas de traducción que aparecen como un objeto de estudio vinculado a las producciones literarias, los discursos identitarios, las políticas anticoloniales y de integración, entre otros temas (Rothe 2021; Rothe, “Compañero sin virgüllilla” 2023; Stecher, “Dos estallidos” 2014). En estos enfoques regionales, aparece el sujeto afro y debates identitarios sobre la afrodescendencia con protagonismo.

Si bien la poesía de Guillén circuló ampliamente en Chile durante la segunda mitad del siglo XX, asociada con un compromiso político de izquierda, la figura de Aimé Césaire también entra con fuerza en el ámbito de los estudios literarios chilenos. Esto tiene varias explicaciones. Primero, como poeta, Césaire tradicionalmente ha sido vinculado al surrealismo francés, que, como se sabe, ha tenido un gran impacto en la literatura chilena, desde Huidobro y Emar hasta La Mandrágora y generaciones posteriores. Enrique Lihn, durante su estadía en La Habana, tradujo las *Poesías* de Césaire,¹¹ volumen publicado por Casa de las Américas que incluye su

11 La autoría de la traducción es ambigua porque no aparece ni en la portada ni en las páginas legales, pero en su introducción, Depestre señala que los poemas de Césaire han sido “brillantemente traducidos

más leído *Cuaderno de un retorno al país natal*. Por otra parte, la producción ensayística de Césaire, en particular sus escritos sobre el colonialismo, ha sido otra arista de su extensa obra que sintoniza con perspectivas latinoamericanistas de la crítica literaria nacional. La primera versión de las Jornadas Caribeñas se organizó como un “homenaje al poeta de la negritud” y de este encuentro surgió el libro *Aimé Césaire desde América Latina: diálogos con el poeta de la negritud* (2011), editado por Oliva, Stecher y Zapata, con once trabajos de profesores y estudiantes que participaron en las jornadas. Oliva dedicó su tesis de magíster a comparar las reivindicaciones raciales en el pensamiento de Césaire y de Fausto Reinaga, el intelectual indianista boliviano. Así, da cuenta de las experiencias de colonialismo y racialización en comunidades afrocaribeñas e indígenas de los Andes.¹² Intelectuales y escritores mapuche como José Ancán, Enrique Antileo, Claudio Alvarado Lincopí, poetas como Jaime Huenún, César Cabello y Daniela Catrileo y críticas como Claudia Zapata han incorporado a su trabajo perspectivas que establecen puntos de comparación entre el pensamiento anticolonial de los indígenas suramericanos y los afrocaribeños.

Este esfuerzo se potenció en 2013 con la publicación de un volumen crítico sobre Frantz Fanon, editado también por Oliva, Stecher y Zapata, pero publicado esta vez en Buenos Aires por la editorial Corregidor. El libro también resultó de una versión de las Jornadas Caribeñas y se repiten varios de los autores del libro sobre Césaire. Otros autores martiniqueños también han tenido una presencia importante en las perspectivas críticas de los estudios literarios chilenos. Édouard Glissant, principalmente desde el ensayo, viene a tensionar el posestructuralismo francés con la introducción de sus ideas sobre la poética de la relación y el rizoma en el contexto del legado cultural africano en el Caribe. Benavente ha trabajado más extensamente algunos aspectos de la obra de Glissant (2005) y tradujo un importante diálogo entre el autor martiniqueño y Kamau Brathwaite (2008), sobre las conceptualizaciones de lenguaje-nación y la poética de la creolización, fundamentales para problematizar las relaciones entre lengua, identidad y colonialismo en el Caribe. Asimismo, los autores del manifiesto creolité (1989), Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé y Raphaël Confiant, también figuran entre las lecturas de críticos caribeños en Chile, expandiendo el debate sobre los usos del lenguaje.

por Enrique Lihn, poeta que también habla el dialecto del carbón y del fuego” (Césaire XVIII).

12 Esta tesis posteriormente fue publicada como libro: *La negritud, el indianismo y sus intelectuales: Aimé Césaire y Fausto Reinaga*, Santiago: Editorial Universitaria, 2014.

Por lo que alcanzo a distinguir, gran parte de los estudios brasileños en Chile se centran en autores no necesariamente afro, privilegiando los movimientos literarios y artísticos de vanguardia, las teorías antropofágicas de Oswald de Andrade, autores como Clarice Lispector y críticos como Antonio Cândido, Roberto Schwarz o Silviano Santiago. Sin embargo, la introducción de esta región al panorama crítico claramente implica una reflexión sobre estos temas, considerando la evidente marca afrodescendiente en Brasil. Daiana Nascimento dos Santos, brasileña que vive en Chile por alrededor de dos décadas, evidencia esta preocupación con estudios sobre autores como Solano Trindade, Ana Maria Gonçalves, Carolina Maria de Jesus, los relatos del esclavizado africano Mahommah Gardo Baquaqua, o autores blancos que representan sujetos y mundos afrodescendientes en sus obras, como Jorge Amado.¹³ Por otra parte, Mónica González ha investigado en torno a la afrodescendencia y el racismo en Brasil en la literatura y el cine (2018; 2019; 2021). Sus trabajos dan cuenta de cómo algunos investigadores en los estudios literarios han hecho un giro en sus objetos de análisis hacia narrativas cinematográficas, usando, claro está, una base teórica literaria e interdisciplinaria. En cuanto a los soportes en sí, mientras muchos de los estudios literarios afro reconocen la relevancia de la oralidad en la diáspora africana, pocos se fijan en las relaciones entre literatura y música.¹⁴

Merecen una brevísima mención las literaturas africanas, que, sin duda son las más marginales entre los estudios literarios afro en Chile. Por un lado, los trabajos sobre el movimiento de la negritud ponen en el mapa a poetas como Léopold Sédor Senghor, asociado a los discursos anticoloniales y de reivindicación racial. Pero, por otro, los seminarios especializados de Pizarro y Phaf ayudaron a introducir figuras capitales como Chinua Achebe, Agostinho Neto y también autores más contemporáneos como E. E. Sule y Donato Ndongo-Bidyogo, este último de particular interés al ser de Guinea Ecuatorial, el único país africano de habla hispana. El volumen coordinado por Pizarro y Benavente, *África/América: Literatura y Colonialidad* (2014), establece un importante antecedente que explora algunas de estas literaturas. El trabajo de Nascimento, en particular su libro *El océano de fronteras invisibles: relecturas históricas sobre (¿el fin? de) la esclavitud en la novela contemporánea* (2016),

13 Ver, entre otros, los artículos “Historia e Memória no romance *Um defeito de cor*” (2016) y “Memoria y representación del barco y del mar en la travesía y la migración forzada” (2013).

14 En cambio, el estudio de la música afrodescendiente en Chile cuenta con abundantes trabajos. Ver la bibliografía que ha compilado el Proyecto Afro-Coquimbo de trabajos sobre la presencia africana y afrodescendiente en Chile.

también estudia la obra de varios de estos autores, enfocándose en las representaciones de la esclavitud y metáforas del océano. En términos de docencia, Rosario León lleva varios años ofreciendo una unidad sobre literaturas africanas contemporáneas en el Diplomado de Extensión de Literaturas del Mundo, organizado por el Departamento de Literatura de la Universidad de Chile, y en 2023 inauguró un curso sobre escritoras africanas y afrodescendientes de lengua inglesa en el Centro de Lenguas y Culturas del Mundo de la misma universidad. Estas iniciativas están encontrando un público, sobre todo a la luz de la popularidad de una autora como la nigeriana Chimamanda Ngozi Adichi, quien visitó Chile en 2020 y cuyos libros traducidos al español se encuentran fácilmente en el país.

Migración y traducción: el escenario actual

Después del retorno de la democracia, uno de los primeros escritores migrantes en llegar a Chile fue el poeta afrocubano Ángel Escobar, quien vivió en Santiago entre 1991 y 1994. Oficialmente invitado por la Sociedad de Escritores, Escobar ya tenía vínculos afectivos con Chile: su esposa, Ana María Jiménez, chilena y exmilitante del MIR, había estado presa en Villa Grimaldi y Cuatro y Tres Álamos (Guajardo 101; Jiménez e Izquierdo 11). Su relación con una presa política de la dictadura aparece en su obra poética, a veces en textos que recuperan voces testimoniales y otras veces en conexión con su propia memoria de crecer en un entorno violento de pobreza, abuso y racismo, aspectos que he revisado en otro trabajo (Rothe, “Hoy es siempre” 2023). Los pocos años que Escobar pasó en Chile no necesariamente se reflejan en su obra, pues publicó un libro en Santiago, su emblemático *Abuso de confianza* en la ya desaparecida editorial Kipus (1992);¹⁵ además escribió desde la capital chilena la mayoría de los poemas incluidos en *Cuando salí de La Habana* y *El examen no ha terminado* (Guajardo 106, 112), ambos publicados póstumamente en 1999. También logró penetrar ciertos círculos literarios, entablando amistades con escritores como Ernesto Guajardo, quien ha escrito el más completo recuento del paso del poeta cubano por Chile, Jaime Valdivieso, Teresa Calderón y Poli Délano, entre otros. Reseñas de sus libros y las actividades literarias que realizó en Chile aparecieron en medios como *La Época*, *Punto Final*, *El Siglo* y *Pluma y Pincel*. Si bien la obra de Escobar tiende hacia un estilo vanguardista y culto, distando de la denuncia explícita, carga con el

15 Posteriormente publicado por Ediciones Unión en Cuba en 1994.

peso de la diáspora africana: solía hablar de experimentar la triple marginalidad de ser “pobre, negro y poeta... pero cubano” (Lynd 128), enfatizando, pese a la intersección de sistemas opresivos, su confianza en el proyecto revolucionario en Cuba. Como afrodescendiente en las calles de un Santiago recién entrando en la vida democrática, Escobar también experimentó ciertos grados de discriminación racial (Rodríguez Santana 90). En 1997, a pocos años de regresar a La Habana con Jiménez, Escobar se suicidó y, como modo de homenaje, varios amigos escritores en Santiago recopilaron escritos de y sobre él en el volumen *Déjame ser tu Orilla* (1997). Esta estadía anecdótica de Escobar en Chile introduce otra faceta de la presencia afro en la producción literaria nacional desde la vuelta a la democracia hasta hoy, que incluye, por un lado, escritores migrantes y, por otro, el interés de la industria editorial nacional por publicar autores afro, sea en lengua española o traducciones que se expande cada vez más.

Las migraciones recientes de afrocaribeños, provenientes de países como Colombia, Venezuela, República Dominicana y Haití, han hecho su marca en la producción literaria chilena. De estos grupos migratorios, es interesante que los haitianos, con otra lengua materna, han sido los más activos en el campo literario local, a través de la organización de lecturas poéticas, publicación de libros, traducción de obras de y hacia el creol haitiano y participación en actividades culturales de diversa índole. Poetas como Jean Jacques Pierre-Paul, Makanaky ADN, Ricardo Auguste, Stevenson Jacques, Vanessa Dacier, Gro Moral, Jerry Ralph Brizard y Marckenson Jean-Baptiste están produciendo un contundente cuerpo de poesía haitiana escrita en castellano, creol y francés en Chile, que trata temas de migración y racismo,¹⁶ pero también tópicos universales, como las relaciones interpersonales o la muerte, entre otros. Claramente, la poesía es el género privilegiado por los escritores haitianos en Chile, pero ha habido algunas exploraciones narrativas, como la novela *El Destino*, escrita por Islande Francois y publicada en 2022. Pierre-Paul ha sido uno de los más destacados y activos de estos escritores. Originario de Jacmel y médico cirujano de profesión con un título de la Escuela Latinoamericana de Medicina en Cuba, Pierre-Paul lleva más de una década en Chile y se ha devenido una suerte de padrino literario para los escritores haitianos más jóvenes en el país. Ha publicado cerca de diez volúmenes de poesía en Chile, varios en formato bilingüe, de los cuales destacan los últimos *Delirium cero* y *Voces de mi voz*, ambos de

16 Ver, por ejemplo, *Ave negra migratoria / Zwazo Nwa Migratè*, de Jean Joseph Makanaki Audain, nombre artístico Makanaky ADN.

2022. También ha traducido al creol haitiano el libro *Arte de pájaros* de Pablo Neruda (2018). Es de notar que muchos de sus libros cuentan con imágenes de su obra plástica. Su trabajo permanente como médico en El Tabo ubica la mayoría de su producción en el Litoral Central y, por lo tanto, también su integración a ciertos círculos de escritores que residen en esa zona, sin necesariamente marginarse de la escena literaria capitalina.¹⁷ Adicionalmente, Pierre-Paul está liderando la iniciativa colectiva de fundar una editorial de los escritores haitianos en Chile, llamada Bohío Ediciones, que contempla la publicación de libros individuales, antologías y una revista anual.

La obra literaria de los migrantes haitianos está cambiando la composición de autorías afro en el país. En algún momento del futuro cercano, será necesario discutir la categoría de afrochileno, ya no vinculado únicamente a una territorialidad específica del norte del país, sino también a los hijos de migrantes afro que rápidamente se están integrando a la sociedad chilena. En términos literarios, es solo cuestión de tiempo que empiecen a aparecer nuevos escritores afrochilenos que cargan con esta historia de migración reciente, tensionando –de manera muy necesaria– la concepción dominante de identidad nacional chilena.

Otro escritor migrante que pasó por Chile es el dominicano Johan Mijail, cuya producción escritural se combina con la performance, instalación y artes plásticas, que polemizó –como afro, migrante y gay– con un Chile racista y homofóbico, logrando articular, entre ciertos sectores literarios y artísticos, la sensibilidad de los cruces entre racismo y discriminación sexual. Su relación con el Colectivo Universitario por la Disidencia Sexual (CUDS) incidió en la lectura de autores afrocaribeños como Édouard Glissant desde una perspectiva interseccional, estableciendo un vínculo con lecturas previas de los posestructuralistas franceses. Antes de irse del país y entrar en una acalorada y desafortunada disputa con el artista mapuche Sebastián Calfuqueo, Mijail publicó *Pordioseros del Caribe* (2014) donde recoge los ejes de su trabajo y el *Manifiesto antirracista. Escrituras para una biografía inmigrante* (2018).

De forma paralela a la presencia de las migraciones afrocaribeñas a Chile, las editoriales nacionales independientes han abierto espacios de publicación de obras de escritores afro y estudios sobre su producción literaria. Un proyecto anómalo en

17 Participa regularmente en diversas actividades literarias y culturales en Santiago, como los Festivales de la Cultural Migrante organizadas por la USACH o lanzamientos de libro, entre ellos la traducción de la obra de teatro Toussaint L'Ouverture, de C.L.R. James, publicada en 2018.

el campo es Ambos Editores, dirigida por Mercedes Bustamante, que se especializa en la publicación de literatura haitiana. Bustamante, quien vivió y trabajó en Haití durante década y que ahora opera la editorial desde Isla Negra, traduce casi todos los libros de autores haitianos al castellano, desde el francés y el creol. En el catálogo se encuentran novelas de Évelyne Trouillot, Stephen Alexis, Frankétienne, el poemario *Islas del futuro/Révitudo ou la gestuelle du midi des hommes* de Pierre-Paul y su mencionada traducción de Neruda al creol. También ha publicado varias obras del sociólogo haitiano Jean Casimir sobre la cultura e historia haitiana, además de reeditar textos clásicos como una serie de conferencias del abolicionista francés Victor Schœlcher y *La abolición de la esclavitud en Chile* (2013) de Guillermo Feliú Cruz.

Cuarto Propio, una de las editoriales independientes de más larga trayectoria en Chile, ha publicado temprana y sostenidamente autores afrolatinoamericanos de países de habla hispana, aunque esto no ha constituido una política editorial explícita. Así, en 1993, edita *El columpio de Rey Spencer*, novela de la destacada periodista y narradora cubana Marta Rojas, que relata la llegada de una familia jamaicana a Cuba y toda la discriminación que enfrenta al integrarse a esa sociedad. Ya pasado el milenio, aparece *Soltando amarras y memorias: mundo y poesía* de Nancy Morejón (2009), la primera monografía sobre la poeta afrocubana en español escrita por Juanamaría Cordones-Cook. Desde el Cono Sur, ha publicado *El rey de la cumbia contra los fucking Estados Unidos de América* (2010) de Washington Cucurto, autor afroargentino que tuvo un auge con sus narraciones de lo absurdo y su trabajo en Eloísa Cartonera de Buenos Aires. El libro *A ritmo desenfadado: narrativas dominicanas del nuevo milenio* (2014) de Fernanda Bustamante también incluye algunos elementos que exploran la obra literaria de autores afrodominicanos, si bien no se posiciona desde ese marco crítico.

Por otra parte, la traducción ha traído a Chile una variedad de autorías afrodescendientes del continente y, en menor medida, de África. LOM tiene una larga trayectoria en ese campo, en particular con la figura autorial de Jamaica Kincaid. Si bien las traducciones no son chilenas, acordadas con Editorial Tzaparta en el País Vasco, la editorial ha publicado algunas de las obras narrativas más importantes de esta autora originaria de Antigua: *Autobiografía de mi madre* (2007), *Mi hermano* (2009), *Lucy* (2011) y *Mr. Potter* (2012). Recientemente, la editorial publicó una traducción de *Relato de la vida de Olandah Equiano, El Africano* (2020), una novela que aborda el esclavismo en el contexto del movimiento abolicionista en el mundo anglófono. Es de notar que fuera del campo literario, LOM también publicó una nueva edición de

Sociología de una revolución (2023) de Frantz Fanon, traducido por el mexicano Víctor Flores Olea en los años setenta. Esta práctica de reeditar textos antiguos o hechos en otros contextos nacionales contribuye a la circulación de autores afro en el campo nacional, aunque no al campo de la traducción en el país.

Varias traducciones de afrobrasileños han aparecido en Chile en el último tiempo. El año 2022 vieron la luz dos traducciones de Lima Barreto, autor carioca de comienzos del siglo XX: *Centenario de Lima Barreto. Antología de cuentos brasileños*, traducido por Leticia Goellner, Vicente Menares, Pablo Saavedra e Ignacio Montero; y *Diario del Hospicio y otros textos*, traducido por Matías Rebolledo. Ediciones Libros del Cardo publicó los emblemáticos testimonios de Carolina Maria de Jesus, bajo el título *Cuarto de desecho. Diario de una favelada y Cuarto de ladrillos*.¹⁸ Desde Valparaíso, esta editorial ha mostrado interés en algunas autoras afrodescendientes contemporáneas y en el rescate de voces clave en la historia estadounidense: su catálogo recientemente ha incorporado un poemario de la afroecuatoriana Yuliana Ortiz Ruano (2021), además de la primera traducción al castellano de la narrativa de Sojourner Truth (2021).

Si bien proliferan lo que Patricia Willson (2017) ha llamado escritores-traductores, son pocos en el campo literario chileno que se han fijado en las obras de autores afro. Una de las que se destaca es la poeta Verónica Zondek, quien tradujo los *Poemas* de Derek Walcott, publicado en Santiago en 1994. El libro es más bien una *plaque* que consiste en hojas sueltas guardadas en un sobre de papel cartulina. Contiene un poema que posteriormente fue incluido en el libro *Poesía universal traducida por poetas chilenos*, editado por Jorge Teiller en 1996, siendo Walcott el único autor afro y Zondek una de las pocas traductoras entre la ausencia rotunda de mujeres poetas en la antología. Ahora bien, es probable que el interés en Walcott sea producto del Premio Nobel de Literatura que obtuvo en 1992, más que por ser un autor afrocaribeño. Sin embargo, es interesante que Zondek ha explorado la traducción de otros autores afro desde entonces, como June Jordan, de quien tradujo “Poema sobre mis derechos”, publicado como *plaque* en Cuadro de Tiza (2018). Otros escritores-traductores que aparecen en el escenario son algunos de los integrantes del Colectivo Frank Ocean, como Carlos Soto Román, Rodrigo Olavarría, Simón López Trujillo y Victoria Ramírez. Este grupo emergió en 2018 como un espacio de poesía y traducción y, a través de redes sociales e intervencio-

18 Traducción realizada por el Laboratorio de Traducción de Unila, desde el Brasil. Esta misma traducción fue publicada en Colombia por la Universidad de los Andes antes de la edición chilena.

nes en el espacio público que contemplan apuestas visuales, han traducido poemas sueltos de autores estadounidenses principalmente afro, migrantes, mujeres y de la comunidad LGBTQ+. Asimismo, *Parábola del sembrador*, novela imprescindible de la afroestadounidense Octavia E. Butler, que se inscribe en el llamado afrofuturismo, fue traducida por la escritora chilena Virginia Gutiérrez y publicada en 2019 por Overol Ediciones. Por otra parte, el poeta Claudio Gaete Briones ha desarrollado una línea de traducción de autores afro, en particular desde el mundo francófono, demostrado en la publicación de la antología *Relaciones, 9 poetas del Caribe y África* y otros proyectos de índole más académica. Es importante reconocer que casi todos estos textos circularon en ediciones de tiraje reducido.

Desde el marco de los estudios caribeños, surgen varios proyectos de traducción para salir de los espacios académicos y hacer más accesible la obra literaria de escritores contemporáneos. Es el caso de las traducciones chilenas de Edwidge Danticat, hechas por Stecher y Rothe: la colección de ensayos *Crear en peligro: el trabajo del artista migrante* (2019), que tiene resonancias muy actuales en el contexto de la migración haitiana en Chile, y la última novela de la autora, *Claire de luz marina* (2021). Estas traducciones, publicadas por Banda Propia Editoras, han encontrado un público más amplio a través de la atención crítica en medios de prensa nacional, haciendo más visible y accesible la obra narrativa de Danticat, una importante autora haitiana-estadounidense. Recientemente, Stecher tradujo *Un mapa a la puerta de no retorno*, un libro de poesía documental en prosa de la escritora trinitaria canadiense Dionne Brand. En una línea similar, algunas revistas literarias virtuales han publicado autores afro, como *La Raza Cómica*, revista digital de cultura y política latinoamericana, y *Letras en Línea*, revista editada por la Universidad Alberto Hurtado. En la primera, se aprecia la publicación de poemas sueltos de autores como Kamau Brathwaite, Jericho Brown y Claudia Rankine, ensayos del afroestadounidense Ta-Nehisi Coates y también de Danticat, entre otros autores, y la segunda ha abierto un espacio específico para la traducción de poesía, que incluye el trabajo del haitiano Jean D’Amerique.

A modo de cierre

En la actualidad, varias editoriales chilenas están preparando traducciones al castellano de las obras de Suzanne Césaire, Frantz Fanon, Paulette Narval, W.E.B. DuBois, Langston Hughes y James Baldwin, entre otros. Desde las universidades, existe un conjunto cada vez más grande de cursos de pre y posgrado que integran

el trabajo de autores afrodescendientes y las temáticas que problematizan en sus obras, contribuyendo a despertar sensibilidades o articular inquietudes entre el estudiantado respecto del problema del racismo, la diferencia cultural, la migración y el colonialismo. No solo se trata de mirar a un otro, sino que de comprenderse a uno mismo en un contexto histórico latinoamericano y en un presente lleno de diferencias culturales. La amplia presencia de la literatura y los estudios literarios afro en Chile da cuenta de cómo el campo siempre busca renovarse y responder a los contextos socio-culturales, estableciendo un vínculo irreductible con la sociedad en que se inscribe. Las obras no son meras representaciones, pues están en constante diálogo con su entorno inmediato.

El recorrido que he realizado hasta ahora es largo y debe seguir desarrollándose en otros espacios. El mapa bosquejado trata de señalar hitos fundamentales respecto de publicaciones de y sobre afrodescendientes en la literatura y estudios literarios chilenos, como una manera de seguir indagando en cómo Chile forma parte de la diáspora africana.¹⁹ Pero también es un mapa geográfico que muestra la mayor producción de estudios literarios afro concentrada en las ciudades de Santiago, Valparaíso, Concepción y Arica, un diseño similar al que observa Arre y Barrenechea sobre los estudios afrochilenos (134).

En el actual escenario nacional, donde los pluralismos y la inclusividad parecen estar en retroceso, amenazados por la arremetida de sectores conservadores de la sociedad, visibilizar la presencia afro en el universo literario puede contribuir a los debates sobre la confirmación heterogénea de la sociedad chilena y también entregar herramientas críticas para comprender las complejidades de fenómenos sociales y políticos como la racialización de diversos grupos humanos. Es interesante que, al perfilar este objeto de estudio, emergen nuevas relaciones, como el gran número de Premios Nacionales de Literatura en Chile que han escrito sobre la historia de los afrodescendientes en el país y en la región. Este reconocimiento sugiere un interés en la producción cultural más central de lo que normalmente se le atribuye. Una constante que es transversal en casi todas las corrientes examinadas en este artículo es el movimiento de sujetos e ideas, a través del traslado forzado o del viaje. Los esclavizados que fueron traídos a diferentes puntos de las Améri-

19 He compilado una extensa bibliografía, sistematizada en diferentes apartados, que entrega una mayor dimensión del campo y pretende ser una herramienta para futuras investigaciones. Se puede acceder en el siguiente enlace: https://drive.google.com/file/d/1V74dFoQat2iUFgQ7RqjJdT3px-BGmW_9/view?usp=sharing

cas, los exiliados chilenos durante la dictadura, el retorno al país con la vuelta a la democracia, las migraciones recientes atraídas por la esperanza de construir una mejor vida, forman parte de esta trayectoria histórica de movimientos transnacionales, encuentros y desencuentros entre culturas. Este patrón, que emerge en el ejercicio cartográfico que he desarrollado aquí, apunta a una dimensión diaspórica que, en el contexto de la migración africana, puede ser caracterizada como un continuo proceso de desintegración, reintegración y reinención.

Obras citadas

- Abeso, Francisco [Donato Ndong-Bidyogo]. “La travesía”. *Nueva narrativa guineana*. Madrid: URGE, 1977. 5-11.
- Álvarez Bravo, Armando. “Noticias de Chile. Una entrevista con Nicolás Guillén”. *La Gaceta de Cuba* 87 (nov. 1970): 2-3.
- “Ana María Jiménez, sobreviviente de Villa Grimaldi: Lo más revolucionario que podemos hacer los adultos mayores es testimoniar lo que vivimos en dictadura”. 10 sept. 2020. *Villa Grimaldi*. <https://villagrimaldi.cl/noticias/ana-maria-jimenez-sobreviviente-de-villa-grimaldi-lo-mas-revolucionario-que-podemos-hacer-los-adultos-mayores-es-testimoniar-lo-que-vivimos-en-dictadura/>
- Arre Marfull, Montserrat, sel., ed. y pres. *Tintas pardas, tintas negras. Antología de tradiciones y episodios de afrodescendientes chilenos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2022.
- Arre Marfull, Montserrat y Paulina Barrenechea. “De la negación a la diversificación: los intra y extramuros de los estudios afrochilenos”. *Tabula Rasa* 27 (2017): 129-60.
- Aspedilla, Wielka. “Creando un espacio seguro para proteger ‘el espacio entre las piernas’ y poder regresar a la tierra natal en *The Scorpion’s Claw* de Myriam J.A. Chancy”. *Revista de la Academia* 34 (2022): 43-61.
- Bansart, Andrés. “Aportes negros en la poesía latinoamericana”. *Taller de Letras* 3 (1973): 41-63.
- . “Trabajador social y poeta”. *Revista de Trabajo Social* 12 (1974): 39-44.
- Bansart, Andrés, Amelia Jiménez y Diego Santa Cruz, eds. *Poesía negro-africana*. Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1971.
- Barrenechea, Paulina. “‘El mulato Riquelme’ de Fernando Santiván: estallido de alteridad, mala casta, traición y venganza”. *Negritud* 1 (2007): 198-216.
- . “El rostro más negro. La travesía literaria de un bandido-cimarrón en Chile”. *Revista Chilena de Literatura* 74 (2009): 197-211.
- . *La figuración del negro en la literatura colonial chilena: María Antonia, esclava y músico, la traza de un rostro borrado por/para la literatura chilena. Tomo I*. Santiago: Comisión Bicentenario, 2010.

- . “María Antonia, esclava y músico: La traza de un rostro borrado por/para la literatura chilena”. *Atenea* 491 (2005): 87-98.
- . “Patrimonio, narrativas racializadas y políticas de la memoria. Abordaje a un manuscrito afrodescendiente en el Valle de Azapa”. *Estudios Avanzados* 23 (2015): 15-31
- Barreto, Lima. *Centenario de Lima Barreto. Antología de cuentos brasileños*. Trad. Leticia Goellner, Vicente Menares, Pablo Saavedra e Ignacio Montero. Santiago: Mago Editores, 2022.
- . *Diario del Hospicio y otros textos*. Trad. Matías Rebolledo. Santiago: Montacerdos, 2022.
- Benavente Morales, Carolina, “El original y su traducción: Édouard Glissant y Michael Dash”. *Memorias de la fragmentación. Tierra de libertad y paisajes del Caribe*. Ineke Phaf-Rheinberger, ed. Berlín: Wissenschaftlicher Verlag, 2005. 33-54.
- Bernabé Jean, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant. *Éloge de la créolité/In Praise of Creoleness* (1989). París: Gallimard, 2015.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Brand, Dionne. *Un mapa a la puerta de no retorno*. Trad. Lucía Stecher. Santiago: Banda Propia, 2024.
- Brathwaite, Kamau. “Cómo Europa subdesarrolló a África”. Trad. y pres. Claudio Gaete Briones. *La Raza Cómica*. 4 jun. 2017, <https://razacomica.cl/sitio/2017/06/04/como-europa-subdesarrollo-a-africa/>
- Bustamante, Fernanda. *A ritmo desenfadado: narrativas dominicanas del nuevo milenio*. Santiago: Cuarto Propio, 2014.
- Butler, Octavia E. *Parábola del sembrador*. Trad. Virginia Gutiérrez. Santiago: Overol, 2019.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- Castillo Maldonado, Mariel. *Sentimientos de mi tierra*. Arica: Suni Pat Arupa, 1999.
- Césaire, Aimé. *Poesías*. Trad. Enrique Lihn. La Habana: Casa de las Américas, 1969.
- Chávez González, Nicole. “Intelectualidad, raza y género: mujeres en afroresistencia del valle de Azapa y Arica, Chile”. *Meridional* 16 (2021): 213-37.

- Coates, Ta-Nehisi. “El primer presidente blanco”. Trad. Óscar Pimienta. *La Raza Cómica*, 20 dic. 2017, <https://razacomica.cl/sitio/2017/12/20/el-primer-presidente-blanco/>.
- Cordones-Cook, Juanamaría. *Soltando amarras y memorias: mundo y poesía de Nancy Morejón*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.
- Cucurto, Washington. *El rey de la cumbia contra los fucking Estados Unidos de América*. Santiago: Cuarto Propio, 2010.
- Curiel, Ochy. “Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista”. *Nómadas* 26 (2007): 92-101.
- Dalleo, Raphael. *Caribbean Literature and the Public Sphere. From the Plantation to the Postcolonial*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2011.
- D’Amerique, Jean. “Dos poemas de Jean D’Amerique”. Trad. Pablo Fante. *Letras en Línea*, 27 ene. 2023, <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/dos-poemas-de-jean-damerique/>.
- Danticat, Edwidge. *Crear en peligro. El trabajo del artista migrante*. Trad. Lucía Stecher y Thomas Rothe. Santiago: Banda Propia, 2019.
- . *Claire de Luz Marina*. Trad. Lucía Stecher y Thomas Rothe. Santiago: Banda Propia, 2021.
- De Jesus, Carolina Maria. *Cuarto de desechos. Diario de una favelada & Cuarto de ladrillos*. Valparaíso: Libros del Cardo, 2023.
- Del Solar, Hernán. *Las aventuras de Totorá* (1946). Santiago: Zig-Zag, 2016.
- Deronne, Thierry. “‘Entender a Venezuela’, Andrés Bansart habla de su nuevo libro”. *Pressenza International Press Agency*. 17 feb. 2017. <https://www.pressenza.com/es/2017/02/entender-a-venezuela-andres-bansart-habla-de-su-nuevo-libro/>
- Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina (DELLAL)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 3v, 1995.
- Escobar, Ángel. *Abuso de Confianza*. Santiago: Kipus 21 Editora, 1992.
- . *Poesía completa*. La Habana: Ediciones UNIÓN, 2006.
- Equiano, Olaudah. *Relato de la vida de Olaudah Equiano, El Africano*. Trad. Vicente Lane. Santiago: LOM, 2020.

- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra* (1961). Trad. Julieta Campos. Ciudad de México D. F.: FCE, 2011.
- . *Sociología de una revolución* (1959). Trad. Víctor Flores Olea. Santiago: LOM, 2023.
- Feliú Cruz, Guillermo. *La abolición de la esclavitud en Chile* (1942). Isla Negra: Ambos Editores, 2013.
- Francoise, Islande. *El Destino*. Santiago: Editorial Santa Inés, 2022.
- Fraser, Nancy. *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición "postsocialista"*. Trad. Magdalena Holguín e Isabel Cristina Jaramillo. Bogotá: Siglo del Hombre Editores – Uniandes, 1997.
- Gaete, Claudio. *Relaciones, 9 poetas del Caribe y África*. Trad. Gaete. Valparaíso: Ediciones Perro del Puerto, 2012.
- Gattini, Ricardo. *El barco de ébano* (2008). Santiago: Penguin Random House, 2018.
- Glissant, Édouard. *El discurso antillano*. Trad. Aura Marina Boadas y Amelia Hernández. Caracas: Monte Ávila, 2002.
- González, Mónica. "Favelas de la ciudad letrada: marginalidades, mediaciones y palabras espacializadas de *Quarto de despejo a Cidade de Deus*". *Chasqui* 50.2 (2021): 195-214.
- . "Guía no-turística de Río de Janeiro: cuerpos errantes y (an)alfabetismo afectivo en el primer cine de Nelson Pereira dos Santos". *Revista de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano* 6 (2019): s/p.
- . "Hablando por el subalterno: democracia racial y esencialismo estratégico del blanco en el drama *Orfeu da Conceição* y el film *Orfeu negro*". *Chasqui* 47.1 (2018): 259-74.
- Guajardo, Ernesto. "El poeta como un espejo: Ángel Escobar en Chile". VV.AA. Colectivo Literario La Cópula. *Déjame ser tu Orilla. Homenaje a Ángel Escobar*. Santiago de Chile: Ediciones La Cópula, 1999. 102-118.
- Guillén, Nicolás. *Antología clave*. Santiago: Nascimento, 1971.
- . *El son entero y Cantos para soldados y sones para turistas*. Santiago: Quimantú, 1973.
- . *Donde nacen las aguas. Antología*. Ciudad de México D. F.: FCE, 2005.
- . *Páginas vueltas. Memorias*. La Habana: Ediciones Unión, 1982.

- Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública: La transformación estructural de la vida pública*. Trad. Antoni Domènech. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981.
- James, C.L.R. *Toussaint L'Ouverture*. Trad. Tomás Henríquez. Santiago: Ediciones JGV, 2018.
- Jiménez, Ana María y Teresa Izquierdo. *Antes de perder la memoria*. Santiago: Cuarto Propio, 2015.
- Jordon, June. *Poema sobre mis derechos*. Trad. Verónica Zondek. Santiago: Cuadro de Tiza, 2018.
- Kincaid, Jamaica. *Autobiografía de mi madre*. Santiago: LOM, 2007.
- . *Lucy*. Trad. María Eugenia Ciocchini Santiago: LOM, 2011.
- . *Mi hermano*. Trad. Alejandro Pérez Viza. Santiago: LOM, 2009.
- . *Mr. Potter*. Santiago: LOM, 2012.
- Laso, Jaime. *Black y Blanc*. Santiago: Editorial Universitaria, 1970.
- Lemoine, Joaquín. *El mulato Plácido o el poeta mártir, novela histórica orijinal*. Santiago: Imprenta de la Librería del Mercurio, 1875.
- Lukács, Georg. *La novela histórica*. Ciudad de México D. F.: Editorial Era, 1966.
- Lynd, Juliet. "Reflections on a Conversation with Ana María Jiménez, Wife of Ángel Escobar". *Sirena: poetry, art and criticism* 2 (2010): 126-136.
- Makanaki Audain, Jean Joseph. *Ave negra migratoria / Zwazo Nwa Migratè*. San Felipe: Agrupación Cultural Putaendo Histórico, 2018.
- Maxwell, Elsa. "Estrategias de liberación de la esclavitud en las narraciones de Mary Prince y Juan Francisco Manzano." *Revista de Humanidades* 46 (2022): 177-207.
- . *La escritura de mujeres, la esfera pública letrada y la autoría literaria femenina en el Caribe anglófono e hispano: Los debates sobre la esclavitud y su abolición en el siglo XIX*. Tesis de doctorado, Universidad de Chile, 2015.
- . "Gertrudis Gómez de Avellaneda, la esfera pública y el abolicionismo: representaciones del sujeto esclavizado y la esclavitud caribeña en Sab". *Revista de Estudios Hispánicos* 50.1 (2016): 15-35.
- . *Stuart Hall y Michelle Cliff: configuraciones identitarias de la diáspora caribeña contemporánea*. Tesis de magíster, Universidad de Chile, 2011.

- Mijail, Johan. *Pordioseros del Caribe*. Santiago: Editorial Desbordes, 2014.
- . *Manifiesto antirracista. Escrituras para una biografía inmigrante*. Santiago: Los Libros de la Mujer Rota, 2018.
- Montecino, Sonia. "Gattini, Ricardo: *El barco de ébano*. Grijalbo, Santiago, 2008, 250 pp.". *Mensaje* 59.591 (2010): 62-63.
- Moretti, Franco. *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History*. Londres: Verso. 2005.
- Morejón, Nancy. *Parajes de una época*. La Habana: Letras Cubanas, 1979.
- . *Piedra pulida*. La Habana: Letras Cubanas, 1986.
- Morrison, Toni. *Beloved*. Nueva York: Knopf, 1987.
- Nascimento dos Santos, Daiana. "Atlántico negro: el océano en la narrativa de esclavizados". *Acta Literaria* 54 (2017): 29-50.
- . *El océano de fronteras invisibles: relecturas históricas sobre (¿el fin? de) la esclavitud en la novela contemporánea*. Madrid: Verbum, 2016.
- . "En la huella de Changó se reescribe la historia: representación y relectura en la narrativa latinoamericana contemporánea". *Letras* 87.125 (2016): 93-103.
- . "Historia e Memória no romance *Um defeito de cor*". *Izquierdas* 31 (2016): 162-171.
- . "Memoria y representación del barco y del mar en la travesía y la migración forzada". *Afro-Hispanic Review* 32.1 (2013): 115-28.
- Neruda, Pablo. *Arte de pájaros/Pavòl Zwaça*. Trad. al creol Jean Jacques Pierre-Paul. Isla Negra: Ambos Editores, 2018.
- Oliva, Elena. "Entre lo remoto y lo foráneo: los afrodescendientes en Chile a propósito del libro *Afrochilenos. Una historia oculta*, de Marta Salgado". *Meridional* 6 (2016): 179-89.
- . *Escrituras de la afrodescendencia. Debates y trayectorias de la intelectualidad negra/afrodescendiente en el siglo XX latinoamericano*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2024.
- . "Hacia una dimensión diaspórica de los contrapúblicos afrodescendientes. Nuestra Raza y Adelante en el mapa de la prensa negra/afro en América Latina". *Revista Chilena De Literatura* 105 (2022): 489-509.

- . *La negritud, el indianismo y sus intelectuales: Aimé Césaire y Fausto Reinaga*. Santiago: Editorial Universitaria, 2014.
- . “Queremos nuestra emancipación y la conseguiremos”: mujeres en la prensa negra/afro de Cuba y Uruguay durante la primera mitad del siglo XX”. *Perspectivas Afro* 1 (2021): 65-84.
- . “Fragmentos de una conciencia afrodiaspórica en los periódicos *O Menelik* (São Paulo, 1915-1916) y *The Atlantic Voice* (Puerto Limón, 1934-1946)”. *Revista de la Academia* 34 (2022): 25-42.
- Oliva, Elena, Lucía Stecher y Claudia Zapata, eds. *Aimé Césaire desde América Latina: Diálogos con el poeta de la negritud*. Santiago: Ediciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2011.
- . *Frantz Fanon desde América Latina. Lecturas contemporáneas de un pensador del siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor, 2013.
- Ortiz Ruano, Yuliana. *Cuaderno del imposible retorno a Pangea*. Valparaíso: Ediciones Libros del Cardo, 2021.
- Osorio, Nelson. *Al margen de las letras*. Caracas: FUNDARTE / Alcaldía de Caracas, 1994.
- Pardo Vilú, Nicole. *Coquimbo episodios coloniales. Los claroscuros del desierto*. Santiago: Acto Editores, 2021.
- Petit, Magdalena. *La Quintrala (1932)*. Santiago: Zig-Zag, 2022.
- Pimienta, Óscar. “El movimiento antirracista y la pandemia a través de dos poetas afroestadounidenses: Claudia Rankine y Jericho Brown”. *La Raza Cómica*, 14 jul. 2020, <https://razacomica.cl/sitio/2020/07/14/el-movimiento-antirracista-y-la-pandemia-a-traves-de-dos-poetas-afroestadounidenses-claudia-rankine-y-jericho-brown/>
- Phaf-Rheinberger, Ineke, ed. “El lenguaje-nación y la poética del acriollamiento. Una conversación entre Kamau Brathwaite y Édouard Glissant”. Trad. Carolina Benavente. *Revista Literatura y Lingüística* 10.19 (2008): 311- 29.
- . *Memorias de la fragmentación. Tierra de libertad y paisajes del Caribe*. Berlín: Wissenschaftlicher Verlag, 2005.
- Pierre-Paul, Jean Jacques. *Delirium cero*. Valparaíso: Ediciones Caronte. 2022.
- . *Islas del futuro / Révitude ou la gestuelle du midi des hommes*. Isla Negra: Ambos Editores, 2010.

- . *Voces de mi voz*. Santiago: Editorial Anagénesis, 2022.
- Pizarro, Ana, ed. *América Latina: palabra, literatura y cultura*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- , comp. *El archipiélago de fronteras externas. Culturas del Caribe hoy*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2002.
- , coord. *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. Ciudad de México D. F.: El Colegio de México, 1987.
- , coord. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.
- Pizarro, Ana y Carolina Benavente, coords. *África/América: Literatura y Colonialidad*. Santiago: FCE, 2014.
- Proyecto Afro-Coquimbo. “Actualización de las Referencias relativas a los estudios afrodescendientes en Chile y sobre Chile, desde 1940 hasta el presente”. Web, 1 ago. 2023, https://drive.google.com/file/d/1bA1gsr807apWrb4BLpSGydz_fw6DyyLQ/view
- Ramírez, Gustavo. “El discurso antillano o un nuevo viaje de retorno al país natal”. *Meridional* 10 (2018): 127-51.
- Reyes, Salvador. *Martina y su isla*. Santiago: Editorial Gabriela Mistral, 1974.
- Rivera-Martínez, Mildred. “Enciclopédico de las letras de América Latina (DELAL): Una entrevista con Nelson Osorio Tejeda”. *Chasqui* 2 (1994): 133-42.
- Rodríguez Santana, Efraín. “Los espacios saturados (La obra poética de Ángel Escobar, 1957-1997)”. VV.AA. Colectivo Literario La Cópula. *Déjame ser tu Orilla. Homenaje a Ángel Escobar*. Santiago: Ediciones La Cópula, 1999. 66-101.
- Rojas, Manuel. *Cuentos*. Ed. Ignacio Álvarez. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.
- Rojas, Marta. *El columpio de rey Spencer*. Santiago: Cuarto Propio, 1993.
- Román Medina, Giselle. “Viejas noticias: dispersión e integración caribeña en Encancarablado de Ana Lydia Vega”. *Iberoamericana* 22.79 (2022): 187-208.
- Rothe, Thomas. “Compañero sin virgulilla: lecturas de la Revolución cubana en *Savacon* (1970-1979), revista del Movimiento de Artistas Caribeños”. *Revista de Humanidades* 48 (2023): 217-52.

- . “Entre la agenda política y la política de traducción: el caso de *The West Indian Review* (1934-1940)”. *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción* 11.2 (2018): 400-17.
- . “Hoy es siempre todavía: Memorias de la dictadura chilena en la poesía de Ángel Escobar”. *La Raza Cómica*, 22 sept. 2023, <https://razacomica.cl/sitio/2023/09/22/hoy-es-siempre-todavia-memorias-de-la-dictadura-chilena-en-la-poesia-de-angel-escobar/>
- . “Traducir el Caribe anglófono en la revista Casa de las Américas: la rearticulación del discurso nuestroamericano”. *Universum*. 39.1 (2021): 69-87.
- . *Un prisma bajo el sol: traducción en revistas literarias del Caribe hispanohablante y el Caribe anglófono*. Tesis de doctorado, Universidad de Chile, 2020.
- . “Un sentido elegíaco cubano: la elegía como gesto transcultural en *Carbones silvestres*, de Nancy Morejón”. *Historias enredadas: Representaciones asimétricas con vista al Atlántico*. Ineke Phaf-Rheinberger, ed. Berlín: Edition Tranvía–Verlag Walter Frey, 2011. 107-16
- Salinas Herrera, Lilian. “Afro-feminismos e identidades *El Barco de ébano* de Ricardo Gattini” *Revista Communitas* 3.6 (2019): 326-28.
- . “Memorias y trans-formación de la identidad de Lisette en *Rosalía la infame* de Évelyne Trouillot”. *Universum* (2019): 61-77.
- . “Mujeres esclavizadas y resistencias afrodescendientes en la literatura latinoamericana contemporánea”. *Revista Communitas* 5.12 (2021): 117-31.
- Salgari, Emilio. *El Corsario Negro* (1950). Adaptada por María Teresa Adriasola. Santiago: Zig-Zag, 2022.
- Salto, Graciela. “Lecturas de la literatura caribeña desde el Cono Sur”. *Cuadernos de Literatura* 22.43 (2018): 276-304.
- Santiván, Fernando. *El mulato Riquelme* (1951). Santiago: Zig-Zag, 1985.
- . “Entrevista Radio Yungay, 1951”. Manuscrito mecanografiado. Biblioteca Nacional de Chile. 1-6.
- Stecher, Lucía. “(A)filiações electivas: família y relaciones de amistad interracial en *Abeng* de Michelle Cliff”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 38.75 (2012): 465-79.
- . “Diáspora, duelo y memoria en *Mi hermano* de Jamaica Kincaid”. *Revista Chilena de Literatura* 78 (2011): 185-203.

- . “Dos estallidos paralelos y un universo que se curva: encuentros y desencuentros entre el Caribe e Hispanoamérica”. *Casa de las Américas* 277 (2014) 120-30.
- . “Entre la invisibilidad y la hipervisibilidad: la experiencia del racismo en *Citizen. An American Lyric* de Claudia Rankine”. *Revista de Humanidades* 47 (2023): 11-31.
- . “Identidad y discursos multiculturales en los ensayos de Jamaica Kincaid”. *Estudios Filológicos* 46 (2010): 137-55.
- . “Narratives from Enslavement”. *Latin American Literature in Transition*. Ana Peluffo y Ronald Briggs, eds. Cambridge: Cambridge University Press, 2023. 252-264.
- . *Narrativas migrantes del Caribe: Michelle Cliff, Jamaica Kincaid y Edwidge Danticat*. Buenos Aires: Corregidor, 2014.
- . “Tradiciones y rupturas en Palabra, ojos, memoria de Edwidge Danticat”. *Persona y Sociedad* (2006): 95-111.
- Stecher, Lucía y Claudia Zapata. “Leer la experiencia, renovar la teoría: el feminismo de bell hooks”. *Revista de Humanidades* 46 (2022): 209-34.
- Stecher, Lucía y Elsa Maxwell. “Michelle Cliff’s *Into the Interior* and the Trope of the Solitary Female Immigrant”. *Callaloo* 36.3 (2013): 811-21.
- Stecher, Lucía y María Teresa Johansson. “Escrituras de viaje a África y memorias de la esclavitud en Dionne Brand y Saidiya Hartmann”. *Anclajes* 26.3 (2022): 133-52.
- Stecher, Lucía y Elena Oliva. “Subjetividades, raza y memoria en Cosecha de huesos de Edwidge Danticat”, *Casa de las Américas* 264 (2011): 106-20.
- Tellier, Jorge, ed. *Poesía universal traducida por poetas chilenos*. Santiago: Editorial Universitaria, 1996.
- Truth, Sojourner. *Narrativa de Sojourner Truth. Una esclava del norte*. Valparaíso: Libros del Cardo, 2021.
- Valencia, Alba. “Voces amerindias en el español culto oral de Santiago de Chile II”. *Boletín de Filología* XXVIII (1977): 315-374.
- Vicuña Mackenna, Benjamín. *Los Lisperguer y la Quintrala (Doña Catalina de los Ríos y Lisperguer)*. Episodio histórico-social con numerosos documentos inéditos. Valparaíso: Imprenta del Mercurio, 1877.
- VV.AA. Colectivo Literario La Cópula. *Déjame ser tu Orilla. Homenaje a Ángel Escobar*. Santiago: Ediciones La Cópula, 1999. 66-101.

Walcott, Derek. *Poemas*. Trad. Verónica Zondek. Santiago: Bajo el Volcán, 1994.

Willson, Patricia. *La constelación del sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2017.

Yaksic, María José. “En el corazón de la negritud: el rol de Paulette Nardal en las revistas antillanas (1931-1951)”. *Revistas de Humanidades* 45 (2022): 61-94.

Zapata Olivella, Manuel. *Changó, el gran putas*. Bogotá: Oveja negra, 1983.

documentos

Discurso entrega Premio José Nuez Martín a Nayareth Pino por su novela *Mientras dormías, cantabas*

*

Macarena Areco
Pontificia Universidad Católica de Chile
mareco@uc.cl

Mientras dormías, cantabas –“una enorme cicatriz oscura” al decir de Lorena Amaro; “una novela que susurra y baila al mismo tiempo”, según Alejandro Zambra; “que la rompe”, para Patricia Espinosa, todo esto se puede leer en la contraportada–relata la historia de una familia y sus vecinos, habitantes de un block de departamentos en un barrio periférico de alguna gran ciudad, imaginamos que Santiago, que ha sido signada por una tragedia: la muerte de una joven de 24 años, Leonor, hace siete años, en 2010, aquejada de una malformación congénita al corazón.

La historia es narrada a través de la interioridad de distintos personajes, principalmente de Marta, la protagonista, hermana de Leonor, aunque durante años pensó que ella era su tía. Eso se debe a otra tragedia: la madre de Marta, Karina, fue violada a los 14 años y quedó embarazada, frente a lo cual la abuela, Clara, adoptó a la recién nacida. De ahí que Leonor aparezca como tía y hermana de la narradora.

El tiempo-espacio –cronotopo– en que transcurre la historia no es cualquiera: es la noche de año nuevo de 2017/2018, un tiempo-umbral, una suerte de aleph o pivote en que el cambio del calendario no solo sirve para juntarse y celebrar, sino que le es útil, sobre todo a Marta y un poco a su vecino Gabriel, para hacer memoria, reflexionar y tomar conciencia, por una parte de la violencia y también del encubrimiento y del intento de tapar el dolor de lo ocurrido, de barrer bajo la alfombra, pero, por otro lado, de ser parte de la plenitud y la inmanencia del devenir, de la celebración, del estar juntos y del tener una historia compartida.

Marta y sus abuelos, primos, tíos y tías, comen, beben, bailan: “Un carnaval derramado” (13), se dice, volcado desde el festejo del aquí y el ahora hacia la memoria, desde y a través de la danza, pero sobre todo de la música que es algo así como la forma de comunicación, confusa, pero al mismo tiempo explicativa e iluminadora, para una familia en que mucho ha sido tapado y casi nada hablado. Lo

que más suenan son las cumbias: “Macondo, Macondo / Macondo yo me voy para Macondo”; “Sintonízate con la parabólica”; “En las cosas simples de entenderse / hay tantas cosas que no entiendo”; “Un año más que se va”; “Si has llorado también has reído”; “Es el tiempo/ el que no se detiene”; “Mientras dormías, cantaba/ cumbia para adormecerte”.

El lenguaje es en esta novela parte de la celebración, con esplendores y dolores. Hay una preocupación por el significante (la dimensión material del signo lingüístico). Más allá de lo que se dice, importa mucho el ritmo, las repeticiones, los modos de habla, las rimas de las canciones.

En *Mientras dormías, cantabas* hay un tratamiento complejo y delicado del mundo popular. Recordemos que la división clásica de los estilos mandaba que los sujetos “elevados” tuviesen un tratamiento formal y que para los “bajos” quedara la comedia. Lo que ocurre a la familia de Marta es trágico y es planteado en su dificultad y seriedad, pero también aparecen la comida y la fiesta, la cercanía de los cuerpos, el baile, la cicatriz, el dolor y la enfermedad.

En la celebración, Marta conversa con Gabriel, con quien podría haber tenido una relación amorosa, pero que no llega a concretarse. La familia del joven también ha sufrido: cuando él y su hermana Camila eran niños la madre, Mónica, dejó la casa, sin que se haya sabido el motivo ni la hayan vuelto a ver. La madre aparece brevemente en su vida futura y sabemos que ha trabajado en una tienda de retail y que luego cuida a una anciana cuyos hijos la han dejado sola para las fiestas. Mónica, sin ser juzgada ni estigmatizada, es un personaje complejo y misterioso, del que uno como lectora querría saber más, pero se mantiene el enigma.

También Leonor, la joven muerta, aparece como un personaje de muchas vueltas y recodos. Si bien ha debido abandonar los estudios muy temprano debido a su enfermedad, se interesa por la literatura y habría querido escribir, aunque no puede hacerlo: “Cuando Leonor dejó de ir al colegio, se fue olvidando de aquellos mecanismos que enseñan en la escuela. Olvidó la geometría de los triángulos, la evolución de las especies, las capas de la tierra y escribir” (82), se nos relata.

Quizás como una alternativa a la escritura, en una muralla de su casa pega con cola fría recortes de diarios y revistas sobre famosos, crímenes, horóscopos... Pero el muro desaparece cuando la abuela Clara, después del deceso, decide remodelar el departamento. Otro enigma.

Otro personaje, también una mujer, fugaz, pero relevante, es la profesora de Literatura de Gabriel, Natalia, que se entera del interés de la niña enferma por la

lectura y la visita para regalarle un libro, *Alsino*, pero se arrepiente. Sospechamos por qué, pero no sabemos.

Los de *Mientras dormías, cantabas* son todos personajes sutiles, enigmáticos, facetados, con los que se nos quedan cosas pendientes. Quisiéramos saber más de ellos y también de la historia, que, en cierta media, como se escribe en el último párrafo de un primer final, queda abierta: “Cuando la inviten a sentarse a la mesa y ella viva una jornada más entre toda esa gente. Cuando todo eso suceda y haya un tercer día en esa casa. Con sus abuelos, ya sin visitas, solo ellos tres sobre la mesa. Cuando ella se decida a hacer todas sus preguntas. Será ahí cuando esta historia recién habrá terminado” (199).

Deja que los muertos entierren a sus muertos

*

Ensayo leído por Nayareth Pino Luna al recibir el Premio José Nuez Martín por su novela *Mientras dormías, cantabas*

Nayareth Pino Luna
Pontificia Universidad Católica de Chile
n.pinoluna@gmail.com

Hubo una vez un hombre que perdió a su padre, este hombre debía emprender un viaje por el mar de Galilea o el mar Muerto, era uno de esos mares, estoy casi segura. Con el duelo pesándole en los tobillos se acercó al hombre que lideraba la embarcación y le dijo: temo que no puedo emprender este viaje contigo, mi padre acaba de morir, debo quedarme.

El hombre lo miró, no a la cara, este hombre sabía, lo miró a los tobillos, entendió el peso, la dimensión de su duelo y supo qué decir.

Deja que los muertos entierren a sus muertos.

Deja que los muertos entierren a sus muertos, fueron sus palabras. El hombre que las pronunció –cuentan otras historias– multiplicó el vino, el pan y cómo no, sus propias palabras. Primero fueron San Mateo y San Lucas, luego cientos de miles de fieles, o mejor: lectores, llamémoslos así.

“La lectura es el arte de la réplica” decía Ezra Pound. Dos mil años después, este relato que acabo de reescribir o replicar, me encontró cuando trabajaba en las primeras páginas de *Mientras dormías, cantabas* (2021). Una novela, que sabía entonces, se trataba de la pérdida. Yo sin otra religión que la lengua, caí rendida. Sentencia tan radical, sugerente y finita, no he escuchado o esa es mi apuesta.

“Me cuesta creer en la magia de los versos”, escribió Teillier. Y claro, en ese universo pronunciado por el poeta condenado a la cruz, no hay magia. La cruz es madera y esa frase: pan y barro.

Caprichosamente, intenté sopesar la materialidad de ese enunciado. Encontré luego esa frase en Borges, en Tolstói, en Enrique Lihn, dónde más, ayúdenme, ustedes. Ricardo Piglia, en *El último lector*, señalaba: “Para entender hay que narrar otra historia. O narrar de nuevo una historia, pero desde otro lugar. Y en otro tiempo. Ese es el secreto”.

Mi novela sería un homenaje, un espejo a *Alsino* (1922) y a su niño jorobado, linchado, enfermo, en el pináculo del delirio, Jesucristo: la muerte que cargo por arte de ficción. La primera vez que lloré leyendo fue con *La granja de los animales*, no me pregunten por qué. La segunda, fue mientras veía a Alsino caer, un mes de mayo, contó Prado, hecho cenizas: “Desechas hasta lo insoportable... fundidas en el aire invisible y vagabundo”.

Leonor, la protagonista de *Mientras dormías, cantabas*, muere al inicio y al final de la novela. No son sus alas las que arden, como en el final de Prado, sino su aliento consumido por un corazón maltrecho. Leonor se pregunta, también, durante todo el libro y en su muerte: ¿qué hay antes?, antes de todo esto. De esa vida cruzada por la enfermedad, de esa vida miserable que le tocó vivir. Y escribiendo esta historia comprendí: antes de la vida solo hay muerte y esta no es una sentencia de la que tengamos que huir.

Hace unos días, mientras viajaba por Magallanes, vino a mí una verdad tan radical, sugerente y finita como el verso del poeta multiplicador. Los árboles que vemos conviven día a día con la muerte. Solo la fina corteza que los recubre está viva. Dentro de ellos, dentro de sus troncos, albergan la muerte.

Qué son las palabras, me pregunto, entonces.

Muertes entredichas.

Fórmulas para enterrar a nuestros muertos. Para mantener viva la corteza que esconde la muerte.

Teillier lo dijo mejor:

“Palabras, palabras –un poco de aire
movido por los labios– palabras
para ocultar, quizá lo único verdadero:
que respiramos y dejamos de respirar”.

El placer de la lectura, el placer de la crítica

*

Literatura y escritura: conversación con Raquel Olea¹

Daniel Plaza
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
daniel.plaza@umce.cl

Daniel Plaza: La idea de esta conversación es salirse en parte del espacio exclusivo de la crítica feminista y ampliar el campo de reflexión sobre la literatura, sin perder de vista tu lugar dentro de la crítica literaria feminista. Siguiendo este lineamiento inicial, me gustaría que te refirieras a la lectura, qué es para ti, cómo te relacionas con ella, qué reflexiones te genera el pensar en la lectura en un plano general.

Raquel Olea: La lectura es para mí una práctica placentera, no quisiera perder las herramientas que te da el saber literario, un desplazamiento de la lectura como placer. O sea, lo dejaría situado fundamentalmente en el lugar del placer de la lectura. Y pensaría también en ese sentido el concepto o la noción con la que la literatura ha tenido que padecer, que es la de entretención, la literatura como entretención. Incluso si pensamos en los orígenes de la novela como un género que nace en Europa en un momento dado, pensando en receptores estudiantes y mujeres, o gente inactiva, la lectura o la novela nació como un género sin valor, era para los ociosos. Porque hay una diferencia que habría desde ya que establecer. No se trata de situarse centralmente en el lugar del saber literario o en el lugar de la academia o en el lugar de la disciplina como lugar de la lectura. Hay que pensar cómo llega una a la lectura y a la literatura, cómo llega una a estudiar literatura. Para estudiar literatura tienes que haber leído, debes tener una relación con la lectura, un placer de la lectura. Y eso lo quiero mantener al centro, porque, al menos yo, en mi relación con la literatura, nunca me he guiado por la agenda. Hay una agenda. Una

1 Académica y crítica literaria. Fue Profesora Titular en el Departamento de Lingüística y Literatura de la Universidad de Santiago de Chile. Se ha destacado por sus contribuciones en crítica literaria feminista y crítica cultural. Entre sus publicaciones destacan *Lengua víbora, producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas* (1997), *Julieta Kirkwood pensadora y activista del feminismo chileno* (2000), *Como traje de fiesta, loca razón en la poesía de Gabriela Mistral* (2009) y *Variaciones, ensayos sobre literatura y otras escrituras* (2019).

agenda que funciona mucho en la academia. O sea, los congresos tienen temas, los fondos para investigación se reparten de acuerdo con ciertas temáticas que están en circulación. No ha sido mi caso. En ese sentido, estoy un poco o he estado un poco fuera de agenda, y cuando he escrito sobre los temas que me han interesado ha sido fundamentalmente porque esas obras me han provocado, me han provocado a la lectura. Y esa provocación es un placer. Porque la provocación también es un placer, la provocación intelectual, la provocación estética. Entonces no quisiera dejar fuera ese lugar de los placeres y de lo que te entre-tiene, en el sentido de que te tiene entre manos, y esa también es una pregunta: ¿con qué se entretiene una? Porque yo no me entretengo con las novelas superventas. Curiosamente, me aburren. No me he entretenido con lo que, sobre todo hoy, está en los anaqueles del mercado. Aunque a veces hay cosas buenas. Pero, más bien, mi lectura tiene un preámbulo de búsqueda, buscar qué leer. Bueno, yo estudié literatura y tengo una formación. Entonces, mi búsqueda de qué leer se da en un cierto campo acotado, que tiene que ver con el saber literario, lo que me ha ido llevando por un camino estético. Porque una al leer va descubriendo sus gustos. Siempre les decía eso a los alumnos. Deben buscar para ir descubriendo qué les gusta. Por qué les gusta. Y preguntarse: ¿por qué me gusta este libro o este me aburre? Las respuestas pueden ser tan banales como que “se trata de un texto muy largo o porque no sale nada de lo que yo conozco”, en fin. Lo importante es que en esa búsqueda vas descubriendo tu gusto. Porque la lectura te va abriendo el texto. Entonces, para mí la lectura es eso, una actividad solitaria, y en el correr del tiempo también es una práctica política y una práctica cultural, a la que le doy mucho valor como espacio de conocimiento, como espacio de formación, como espacio de aprendizaje. O sea, lo que yo digo de mí, lo poco que sé del mundo de la vida lo he aprendido en la literatura. No lo he aprendido en otros lugares. La experiencia y la literatura. Mi experiencia y la literatura, los contextos donde he vivido, la lectura de la historia, de otras disciplinas.

DP: Hablas de algo así como una “lectura pensante”. ¿Qué sería eso?

RO: Para mí es lo que constituye una escritura crítica. Porque la literatura en su completitud de lugar de producción, de emisión y de recepción, está formada fundamentalmente por la escritura y la lectura. Pero la lectura vuelve a la escritura también. Porque la lectura también es una práctica escritural, cuando haces crítica de una obra. Es un pensamiento sobre un libro, sobre un objeto. Esto es la lectura.

DP: ¿Podrías ahondar más en la idea de la lectura como práctica política y práctica cultural?

RO: Eso tiene que ver con una conjunción temporal de los momentos en que me he ido formando como lectora y también en las tensiones y en los choques que he tenido al elegir caminos de lectura. Hay que considerar que me formé en Chile en los momentos de la Unidad Popular, donde quizás mucho de lo que tenía que ver con las formas de leer estaba direccionado hacia la relación del texto y el contexto. Esa era la gran disputa que había en ese tiempo, entre una crítica más sociológica y una crítica más formalista, la crítica estructural que era el texto en sí mismo. Bueno, a mí en la época de mi formación ninguna de esas dos prácticas, esos modos de leer, me sedujeron. Luego, me fui al exilio, a finales de 1973 (si bien yo no era la persona exiliada, a mí nunca nadie me persiguió, por lo menos hasta el momento en que me fui). En el exilio fue que me interesé por las mujeres en la literatura. Porque también hay que ver que eran los años setenta, momento en el que el feminismo estaba en resurgimiento en todo el mundo y había unas diferencias importantes entre el feminismo anglosajón y el feminismo del resto de Europa, yo me encontraba en Alemania. Entonces, en el exilio, las mujeres nos organizábamos precariamente, teníamos grupos, tratábamos de leer y de hacer política, de hacer solidaridad con lo que estaba pasando en Chile. En ese contexto, surgió un interés de mi parte por el feminismo como el espacio de la lucha de las mujeres, pero más allá de eso, también por las reivindicaciones, por la igualdad. Y entre esas preguntas aparece la pregunta del porqué hay tan pocas mujeres en la literatura, por qué las mujeres no han escrito y, si han escrito, por qué no se las conoce. A partir de esa inquietud empecé a interesarme por esa pregunta desde la literatura y desde el espacio literario en su conjunto. Cuando volví a Chile regresé con mi doctorado, había participado en algunos de grupos de mujeres, pero sin haber tenido hasta ahí un trabajo literario. Sí había escrito algunas reseñas, pero una actividad muy incipiente. Yo había estado dedicada a criar a mis hijos y a leer y hacer mi doctorado. Como decía, cuando llegué a Chile, a los pocos años de llegar al país, trabajé en la educación secundaria y después entré a la ONG, La Morada. Por supuesto, yo ya tenía mis inquietudes respecto al lugar de la mujer en la literatura y en ese año se estaba organizando en Chile el Congreso del año 87 de Literatura Femenina, así llamado en ese momento. Fue muy estudiado el modo de nombrar ese congreso: literatura de mujer, literatura femenina, literatura feminista. Encontramos que denominarlo literatura femenina era más neutro. Paralelamente, por la

misma época, en La Morada realizábamos un taller de lectura. Ahí el objetivo era leer a las mujeres. O leer figuras femeninas. Antes había realizado grupos de lectura más pequeños en compañía de mis amigas Soledad Fariña y Olga Grau en el Instituto Lipchutz y ahí nos habíamos propuesto este trabajo de leer figuras femeninas de la literatura. Leímos, por ejemplo, *Antígona*, la Flora Tristán, para ir encontrando, variando, mirando, cuál era el lugar de las mujeres en la literatura. Eso me interesó mucho. En el taller de La Morada la pregunta estuvo muy dirigida a la Gabriela Mistral. Nos propusimos centrar nuestra atención en ella. En ese grupo estaba Eliana Ortega, que venía llegando de Estados Unidos, unas estudiantes del Pedagógico de la Universidad de Chile, alumnas de Lucía Invernizzi, Alejandra Fariñas, Gloria Salas, varias chicas que se sumaron al trabajo de leer desde esta mirada. Entonces empezamos a tener sospechas, sobre todo en torno a la Gabriela Mistral: ¿por qué esta figura tan “indeseable” no despertaba deseo de leerla, por qué se encontraba encasillada en ese rol de madre, de dolor, en la figura que la dictadura hizo de ella? El feminismo estaba cuestionando la sociedad patriarcal y las mujeres feministas durante la dictadura fueron muy osadas, no solo para salir a la calle a protestar, sino también para interrogar el lugar de las mujeres, el lugar de sus cuerpos como lugar de placer, descubrir sus propias prácticas amoratorias entre mujeres, descubrir también prácticas masturbatorias, interrogarse por los salarios de las mujeres. Había historiadoras que empezaron a interrogarse por el lugar de las mujeres en la Historia, más allá de los lugares institucionalizados que ponían a la mujer como víctima o heroína. Porque la mujer transitaba en esas dos figuraciones. Empezó entonces a surgir un material desde el que una podía leer. Para mí eso fue muy seductor. Porque también, paralelamente, el feminismo estaba teniendo un lugar destacado en la academia europea, norteamericana. Había teóricas feministas relevantes en el mundo. Había mujeres como Julia Kristeva, Luce Irigaray (psicoanalista), Celia Amorós (filósofa), la Amelia Balcarcel en Latinoamérica. O sea, empezaba a haber un material disponible que una podía también utilizar como una incipiente producción teórico crítica que servía para las preguntas que nos hacíamos en el taller de lectura de mujeres. A propósito, el nombre del Taller de Lectura de Mujeres lo emulamos del nombre que le asigna Gabriela Mistral, solo que, en el caso de Mistral, la lectura está orientada a poner a la mujer en el rol de educadora de sus hijos, razón por la que no la sacaba de su rol de madre. En el feminismo, en cambio, había una reivindicación de la mujer como sujeto, como ella para sí misma, para su encuentro con su ser mujer, para hacerse una mujer y no seguir los caminos que la sociedad le asignaba. Entonces, creo que ahí empecé

a conjugar el lugar del feminismo como un espacio que propiciaba un material crítico posible. Y, por otro lado, empecé también a leer filósofos, teóricos literarios, escritores que habían pensado la literatura y a partir de eso empecé a armar, diría yo, un espacio o a encontrar un espacio de producción teórico-cultural que me hacía posible conectar un texto literario con su contexto, con el texto mismo, porque siempre entendí que el texto literario era un trabajo estético, de lenguaje, un trabajo que organiza materiales y con los que el/la autor/a trabaja. Entonces, por un lado, tenía todo lo que yo estaba leyendo, incluidas aquellas obras y autores que tenían crisis con la disciplina, como Foucault, como Roland Barthes, también otros autores que venían del marxismo, como Terry Eagleton, que se interrogaban sobre la literatura. Por otro lado, viviendo en Alemania, yo había leído a los autores de la teoría de la recepción. Entonces fui, como dice Foucault, armando una caja de herramientas donde había de todo. En realidad, más que caja de herramientas era un cajón de sastre. Eso para mí era muy novedoso, porque al salir de Chile solo había tenido contacto con la crítica marxista, la crítica sociológica y la crítica estructuralista. Alguna vez un profesor de aquellos tiempos me dijo que, si uno hacía crítica marxista no se podían usar términos del psicoanálisis o si hacía crítica psicoanalítica, no podía usar términos provenientes de la sociología. En consecuencia, una había leído con inocencia y con sospecha desde autores como Goldman, como Macheret, como Jakobson, como Martínez Bonatti, por nombrar algunos. El feminismo, en este contexto, me dio el espacio de libertad de mezclarlo todo. Porque el feminismo en ese momento, desde La Morada y desde las mujeres feministas luchando contra la dictadura, y desde la Julieta Kirkwood, propiciaba la práctica de la irreverencia. Entonces la irreverencia también era esa, salirse de los marcos disciplinarios, mezclar tu propia experiencia, lo aprendido en los talleres con las mujeres –cuando las mujeres hablaban de su sexualidad–, cuando una leía una novela de una escritora chilena de los 50, por ejemplo, y que no estaba en ningún canon, entonces te encontrabas con los cuerpos sometidos, los cuerpos oprimidos, con las sexualidades cosidas, con eso te encontrabas. El feminismo, en ese sentido, fue no solo un material teórico-crítico sino también de la práctica. Es decir, mostrar que las mujeres estaban luchando, no solo contra la dictadura, sino también contra toda una cultura que las tenía en un lugar de profunda subordinación. Ahí leo yo la idea de una lectura como práctica cultural y política. Dentro de la crítica feminista se dio una práctica política, la de recuperar autoras. ¿Dónde están las mujeres en la literatura chilena? Esta es una pregunta política. ¿Qué escriben las mujeres y por qué escriben lo que escriben? Es también una práctica polí-

tica. Cuando Virginia Woolf revisa la biblioteca de Cambridge y empieza a descubrir a las mujeres y a leerlas, se revela otra realidad, todas hablaban de los que les pasaba a ellas. Esa búsqueda de Virginia Woolf tiene un trasfondo político, porque debajo de esa interrogante hay una pregunta por el poder. El camino de la crítica literaria feminista tiene ese mismo rumbo, el recuperar mujeres dentro del espectro literario instaurado. Leer lo que escriben las mujeres, cómo organizan sus textos e ir descubriendo también el puente entre esas escrituras y las escrituras canonicadas e ir adquiriendo ese gusto que yo te decía, el gusto que te permite valorar un texto. Así fui armando yo mi lugar de escritura crítica.

DP: Dijiste que la crítica feminista es un espacio de libertad, donde se seleccionan los aparatos para pensar la literatura. Sin embargo, lo que suele observarse en un conjunto de prácticas de la crítica feminista y de los modos de suponer lo que es la crítica feminista, es que esta es o actúa como una Escuela propia, con sus propios aparatos, y que no es una sumatoria de aparatos desde los que se levanta una crítica. Tú, me parece, lo defines de otro modo.

RO: Lo que yo te digo es lo que yo he hecho. O sea, yo vengo de la literatura, me formé ahí. No hice estudios de género, por ejemplo. O sea, mi camino fue desde la literatura en el sentido de que la literatura al ser un espacio de lenguaje que trabaja con y en el lenguaje está con el mundo de lo femenino. Entonces, desde la literatura, desde la crítica literaria, desde la formación y la docencia, me parece absolutamente pertinente preguntarse por el lugar de las mujeres en la literatura, pero también en los textos. Ahora, lo que siempre me ha interesado y preocupado es no caer en las tautologías, no mostrar en un texto que las mujeres son reprimidas porque son reprimidas. O sea, sí, referirse a eso, pero buscar la manera de decirlo para que tenga otro sentido. Porque estimo que el aparato teórico-crítico surgido desde el feminismo también sirve para leer la literatura de cualquier sujeto social, no solamente de las mujeres. Yo he realizado lecturas también de textos escritos por hombres justamente en el sentido de preguntarme cómo se piensa el sujeto femenino, qué lugar ha tenido en la literatura. Dicho así, banalmente, podría decirse que la mujer ha sido vista como la musa, la heroína, la víctima, etcétera. Pero, bueno, complejicemos eso en la lectura, en el modo de nombrar. Quizás el ejemplo más recurrido, en esta perspectiva, sea la cuestión del erotismo o del poder sexual o de las relaciones amorosas. La novela sentimental ha estado construida desde cierto modo y desde ciertas visiones de la mujer situada en determinados lugares. Incluso la constitución de las mujeres rebeldes, entre otras. Pero todo ese mundo

me parece más interesante leerlo en las historias de las propias mujeres que en la escritura de los hombres. Porque los hombres, aunque no sé si esto que digo es verdad del todo, no han pensado críticamente al sujeto femenino. No sé, creo que este es un asunto para pensarlo más detenidamente. Ahora, a mí lo que siempre me ha interesado en el campo de la lectura es la construcción de sujeto, tanto sujeto femenino como masculino. Entonces, por eso mi lectura de los textos escritos por hombres siempre ronda esa preguntilla, cómo se piensa el sujeto femenino, cómo se piensa la mujer, entendiendo que lo femenino y la mujer no son lo mismo. La crítica feminista, desde este punto de vista, sirve para leer no solo textos de mujeres, sino también de los hombres. Habría entonces que agregar algo más, el feminismo desde el punto de vista crítico es una práctica deconstructiva de ese binomio que conforma lo patriarcal y el sistema capitalista. También el feminismo se hace parte de la trama de preguntas que surgieron en la década de los 90 desde los países postcoloniales.

DP: Tú hablas insistentemente de que el espíritu que centra la lectura es la interrogación del texto literario. Tengo la impresión de que, incluso en la formación universitaria, no está tan presente desde la entrada la idea de interrogar la literatura, sino la idea de entregar a la persona en formación el conocimiento de una serie de aparatos teórico-críticos que luego deben poner en práctica. Aunque la idea es más o menos cercana, no es exactamente la misma, pues en tu planteamiento hay un énfasis en el invitar a cuestionar y pensar el texto, primeramente. Una cuestión es que me entreguen una serie de aparatos que luego aplicaré como ejercicio de lectura; otras es que me inviten a interrogar la literatura como primera entrada al texto.

RO: Bueno, en mi práctica docente, como académica de la USACH desde inicio de los años 90, no había nada de género, no se estudiaba la línea de literatura de género. Entonces, mi trabajo en la formación universitaria fue siempre la de cerrar el libro que trabajábamos y llevar a mis estudiantes a interrogarlo. “¿Qué le podemos preguntar a este libro?”, era una pregunta de entrada. O, al revés, “¿Qué me puede decir o contestar este libro sobre algo que quiero indagar?”. En esa práctica siempre quise dejar sentado que se entra a la lectura de un libro sin una expectativa a priori, sin un pre-texto, sin ningún interés de encontrar algo más que no sea mi encuentro como lectora o lector con el lenguaje. Es el propio texto el que me va a dar las pautas de lo que voy a encontrar, desarrollar y desplegar como lectura. El objetivo es encontrar en el texto algo que podamos problematizar, una hipótesis que nos permita dilucidar, desentrañar algo. Las preguntas, inicialmente, solían

ser muy simples. Mi trabajo era llevar a mis estudiantes a la pregunta de “Por qué el texto dice eso”, “¿Por qué dice eso sobre tal aspecto”, “¿Al decir eso, por otra parte, deja de decir lo otro?”. Así, desde las preguntas, te encuentras con un modo de descifrar lo que en el texto está cifrado. Como lectora lo que me interesa es que el texto me diga algo que yo no sé o que me muestre algo que está ahí, pero que no siempre está tan explícito, como decía Marchant, leyendo a la Mistral. Hay una representación en el texto, pero también hay una latencia. Me interesa más ir a la latencia, porque eso que late en un texto radica en el lenguaje.

DP: Entonces, a la luz de lo que señalas, la literatura para ti es conocimiento.

RO: Claro que sí, porque desde ahí te va a decir o te va a mostrar algo que no siempre una puede responder. Es ahí que el trabajo de la lectura se convierte en una búsqueda. El lector o la lectora tiene que ver dónde busca esa respuesta, en la filosofía, en la antropología, en la sociedad, en la experiencia propia, en otros textos de otros autores. Darse cuenta, por ejemplo, que una palabra, un concepto, lo leyó en otro texto genera más preguntas. Cuando una lee más elementos, tiene más para leer. Un texto te lleva a otro. Nada surge de la nada o de la inspiración. La lectura es material, un signo con otro provoca una significación. Por eso es tan bonita la etimología, porque una puede seguir desde la palabra una historia completa. Este trabajo así definido es, a fin de cuentas, puro placer. Es un placer gratuito de saber y de compartirlo. La literatura hay que conversarla. Aunque actualmente se habla poco de literatura. Para mí leer es conectar, como dice Deleuze, conectar intelectualmente, conectar preguntas y no responderlas, no necesariamente responderlas, sino que ponerlas en escena, ampliarlas, amplificar los significantes y construir una lectura, o sea, una versión posible contenida en un texto literario. Lo interesante de esto es que hay muchos modos de conectar. Una puede conectar la literatura con otras disciplinas, con otras prácticas, con otras escrituras, con la música, con la calle, con lo rural, qué se yo. Lo importante es que al conectar una está obligada a investigar las conexiones. Si conecto la literatura con el cuerpo, tengo que pensar el cuerpo también. Tal como si conecto con la música, tengo que pensar, instruirme en la música. En todo caso, a mí lo que más me interesa son las preguntas que tienen que ver con el sujeto, con el ser humano, con la interioridad, con la miseria, con los vicios, con lo reprimido, con lo prohibido. Por ahí sale el sujeto configurado de otro modo, desvelando aquello que la sociedad oculta. Es una parte de la humanidad o de la sociedad ocultada, un sector de humanidad no aceptado, expulsado de la cultura. Por eso los autores que me interesan también

son autores que están o han estado a contrapelo de lo establecido. Los sujetos de la literatura que tienden a transgredir lo social establecido te muestran algo de lo humano que está reprimido o que está oculto o que está proscrito. Yo leo levantando la cabeza, como dice Heidegger. Me detengo en palabras, en ciertos rasgos que un texto me ofrece.

DP: A propósito de la crítica, sus registros y lugares de producción, ¿qué podrías decir sobre los modos de materialización que utiliza?

RO: Cuando uno habla de la crítica, hay que diversificar su sentido. Suele suceder que a todo se le llama “crítica”. Antes hablábamos de la reseña, el comentario, la nota, el artículo, que tenían más o menos la misma jerarquía y que no tenían mayor exigencia que la que el propio autor le fuera dando. Así se constituyeron muchos críticos a principios del siglo XX y que eran críticos de periódico y que tuvieron mucha influencia. En la dictadura, por ejemplo, el cura Ibáñez era la figura pública. No había prácticas académicas. En ese contexto, la crítica del periódico cumplía una función, era el orientador. Ese lugar está desaparecido, porque en Chile han desaparecido los diarios, curiosamente. Está el espacio del Internet, pero ese espacio tiene otras complejidades y dinámicas. Estaba, por otra parte, el artículo de revista, que no eran lo que son hoy las revistas académicas. Eran textos de especialistas y escritores que tenían un formato más libre, más ensayístico. Hoy en día, en cambio, en las revistas académicas, sobre todo en las revistas indexadas, la crítica está homogenizada en un formato que solo es legible para los mismos que lo practican. O sea, me pasan una revista actual y más o menos todos los artículos tienen el mismo formato, porque así lo exige ese tipo de publicación. Es decir, tienen todos por igual, una hipótesis, el desarrollo de una argumentación, tener una conclusión, todo probado, todo respaldado. Ese modo de hacer crítica, a mi parecer, es medio estéril para orientar la lectura, para entusiasmar a lectores. Es válida para estudiantes que pretenden hacer una tesis, que están en ese campo o circuito cerrado de la investigación. Yo creo que esa práctica logró un cometido político de aislar el pensamiento y la producción de un público más amplio.

DP: O sea, esa crítica más profesionalizante que reproduce la academia finalmente reduce las posibilidades de pensar e interrogar, por tanto, a la literatura.

RO: Profesionalizante y profesionalizada. Porque contempla pautas y normas prefijadas. Incluso las pautas de evaluación del artículo que la revista recibe. Si un

artículo tiene ciertas características entra dentro de lo bien evaluado. Esto forma y normativiza el modo de hacer crítica. En cambio, lo que he hablado anteriormente, más ligado al placer de la lectura y la escritura, como una forma de la crítica, como una forma de escribir una lectura, es más libre, responde a ciertas curiosidades que son espontáneas, que no responden tampoco a una agenda. Es más ensayístico. Yo siento que un poco esa es la crítica que he desarrollado y que me conecta también con un placer de escribir y con un desafío de escribir crítica. Con una capacidad de desviarme, de irme por otros territorios.

DP: El desvío. Eso me interesa. Cada vez se ve menos, me parece, en la formación.

RO: Así es. Bueno, por eso para mí ha sido interesante para pensar la literatura el psicoanálisis. Creo que el psicoanálisis te facilita un ingreso, un modo de conexión con el lenguaje, que es como ingresar a un lugar profundo. A un lugar desconocido, oscuro. Y ahí encuentras también un desvío de la lectura que te lleva a otros lugares. Siempre tiene que ver, eso sí, con la subjetividad, con lo reprimido, con lo desconocido, con el inconsciente. No es que vas a conocer el inconsciente, pero te sitúa en un lugar que te deja perplejo. Esa perplejidad me parece un lugar interesante para referirse a un texto literario, porque no necesariamente te obliga a encontrar una respuesta a la pregunta que planteaste. La perplejidad, quiero decir, también es una producción. Porque pareciera que este ser humano de la actual civilización que nos está matando, no puede vivir sin saber. No hay espacio para el no-saber. En mi caso, hay cosas que prefiero no saber.

DP: Eso que acabas de decir es muy antiacadémico, porque la academia te exige respuestas, resultados.

RO: Esa es una academia muy positivista. La vida no es así. En el amor, por ejemplo, cuando una se pregunta por qué me enamoré de esta persona, yo creo que en general una o uno no tiene respuestas. O sea, hay respuestas de superficie. ¿Por qué es simpático? ¿Es, no sé, alto, bajo, rubio, moreno? No se sabe. Será por eso y por todo. No se sabe. Habrá alguna afinidad, una conexión espiritual, alguna pulsión que incluso puede ser negativa. Porque ¿por qué va a ser solo lo positivo? Estamos también los seres humanos llenos de negatividades. Eso es lo que me gusta de esa conexión al lenguaje que te facilita el psicoanálisis, llegar a un lugar donde lo que se sabe no sirve. Eso está en la literatura. Está sobre todo en los textos que experimentan con el lenguaje. No sé, pienso en los personajes de Becket, por ejemplo.

Esto es algo que quiero decir. Yo no me considero una investigadora. Hoy en día hay que ser investigador. Dado que no me instalé ahí, he podido tener la libertad de elegir mis lecturas, no de acuerdo a un programa de investigación que también te circunscribe y limita. Entonces qué maravilla descubrir autores de todas partes del mundo. Descubrir autores clásicos, que son maravillosos, pero descubrir también autores más desconocidos, descubrir autores que no están muchas veces en los anaqueles de las librerías, que han tenido trayectorias cortas en el espacio de la crítica o de la lectura y que, sin embargo, nos conectan con el lenguaje de una manera otra, diferente. Pienso en Céline justamente por su lenguaje. Él trabaja con un lenguaje muy callejero, muy argot, de llevarte por unos laberintos de lenguaje que son imposibles de reducir al orden gramatical, que es otro asunto interesante. Por ahí el lenguaje te conduce a caminos desconocidos. En fin, hay muchas maneras de valorar un texto literario. Pero esa academia que tiene una agenda marcada, donde todos hablan más o menos de lo mismo, se constituye como un conjunto de planteamientos similares con pequeñas matizaciones. A mí, al menos, todo eso no me interesa. Los Estudios Culturales, por ejemplo, por sí mismos no me interesan. Mira lo que ha pasado con el caso de Gabriela Mistral y muchos otros autores. Poner una obra a funcionar en una única perspectiva preestablecida, es reduccionista e impide la reflexión más libre.

DP: En el derrotero de esta conversación va configurándose el relato de una trayectoria personal en la que queda en evidencia que, tal como lo dices, lo tuyo fue una búsqueda a través de la literatura y esa búsqueda fue llevándote a ciertos lugares y espacios, como el de la crítica feminista. Sin embargo, se advierte también que en ese espacio tú no te atienes a las demarcaciones preestablecidas.

RO: Es que nada de esta trayectoria responde a un programa, nada de esto es un proyecto. No lo hice ni para hacer carrera, ni nada. Cuando yo llegué a Chile y empecé a hacer crítica no existía este lugar, el de la crítica que me ha sido designado. A mí, en todo caso, no me gusta esa designación, cuando esta se transforma en una nominación reductiva. Es un costo de algún modo que he tenido que pagar. Desde lo que pasó en el congreso de mujeres del 87, donde me definí como feminista, quedé también situada en un lugar, diría, más bien, etiquetada. Esa etiqueta me reduce. Yo he disfrutado la lectura de muchos, muchos textos escritos también por varones. Y he escrito igualmente sobre algunos con una voluntad política, tramando ahí también mi actuar feminista, mi agenciamiento político con lo literario. Entonces, esa crítica académica que está tan formateada y que sirve para hacer

carrera, es más un resultado de una política académica pensada para desconectar al intelectual de lo social. Es cuestión de ver que en Chile hoy en día no hay ningún intelectual público, ni filósofo, ni sociólogo, ni antropólogo, que salga a decir otra palabra, una palabra otra sobre lo que estamos viviendo. Y esa función que ahora falta la hicieron los intelectuales hasta la mitad del siglo XX, tal vez hasta los 70 u 80. Hoy en Chile el intelectual está ausente de los escenarios de influencia de opinión. Nadie invita a un programa de televisión a un escritor o un pensador de cualquier área. Hoy esa figura pública está centrada en un economista o en un abogado columnista.

DP: Hasta hace unas décadas al escritor se le preguntaban sus opiniones sobre el mundo. Hoy, si alguien invita a un/a escritor/a, le pregunta qué estaba pensando cuando escribió la obra que ha provocado la entrevista, es decir, cuestiones asociadas al producto mismo que ha causado la entrevista. Pero el escritor como figura que piensa, que tiene una posición en el mundo, se ha diluido. Una batería de preguntas tipo. Pareciera que quien escribe no tuviera opinión sobre el acontecer o la existencia misma, salvo sobre el libro que escribió.

RO: La literatura la provee a una de mucho conocimiento y esa experiencia es bastante solitaria. Cuando uno lee geográficamente o geopolíticamente, por ejemplo, escritores de Nueva York, se adquiere un conocimiento increíble sobre la ciudad de Nueva York. Acabo de hacer un recorrido por los escritores de finales de la frontera del imperio austro-húngaro, que es toda la frontera de Galicia, Austria, Alemania, entre otras. Ahí están Cannetti, Joseph Roth, Robert Walser, en fin. Si uno lee a esos escritores, inevitablemente va a obtener un conocimiento muy acabado de la historia social y política de ese lugar y a través de esos personajes. La mayoría son escritores judíos notables, que muestran un mundo totalmente nuevo. Joseph Roth, por ejemplo, un autor increíble, Herman Broch, toda esa línea de autores. Hay pocas mujeres: Agota Christof, Hertha Muller, Fleur Jaguy, la poeta. Entonces la lectura no puede estar reducida al argumento, al significado, porque te lleva a producir un texto totalizante. La lectura como pregunta y reflexión te lleva, como dice Derrida, a una diseminación, de significaciones, de sentido. Una como crítica tiene, en consecuencia, que orientarse al lenguaje, al sentido, acercarse a una cierta precisión. Cuando digo significación no es lo mismo que significado, por ejemplo. Y en esa perspectiva, el trabajo de la lectura, de escribir la lectura, es una práctica de escritura porque es un trabajo con el lenguaje.

DP: Quisiera que entráramos en la cuestión de la crítica feminista, ahora sí, más directamente. Hay una acepción que suele ocuparse, la teoría feminista y o la teoría del género. ¿Se puede hacer una distinción para usarlas como herramientas para leer la literatura? ¿Puede impactar para leer o hacer crítica literaria?

RO: Hay una diferencia, evidentemente. Porque la teoría feminista, que viene más de la práctica del feminismo, entendiendo el pensamiento feminista como una práctica política, tiene una voluntad de interrogar la cultura y el lenguaje con una voluntad de resignificación, de resignificar ciertas escenas adjudicadas a lo femenino, escenas corporales, podría ser, ciertos lenguajes, ciertas explicitaciones o normatividades referidas a las mujeres. La teoría feminista tiene una voluntad transformadora, deconstructiva. La teoría feminista es, a mi parecer, muy deconstructiva, aunque no siempre use la técnica deconstructiva en el sentido de desarmar los binarismos, construir entremedios a las oposiciones jerarquizadas o a los conceptos patriarcales. En cambio, la teoría de género tiene un cariz más social y más sociológico de pensar, pero asumiendo la cuestión de los géneros como algo dado, como algo que políticamente sirve para reconstruir reivindicaciones, para nombrar lugares y quizás para construir políticas públicas educativas. La teoría de género no necesariamente es una teoría que siempre sea crítica. Desde el género puedes confirmar y reafirmar ciertas valoraciones de lo femenino, como la maternidad, como el lugar de la mujer en la familia, como la cuestión del trabajo. La teoría feminista trabaja más específicamente en construir la diferencia sexual. En la medida en que se fundamenta más en el lenguaje, afecta más en el orden simbólico, no tanto a la práctica social. La teoría feminista es, por decirlo de un modo, más agresiva con el orden dominante. Hay una fundamental resistencia al orden dominante. Por eso es políticamente más peligrosa para el statu quo. La teoría de género o la posición de género es más domesticable, diría yo.

DP: Me gustaría llevarte al plano de tu escritura. En tu producción es notorio que no has escrito tantos artículos académicos en revistas científicas, aunque de todos modos los hay. Tu trabajo abunda más en libros. ¿Hay algo de todo esto que sea preconcebido?

RO: Todo ha sido en mi vida intelectual azaroso. Relacionándolo con el placer, he querido escribir sin obligatoriedad, sin tiempo, sin rendirle a nadie por lo que escribo y escribir lo que quiero y cómo quiero. Y si eso se publica o no, es otro asunto. Cuando empecé a trabajar en mi libro sobre la obra de Gabriela Mistral,

me propuse revisar la figuración de lo femenino. A veces ama a la madre, a veces la odia, a veces es rencorosa y quejosa, a veces es libertaria y solemne, a veces es cotidiana, a ciertas mujeres las transforma en figuras simbólicas, entre otras cosas. Entonces me pregunté qué es lo femenino en la Mistral. Quise armar un corpus de poemas para trabajar lo femenino en su obra. Empecé con un trabajo previo que había hecho sobre el poema “La Otra”. Ahí tuve la impresión de que se le estaba contestando a la universalidad de lo femenino. En su yo había muchas. Entonces había que ver quiénes eran esas muchas. Dispuse un corpus que me permitiera leer distintas figuraciones de lo femenino, desde las rondas a ciertos poemas a la madre, sobre las mujeres. De a poco fui escribiendo sobre el tema y al fin de cuentas salió un libro, y me gustó ese libro. Los otros han sido artículos que los he escrito, a veces a pedido, otros por mi propio gusto. He escrito sobre autores, escribí sobre Guillermo Núñez, que es pintor, sobre los textos políticos de Pasolini, entre otros. He escrito sobre aquellos autores que me han motivado personalmente. Pasolini, para mí, es uno de los intelectuales más brillantes que me ha tocado en el período de mi existencia, un profeta, un tipo con una capacidad de visión política, con una radicalidad en su concepción de la sexualidad, con un amor por lo local italiano, con una visión de lo destructivo, que es todo lo que ha puesto el mundo norteamericano. Pasolini, de hecho, escribe sobre el blue-jeans y se imagina a Jesucristo vestido con blue-jeans, con pelo largo, y esa fue la homogenización de la juventud en aquellos años, donde no distinguías nada. Pasolini se situaba como escritor y como escritor sentía una responsabilidad social. Por otro lado, era bastante conservador, casi misógino. Las mujeres prácticamente no existen en su imaginario o existen en lugares muy convencionales. Desde este punto de vista, el que yo sea feminista no me recorta mi modo de mirar. No me recorta el mirar otros lugares, que están en los textos y que apuntan en otras direcciones, en otras transformaciones, en otras críticas, en otras radicalidades. En ese sentido, el que me sitúen solo como crítica literaria feminista me afecta, sobre todo con el desconocimiento que hay de lo que es el feminismo. Porque, no sé, qué hombres o qué mujeres, que no son feministas, leen feminismo. ¿Quién ha leído, por ejemplo, a Kristeva, a Rita Segato, quién ha leído a la Joan Scott, que es muy política? ¿Quién ha leído, incluso, a Judith Butler y las pensadoras y escritoras latinoamericanas? En Chile, en este sentido, destacan algunas escritoras que ejercen la crítica al sistema cultural dominante desde sus poéticas, en su propia escritura, como Brito, Eltit, Fariña, Berenguer, las mujeres olvidadas de la generación del cincuenta, entre otras.

DP: Me gustaría traerte al plano de la literatura actual chilena, conocer algunas impresiones tuyas a propósito de lo que se ha estado haciendo durante las últimas décadas y dentro de lo que hayas conocido de esa producción. A partir del cierre de lo que se llamó “Nueva Narrativa Chilena”, que tendió a eclipsar otras miradas de las producciones literarias de la postdictadura, ¿qué aspectos, expresiones literarias, rescatarías y por qué?

RO: Primero que nada, poner a la “Nueva Narrativa” como punto en la temporalidad literaria no tiene mucho sentido. La llamada Nueva Narrativa fue más un punto fugaz que otra cosa. ¿Qué quedó de la Nueva Narrativa? Cuando apareció ese grupo en el espacio editorial ya habían escrito otros autores en pequeñas editoriales, autores que después se consagraron. Es el caso de Pedro Lemebel, al que la nueva narrativa ignoró; Diamela Eltit, que tampoco fue considerada dentro de aquel grupo. Por otro lado, los escritores de la nueva narrativa constituyeron, más bien, un grupo “pije”, que finalmente se constituyó como una marca que hizo esa literatura fuera poco interesante. No era una literatura diferente, sino totalmente tradicional. Aunque varios habían sido discípulos de Donoso, no hubo interés. Contreras en algún instante pareció que sería interesante, pero no pasó de allí. Sin embargo, hay otros lugares. Díaz Etérovic, por ejemplo, me parece un autor que desarrolló un género, inventó un personaje, lo puso en la ciudad chilena, incorporó elementos que tenían que ver con el contexto de la dictadura, todo ese mundo policial, ese personaje derrotado. Otro autor interesante y que poco se nombra es Antonio Gil. Estos son los autores que yo rescato de ese momento. Y de poetas son la mayoría mujeres, Soledad Fariña, Eugenia Brito, Elvira Hernández. Ha habido un aporte interesante de poetas mapuches, como Graciela Huinao, Jaime Huenún, entre otros. Luego, yo diría que circulan las obras que trabajan la hibridez entre ficción y memoria y que son interesantes. Me surge el nombre de Fátima Sime, Nubia Becker. Es decir, en el caso de esta últimas, no son autoras que se han constituido con una producción. Han escrito una o dos novelas, posiblemente muy determinadas por experiencias personales, pero que son también muy importantes para la época en que vivimos. De lo reciente me parece interesante lo que ha escrito Nona Fernández, Daniel Plaza, Matías Celedón, Simón Soto, muy distintos todos. Me gustó una novela de este autor que es bien polémico, Labatut, *Un verdor terrible*, que a mucha gente no le ha gustado. Pero a mí me gustó. He leído otras cosas, pero no me han parecido con proyección. El caso de Antonio Gil me parece injusto, porque creo que es un gran escritor. Nadia Prado como poeta es interesante dentro de lo más actual, el caso de Pía Barros es también interesante

porque ella es una agenciadora de la literatura, Marina Arrate es buena poeta, aunque ha escrito poco; Rosabetty Muñoz es también muy buena poeta. En el caso de Roberto Bolaño, más que el autor al que se ha elevado a figura, su obra *2666*, que me sorprendió.

DP: Centrémonos específicamente ahora en tu libro sobre Gabriela Mistral, a pesar de que más arriba te has referido a ella. Dado el alcance que ha tenido ese libro, que ha sido una obra que ha continuado circulando y que prontamente tendrá reedición, me llama la atención de ese trabajo el que recurras a referentes de la filosofía, aunque no exclusivamente. ¿Podrías referirte a tu modo de leerla?

RO: Leer a la Mistral está relacionado, como dije antes, con mi trabajo en La Morada, que es una ONG que se dedicó al activismo feminista. Allí comencé un camino de reflexión en torno a su obra. Cuando volvió la democracia y ser armó el Ministerio de la Mujer, La Morada no tuvo ningún interés en conectarse con ese espacio institucional que trabajaba políticas de género. Nosotras desde La Morada quisimos mantener nuestra autonomía feminista. Porque esa autonomía nos situaba como agenciadoras o agentes del feminismo, como un lugar de pensamiento y de prácticas transformadoras de una cultura patriarcal. Primero, quisimos generar pensamiento sobre la Mistral desde fuera de la academia; segundo, revolver la crítica mistraliana que circulaba en ese momento y que, fundamentalmente, ocultaba que ella era lesbiana. En ese momento, año 89, decir que Gabriela Mistral era lesbiana suponía decir casi que Mistral era una asesina. Y los críticos hombres de ese momento protegían ese lugar de ocultamiento. Era como disputarse un secreto. Pero tampoco nos interesaba causar sensacionalismo con el tema, nuestra intención fue siempre que la vida de Mistral no era ocultable y que, de algún modo, toda ella constituida como sujeto, permitiera tal vez leerla de otros modos. Mistral estaba muy reclusa, muy censurada. Desde ese espacio es que surgió para mí un interés central en la obra de Gabriela Mistral. También fue un descubrimiento enorme, porque Mistral es una poeta grandiosa y una intelectual importantísima. Por tanto, fue relevante sacar a la Mistral también del sitio de la poeta y ponerla de relieve también como intelectual. De hecho, nos tocó disputar incluso el que se le dijera poeta y no poetisa. Ese fue el inicio de mi interés por la Mistral. Después del trabajo realizado en La Morada, continué leyendo su obra y sorprendiéndome; también de su ensayística, de su correspondencia, de su carácter de mujer latinoamericana, mestiza. Descubrí a una Mistral maravillosa y la empecé a leer de otra manera. Eso implicó leer historia, revisar conceptos, algunas obras de filósofos

que me dieron un soporte para descubrir nuevos elementos. Las rondas mistralianas, por ejemplo, pude abordarlas desde lo femenino. Hay allí asuntos profundamente filosóficos, donde ella piensa mucho lo femenino, el desamparo de la mujer, la soledad de la mujer, la maternidad solitaria, por ejemplo. A propósito de esto, recuerdo haber encontrado en algún momento en un libro de Heidegger un poema que hablaba del mundear, que es el rodear el mundo con las manos, o sea, la ronda. Entonces empecé a leer las rondas desde esta perspectiva. En las rondas casi no aparece la figura del hombre. Es la mujer, madres e hijas. Las jugarretas, que son textos supuestamente felices, terminan siempre de un modo trágico. Me fue así apareciendo una Mistral intensa y con tanta densidad, a pesar de haber ido leyéndola fraccionadamente. Se habla mucho de los especialistas en Mistral, los mistralianos. Personalmente no me siento una mistraliana. No sé mucho de ella o de su vida. A la Mistral se le han buscado los recovecos más recónditos, eso no me interesa. Me declaro admiradora de su obra. Ahora mismo estoy armando un grupo de trabajo con unas amigas para volver a entrar en su escritura. Queremos leer toda la cuestión de los sueños en ella. En realidad, la Mistral es un pozo sin fondo, inacabable.

DP: Una última pregunta. Quiero llevarte a una anécdota que en el espacio literario es conocida, tu encuentro con Bolaño en la Radio Tierra. ¿Qué podrías decir sobre el asunto? Bolaño te dice en una parte de la entrevista que quién te da derecho a ti para hablar de literatura y, por otra parte, es lo que dice relación con el asunto de las literaturas nacionales.

No sé por qué a la gente le ha interesado esa anécdota, yo nunca la hubiera contado por fome y aburrida. Claro que ver a Bolaño, haciendo muecas de gato montés, acorralado, fue divertido. Todo tiene que ver con mi relación con Pedro Lemebel, pues trabajábamos juntos en la Radio Tierra, éramos muy amigos. Bolaño y Lemebel, por otra parte, se hicieron amigos, en esa primera visita del escritor a Chile (no recuerdo el año). Lemebel tenía un programa en la Radio Tierra que se llamaba Cancionero. Usualmente leía una crónica suya y en torno a eso hacía el programa. A veces invitaba a alguna visita literaria. El programa tenía mucho público. Pedro, la verdad, se constituyó como un cronista en la Radio Tierra. Un día lo encontré caminando por el pasillo de la radio y me dijo: “va a venir Bolaño, me da lata, ¿por qué no vienes al programa?”, “No, Pedro”, le dije, “qué voy a hacer ahí, ni siquiera lo he leído, no lo conozco”. Y Pedro dijo: “Ya, ven, que me da lata, me aburre, acompáñame”. Acepté entonces. Pero entré al estudio en la segunda parte

del programa, o sea llegué tarde y creo que eso a Bolaño le molestó. A Bolaño lo había conocido en un almuerzo en la casa de Soledad Bianchi, donde solo habló de él, no nos preguntó nada de lo que hacíamos, de lo que pensábamos. Pedro me presentó como crítica literaria. En ese tiempo yo escribía en el diario *La Época*, dirigía también La Morada, habíamos iniciado algunos espacios de crítica literaria con otras colegas. Empezamos a conversar y en algún momento le pregunto a Bolaño sobre su relación con Chile y cómo era que él escribía desde afuera, sobre Chile, en la medida en que no estaba viviendo en Chile, que no conocía la literatura chilena que se escribía entonces, el contexto de la dictadura, la actualidad. Bolaño respondió primero, lentamente, con una mirada entornada que fue tomando un tono agresivo y despectivo. Al principio, no me di cuenta y me sorprendió; luego, en algún momento, él me preguntó que qué era eso, si yo era una nacionalista, que estaba adscribiendo a las literaturas nacionales, que el único mundo del escritor era el lenguaje, que no existía ninguna otra conexión. Eso se lo discutí. Señalé que la literatura tiene una relación con el contexto, no existe literatura fuera de contexto. Recuerdo que mencioné varios casos, a Gunter Grass, entre otros, para señalar que esos autores que han vivido situaciones extremas en sus países de algún modo han trasuntado esa experiencia en su literatura. Entonces Bolaño se enojó aún más, se enfureció. Y ahí dijo: “¿y quién eres tú para hablar de literatura?”. “Bueno”, le dije, “soy una crítica y sin crítica un autor no existe”. Y ahí se enojó aún más. Se enfureció. Lemebel, por su lado, miraba esta escena, divertido, me guiñaba el ojo. Bolaño agregó, luego: “Pero tú no eres nadie para hablar de literatura. Dios mío, si tú no escribes. Pero, mujer, qué ridículo”. Después, la verdad, no me acuerdo que más pasó, lo que sé es que una vez terminado el programa, Lemebel vino a decirme que Bolaño había salido furioso, diciendo que esa mujer lo había desacreditado y Pedro, fiel a su estilo, le dijo “no te preocupes, niño, si la Radio Tierra no la escucha nadie”. Bueno, esa es la anécdota. Es curioso y me sorprende, fíjate, que la gente suele preguntarme por esto, por la situación con Bolaño. Me imagino que mucha de esa gente ni ha leído mi trabajo, pero conocen esa anécdota. Todo esto tiene dos aspectos igualmente interesantes: por una parte, se construye la literatura alrededor del anecdótico, alrededor de lo biográfico y, nuevamente, a propósito de lo que hablábamos, no desde la lectura, no desde el texto. En lo de Bolaño, en todo caso, hay también una desautorización a la crítica de una mujer. Esto genera una pregunta: ¿para quién escribe él?, ¿para sus amigos? Todo esto, más allá de la anécdota, implica siempre pensar sobre cómo se constituyen los autores, la crítica, lo que significa la lectura, cómo hoy día se ha desplazado el poder de la crítica y de

lectura informada hacia el poder del mercado y los medios; cómo la editorial reemplaza –un poco– al crítico y cómo tristemente, cada vez se lee menos. Todo eso es positivo finalmente, porque da para que continuemos hablando de la literatura, que es lo que nos interesa. Lo que nos apasiona.

reseñas

RESEÑAS



*Tapiwe Koyagtun 1825.
¿Autonomía o asimilación? Tres siglos
de agencia Política Mapuche*

Filip Escudero Quiroz-Aminao.
Ediciones Kangaya, 2022.
ISBN: 978-956-410-501-7.
160 pp.

Reseña por Marjorie Huaqui Hernández¹

Investigadora independiente

poetamarjorie.huaiqui@gmail.com

*

Tapiwe Koyagtun 1825. ¿Autonomía o asimilación? Tres siglos de agencia Política Mapuche es un libro que nos propone leer desde dentro las relaciones políticas del pueblo mapuche, y todas las relaciones diplomáticas que se hicieron con la Corona española hasta llegar en su respectiva trayectoria histórica a Chile. Es un libro discreto, profundo y sencillo, historiográficamente mapuche, con visión y posición de pensamiento, de crítica y de propuesta, de duda y de contradicción.

1 Marjorie Huaqui Hernández. Magíster en Estéticas Americanas Pontificia Universidad Católica de Chile, mujer, madre y poeta mapuche-champurria, profesora de Historia y Geografía Licenciada en Educación Universidad Arturo Prat.

La historia nacional chilena nos ha contado muy poco sobre los koyangtun o parlamentos mapuche. Ha dejado pequeños atisbos del siglo XIX en el currículum nacional y ha mantenido la idea de asimilación presente en la educación y la cultura. Por este motivo Tapiwe Koyangtun es una oportunidad para leer la cultura mapuche, conocer a las personas que actualmente vivencian las consecuencias de las grandes guerras, las mismas que se quedaron con el estereotipo del heroico y valiente guerrero. En el relato, se visibiliza la posibilidad de conocer-conocernos desde otro punto de vista, en la fuerza de la oralidad para gestar el acto de la discusión política, la continuidad de territorializar las prácticas para hacer cultura y de cumplirlas para hacer viva la espiritualidad.

Desde el comienzo del Parlamento los que pertenecían a la Corona tuvieron que aceptar las condiciones culturales que les presentó la cultura mapuche para realizar el encuentro político, lo había atisbado Bengoa (2008), lo quiso señalar la memoria oral con la transmisión constante para persistir en la resistencia cultural, lo reafirma este estudio, que, con prolijidad y cariño, va transmitiendo también el uso del mapuzungun para otorgar el afecto epistémico de las razones que abrazan a un escritor mapuche a pensar las relaciones políticas con la Corona y con el Estado chileno para hablarnos de colonialismo y mapuchidad, asimilacionismo y autonomía. Un golpeteo, un andar continuo en las memorias de tiempos que siguen presentes. Una lectura de un pasado sin olvido, un tiempo sumergido en el presente.

El libro continuamente nos lleva a la frontera, lo transfronterizo, las críticas y relaciones existentes entre estos aspectos. Si bien los parlamentos políticos fueron las vías para hablar de territorio y por las cuales se aplacó la consolidación nacional chilena, también con el tiempo fueron jugando un doble rol para hacer la recepción del mítico juego entre España y Chile. ¿En qué lugar estuvieron los mapuche frente a esto? Filip nos pone en jaque en un tiempo circular o elíptico que va y vuelve, que avanza y que retrocede para relatarnos la crítica a la frontera y a la autonomía posible en Chile. Nos entrega certezas sobre el mítico relato oral sobre la quema de las rukas, sobre las intenciones de dar continuamente fuego a la guerra, es la duda o el planteamiento de una interrogante: ¿es que habrán descubierto, en la temprana relación con los mapuche, la aguda capacidad diplomática, y por este motivo siempre proponen la guerra armada, porque saben que de esta manera podrán triunfar?

Después de la aguda propuesta que nos hace Filip en Tapiwe, el Koyangtun de 1825 y de la lectura de todo el siglo XIX, nos queda pensar la cultura trans como la posibilidad de vernos como un pueblo que despierta con el nuevo sol del wüñol tripantü que vive en nosotros como un algo que persiste y es visible en el interés de

Chile por el mapuzungun, por la búsqueda constante de las mujeres en los chaway (aros) mapuche, en el tejido para hilarnos desde folklore chileno, en las calcetas de lana que usamos en invierno, para abrigarnos en la poesía que abraza las raíces que surgen fuera de las estructuras que desde el comienzo Chile, como un Estado unitario, nos legó; para pensar desde otros puntos de vista los territorios imaginados y aprender las formas de la comunidad imaginada, que vive en las personas que se sienten chilenas y mapuche a la vez.

No es tan sencillo afirmar esta teoría sin conocer lo que significó para el pueblo mapuche la asimilación cultural, cuando desde el comienzo de las relaciones coloniales, el escenario se caracterizó por alejarse de los buenos tratos para consolidar el dominio. Así lo presenta la nota de la *Aurora de Chile* del 11 de febrero de 1813. En palabras de Filip: “por medio de la intimidación el nuevo gobierno trataba de prosperar una alianza con los mapuche que no prosperó como ellos esperaban” (65). Porque el fuego en las rukas y reducciones fue agotando a los guerreros y la posibilidad de afianzar un éxito se veía en lo más alto que tiene la sociedad, que es la reproducción cultural.

Este lamentable acierto que afianzó a Chile fue un motor de producción cultural que instaló las bases del blanqueamiento. Las razones que vemos presentes en las mixturas que existen en Chile persisten a través del tiempo en las memorias de las personas que buscan su genealogía o pasado común. Las bases de la nación chilena están marcadas por estas relaciones poco honestas, desiguales, que se enmarcan en la búsqueda de lo civilizatorio. Las ideas de formar una cultura con noble prestigio ya se veían posteriormente a los hechos que nos señala Filip.

Si bien es un libro de marcada tendencia historiográfica, en donde podemos leer a Pablo y José Mariman, a Contreras Painemal, Pedro Canales, Pairican, y a comunicadores como Pedro Cayuqueo, es también un proyecto literario que nace a través de la temporalidad y la suma y resta del fin de los tiempos lineales. Tapiwe culmina su periodo el año 2025. ¿Este año estaremos preparados como sociedad para repensar la propuesta cultural a partir de las relaciones diplomáticas? ¿Chile y el pueblo mapuche estarán en el estado adulto de madurez de pensar cuánto tenemos de uno o de otro cuando observamos la cultura?

Sin dejar de lado las raíces y la memoria, las posiciones biográficas que plantea el autor siguen siendo la salida para sentirse chilena-mapuche, mapuche-chilena, desde una posición estructural, pero también desde la cultura. Lo mestizo viene tocando la puerta desde hace un tiempo y las identidades champurrias han venido pidiendo espacio para ser escuchadas. En un presente difícil, en donde la memoria ha sido parte del olvido, nos queda cuestionar la asimilación y abordar lo transito-

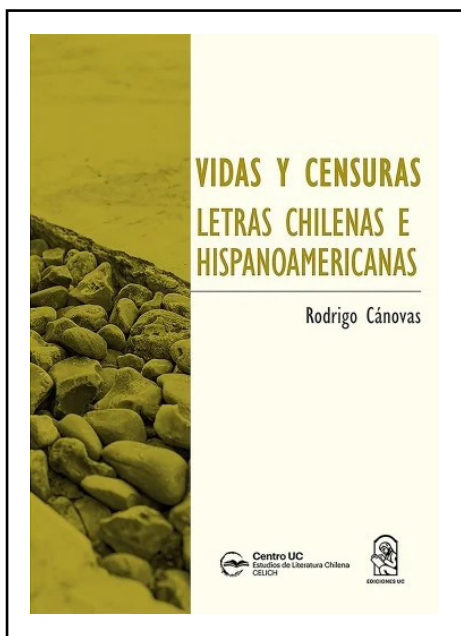
rio que deja la posibilidad transfronteriza en la búsqueda de nuevos territorios y corporalidades que superen lo establecido en la demanda del espacio físico geográfico que viene como demanda desde hace ya casi dos siglos.

En el presente, que une las memorias en el espíritu de las causas, el autor nos señala vías para pensar el sueño de la liberación mapuche. Entre estos están los agenciamientos, las posibilidades de comunicación que existen en las distintas identificaciones culturales y estudiar la historia de los actuales pueblos originarios que habitan el actual Chile.

En una cultura asimiladora las posibilidades de agenciarse son una vía que nos propone la historia del Koyangtun Tapiwe de 1825 como un proyecto de autonomía. Pero también nos entrega una lectura de cómo fue “la asimilación forzada y la chilenización mapuche de manera silenciosa, en donde se convence a los mapuche a hacerse parte de la familia, una familia que no será chileno-mapuche o mapuche-chilena, sino que chilena a secas” (142).

Por último, afirmar que la posición trans de una cultura transfronteriza está en el pueblo, un pueblo que se identifica con las demandas de muchos otros, que convive y se adhiere, se agencia y se hace viva cuando es capaz de trascender las fronteras de los territorios impuestos y que siempre han sido una constante disputa del colonialismo.

RESEÑAS



*Vidas y censuras.
Letras chilenas e hispanoamericanas*

Rodrigo Cánovas. Ediciones UC, 2023.

ISBN: 978-956-14-3072-3.

340 pp.

Reseña por Alexis Ríos Valdivia

Pontificia Universidad Católica de Chile

alexis.ros@uc.cl

*

¿Cómo escribir una vida y, al mismo tiempo, describir la inscripción en la hoja de esta vida? Esta es la motivación del más reciente libro del crítico literario Rodrigo Cánovas, *Vidas y censuras. Letras chilenas e hispanoamericanas*, publicado el año 2023 por Ediciones UC, en colaboración con el CELICH, que contó con un lanzamiento en la Casa Central de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En su contenido se perfila una selección diversa de experiencias vitales, las que sustentan un modelo de análisis basado en la censura como enclave para una lectura “a lo Cánovas”. El libro se vuelve entonces una invitación a recorrer, guiados por el mismo autor, por distintos períodos de las letras hispanoamericanas en una búsqueda por las huellas de la (auto)censura sobre los cuerpos textuales de distintos relatos de vidas y tam-

bién, quizás mucho más importante, un ejercicio de una “autobiografía crítica”, de mirada retrospectiva sobre el propio trabajo crítico.

¿Qué es la censura? ¿Cómo opera esta noción al escribir sobre una vida? En palabras del mismo autor: “[...] la censura nombra los límites que toda sociedad impone a la experiencia del sujeto y su expresión: pero la censura es vivida de modo concreto por cada individuo como una autocensura, es decir, como la experiencia que tenemos de nuestra situación en el mundo, que se resuelve en la autodestrucción, la resistencia oblicua, la creación de un mundo compensatorio o la regeneración de nuevos saberes utópicos” (9). La censura funciona como la presión otra, sea política, social, económica, de género, étnica, religiosa, familiar que recae sobre cualquier expresión, en la que una subjetividad va tomando forma, y en el caso de la literatura, desde la palabra escrita y los modos en que esta se ha utilizado y experimentado. Frente a la hoja, están también las otras normas que limitan el movimiento libre de los cuerpos y del acto mismo de escribir. Con este lente, recordando la imagen del detective y su lupa, el profesor Cánovas de “Narrativa Chilena e Hispanoamericana” rastrea los nudos en que la censura aparece escrita más “a flor de piel” o, viceversa, donde el cuerpo se sobrepone y excede a los modos autorizados para hablar.

¿A quiénes lee Rodrigo Cánovas? ¿Cómo se ordena internamente este libro? En textos escritos en distintas oportunidades a lo largo de su carrera crítica, recopilados ahora para *Vidas y censuras*, comienza su recorrido a partir de las subordinaciones de sujetos en el contexto colonial de Chile e Hispanoamérica. Las autobiografías de la monja chilena Úrsula Suárez y del esclavo negro Juan Francisco Manzano en Cuba son experiencias fascinantes de conocer junto a la profunda mirada y claridad con las que Rodrigo Cánovas reflexiona sobre estas lecturas poco frecuentadas en los programas de estudio. Aunque la toma ingeniosa de la palabra, su subversión y recodificación realizada por Guamán Poma de Ayala en su *Nueva corónica y buen gobierno* es el más rico ejemplo donde el traspaso de la censura por un sujeto marginalizado sobrevive a partir de la escritura. Son lecturas que inspiran a seguir leyendo: ¿esto sigue hasta el presente? Es ahora la experiencia en dictadura chilena, a través de lecturas dotadas de una agudeza de ingenio, que Cánovas recorre, una experiencia convulsionada, incierta y dolorosa desde un interesante conjunto de textos, en el que aparecen importantes figuras nacionales: Diamela Eltit, Isabel Allende, Raúl Zurita, Enrique Lihn, también Eugenia Brito hasta el abordaje de la posdictadura. Pasamos por escenarios cristológicos en la deconstrucción del desierto, la experiencia autoritaria y control sobre la palabra, la marginalización de los cuerpos, hasta el potencial creativo y narrativo de una polémica autora y su famoso texto debutante, que tan solo la mirada de Cánovas, en un brillante y lúcido

despliegue metodológico, enseña las mil maneras en que la fórmula de la censura puede ser utilizada como estrategia de análisis literario.

Si la *Casa de los espíritus* de Isabel Allende se apropia del modelo de la casa como alegoría de la nación chilena, e hispanoamericana, Cánovas después se retrae al espacio liminal de la modernidad y la urbe, el prostíbulo, donde por medio de la escritura se exceden y subvierten los roles de género y las organizaciones sociales de los proyectos modernizadores. Su lectura se apoya sobre los principales autores del boom hispanoamericano como Onetti, Vargas Llosa, Arguedas, García Márquez y Donoso. Un lugar heterotópico y flotante, donde pueden surgir los sueños y perversiones de la modernidad, suspender y transgredir la censura. El punto de cierre de esta cuarta sección es ni más ni menos que Roberto Bolaño, con la sección más extensa y cruel de la novela *2666*, “la parte de los crímenes”. Luego, indaga en relatos de inmigrantes árabes y judíos tanto en Chile como en México. Es una entrada a historias que aparecen relegadas a un segundo plano dentro de las naciones hispanoamericanas y que desde la experiencia de la diáspora, enseñan primero, todo lo contrario, su convergencia, y segundo, cómo las historias de estas familias han permanecido pese a una serie de adversidades en las que se encuentra la discriminación y el choque de tradiciones culturales en autores como Benedicto Chuaqui, Edith Caín, Jodorowsky, Cynthia Rimsky, Andrea Jeftanovic, en Chile; o Héctor Azar, Bárbara Jacobs, Carlos Martínez Assad, Angelina Muliz Huberman, en México. Finalmente, se exploran en textos contemporáneos las figuraciones del yo. En el escenario chileno están José Donoso y Jorge Edwards, Roberto Brodsky, Pilar Donoso, Rafael Gumucio, entre otros. Al otro lado de la cordillera, se estudian el *Diario de una princesa montonera*. *Historia 110% verdadera* de Mariana Eva Pérez y *Los topos* de Félix Bruzzone. Estas últimas secciones destacan por ser grandes ejemplos de un área de los estudios literarios como lo es la Literatura Comparada, ejercicio de lectura y reflexivo en el que da un espacio a los inmigrantes árabes y judíos, así como para demostrar una vez más cómo la censura es un modelo fructífero de lectura para textos contemporáneos.

Y es aquí donde el mismo libro pide que exclame: “¡pues qué interesante, fascinante y útil lectura es este nuevo libro de Cánovas!”. La evidencia lo demuestra. Para los recién matriculados en las carreras de Letras, Lengua y Literatura, como también las Pedagogías en Castellano; para los aficionados a la lectura y también los más curiosos en la crítica literaria; para los que a veces requieren leer a los otros para germinar en sí nuevas ideas, *Vidas y censuras* constituye una valiosa recopilación y mirada retrospectiva a la carrera crítica de Rodrigo Cánovas, a la consolidación de una forma de lectura rica para la mente y efervescente para la imaginación.

Una última nota es la importancia de la persona y subjetividad del crítico. Rodrigo Cánovas Emhart se encarna en la letra y se permite, aunque con autorización de cada lector que decida avanzar a la siguiente parte, incluir la reproducción de una conversación sostenida por Zoom con su hija, Camila Andrea Cánovas Barroso, en tiempos de separación y aislamiento debido a la pandemia del COVID 19. Voces muy lúcidas sobre la escritura plantean que un libro debe contar una historia, aunque sea de literatura crítica. Vidas y censuras es también entonces la historia personal del crítico Rodrigo Cánovas, “autobiografía crítica” señala el autor, que incluye este nuevo formato de texto, y en los comienzos de algunas secciones fotografías de obras de teatro chilenas, que puede ser un gusto personal del autor, e incluso una fotografía de su álbum familiar.