

N° 75

ISSN: 2735-6825



taller de letras

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

Taller de Letras, Número 75

Directora

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

Editora general

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

Comité editorial

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

Javiera Lorenzini, Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile

Jorge Manzi, Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile

Marcela Labraña, Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile

Comité científico

Nacional

María Nieves Alonso, Universidad de Concepción

Rodrigo Cánovas, Pontificia Universidad Católica de Chile

Grínor Rojo, Universidad de Chile

Mónica Tabilo, Pontificia Universidad Católica de Chile

Macarena Areco, Pontificia Universidad Católica de Chile

Dámaso Rabanal, Universidad Austral de Chile

Internacional

Daniel Balderston, University of Pittsburgh, Estados Unidos

Luis Correa-Díaz, The University of Georgia, Estados Unidos

Luis Cárcamo-Huechante, University of Texas at Austin, Estados Unidos

Diamela Eltit, New York University, Estados Unidos

Javier Guerrero, Princeton University, Estados Unidos

Yuri Herrera, Tulane University, Estados Unidos

Gwen Kirkpatrick, Georgetown University, Estados Unidos

Francisca Noguero, Universidad de Salamanca, España

Julio Ortega, Brown University, Estados Unidos

Ainhoa Vásquez, Universidad Nacional Autónoma de México

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@uc.cl

tallerdeletras.letras.uc.cl

Correctora editorial: Ana Lea Plaza

Diseño de portadas e interior: Catalina Gallardo

Nota editorial

*

Taller de Letras es una revista de larga data. Fundada el año 1971, ha mantenido su continuidad hasta ahora publicando artículos sobre literatura y los cruces que de ella se desprenden; documentos que corresponden algunas veces a textos literarios, presentaciones o discursos que hablan del acontecer de un campo artístico y cultural; y finalmente en la sección de Reseñas rescata libros relevantes recientemente publicados.

En el trabajo de compilar, editar y mantener activa esta revista se han fogueado generaciones que, en tareas de dirección y edición, han enriquecido nuestro campo cultural. A su vez, quienes han publicado son personas en diferentes etapas de su trayectoria académica, en sus páginas, comparten con igual pasión destacados nombres de la crítica y estudiantes. Creo que es precisamente este sello lo que destaca a esta revista, ser un espacio para ensayar el pensamiento y ojalá un lugar de encuentro y diálogo. Agradezco el trabajo de quienes han dedicado su tiempo a esta labor y especialmente a quien me antecede en la dirección, Rubí Carreño, por su dedicación y cariño en el traspaso de las tareas, también a quienes han sido editoras y gestionado la publicación para mantener su alto nivel. Me alegra ser parte hoy de este equipo, agradezco esta misión y contar con el apoyo de una gran editora, Catalina Gallardo, y de un Comité Académico de excelencia que arman el cuerpo de *Taller de Letras* en el corazón de la Facultad de Letras UC. Es central el trabajo de las y los colegas que envían sus textos para publicar y el de quienes están disponibles para ejercer de revisores; gracias por su paciencia en ciclos de correcciones a veces lentas que aseguran la calidad de los textos. Espero que la continuidad de un trabajo apasionado por la literatura y la ampliación de sus cruces sea la guía de los números venideros. En medio de las exigencias de estándares internacionales, creo importante poner el foco en la actividad crítica, teórica, literaria y artística situadas en búsqueda de una comunidad lectora sólida y atenta a los problemas de nuestra sociedad.

En este volumen, se compilan en la sección Artículos los trabajos de Franco Artigas Carrillo, Gustavo Carvajal, Berenice Romero, Alejandro E. Mundaca, Héctor Parejas Fierro, Alberto Sánchez Medina y Macarena Urzúa. En la sección de documentos, encontrarán un Especial dedicado a la entrega del Premio Nuez en su mención teatro a la dramaturga Isidora Stevenson el año 2022, en él se publica tanto el discurso de la autora como la presentación crítica de los académicos Cristián Opazo e Inés Stranger. A modo de cierre, tres reseñas a libros del 2024: *Evidencias 2: Las otras dramaturgias*, escrita por Carlos Leiva; *Rímely gel. El teatro de las fiestas under* por Ignacio Sánchez, y del libro *Poesía en expansión* escrita por Jèssica Pujol.

Me gustaría dedicar el trabajo de este número a Pedro Lastra quien tuvo la paciencia de enseñarme a editar.

Santiago, diciembre 2024
Pía Gutiérrez
Directora

ARTÍCULOS

- 8-31 **Polifonías, neoliberalismo y performatividades sociogenéricas en *El verbo J*, de Claudia Hernández**
Polyphonies, neoliberalism and sociogenic performativities in *El verbo J*, by Claudia Hernández
Franco Artigas Carrillo, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
- 33-65 **Tormenta en el desierto: desastre socionatural y neoliberalismo en la literatura testimonial del 25M en Atacama**
Desert storm: Socio-natural Disaster and Neoliberalism in the Testimonial Literature of the 25M in Atacama
Gustavo Carvajal, Universidad Finis Terrae
- 67-91 **Lectura palimpsestuosa de “El Aleph”. La puesta en ejercicio de tres relaciones transtextuales**
Palimpsestuous reading of “The Aleph”. The implementation of three transtextual relations
Berenice López Romero
- 93-119 **Violeta Parra: un proyecto de representación intermedial**
Violeta Parra: An Intermedial Representation Project
Alejandro E. Mundaca, Instituto de Estudios Culturales y Territoriales, Universidad Arturo Prat
- 121-148 **¿Pueden hablar los sicarios? Voz y testimonio del sicario como sujeto subalterno en la ficción**
Can sicarios speak? Voice and testimony of the sicario as a subaltern subject in fiction
Héctor Parejas Fierro, Pontificia Universidad Católica de Chile
- 150-180 **Triste chanco enjabonado. La imagen de Buenos Aires en *Ningún infierno*, de Alejandro Hosne**
Sad soapy pig. The image of Buenos Aires in *Ningún infierno*, by Alejandro Hosne
Alberto Sánchez Medina, Universidad de Salamanca

ARTÍCULOS

- 182-221 **Vibraciones y reverberaciones de *Gong: tablero de arte y literatura* (1930-1931). Lecturas de un acontecimiento de la vanguardia de Valparaíso**

Vibrations and Reverberations of *Gong: tablero de arte y literatura* (1930-1931). Readings from an Avant-Garde Event in Valparaíso

Macarena Urzúa Opazo, Universidad de Santiago de Chile

DOCUMENTOS
ESPECIAL PREMIO NUEZ

- 223 **Presentación: Premio José Nuez Martín**

- 225 **“Ojos de videotape”: Niebla, de Isidora Stevenson**

Cristián Opazo, Pontificia Universidad Católica de Chile
Inés Stranger, Pontificia Universidad Católica de Chile

- 232 **Discurso de agradecimiento Premio José Nuez Martín**

Isidora Stevenson, Dramaturga

RESEÑAS

- 239 **Patricia Artés, Maritza Farías y Lorena Saavedra (comp.). *Evidencias 2. Las otras dramaturgias*. Ediciones Oximoron, 2024. 478 pp. ISBN: 978-956-9498-60-2.**

Carlos Leiva, Pontificia Universidad Católica de Chile

- 244 **Fernando Pérez Villalón. *Poesía en expansión. Prácticas literarias experimentales en Chile 2000-2020*. Ediciones UAH, 2024, 184 pp. ISBN: 978-956-357-470-8.**

Jèssica Pujol Duran, Universidad de Santiago de Chile

- 250 **Cristián Opazo. *Rímel y gel. El teatro de las fiestas under*. Ediciones Metales Pesados, 2024, 350 pp. ISBN: 978-956-6203-73-5.**

Ignacio Sánchez-Osores, University of Notre Dame

artículos

taller de letras

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

Polifonías, neoliberalismo y performatividades sociogénicas en *El verbo J*, de Claudia Hernández

Polyphonies, neoliberalism and sociogenic performativities in *El verbo J*,
by Claudia Hernández

Franco Artigas Carrillo

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

franco.artigas@pucv.cl

orcid.org/0000-0002-4302-7954

TALLER DE LETRAS 75 (diciembre de 2024): 8-31

DOI: doi.org/10.7764/TL.75.8-31

ISSN: 2735-6825

Fecha de recepción: marzo 2023

Fecha de aceptación: marzo 2024

Polifonías, neoliberalismo y performatividades sociogénicas en *El verbo J*, de Claudia Hernández

*

Polyphonies, neoliberalism and sociogeneric performativities
in *El verbo J*, by Claudia Hernández

Franco Artigas Carrillo
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
franco.artigas@pucv.cl

Resumen

El propósito del presente artículo consiste en sugerir una lectura del diálogo entre los procedimientos escriturales de *El verbo J* y la sexualidad no normativa que el texto escenifica. A partir de ello, y en relación con la polifonía escritural del texto, se propone que la no normatividad sexual es escenificada para visibilizar la constitución intersubjetiva y citacional del género en tanto revisión desarticuladora de su plasticidad. Esta, al aproximarse a las matrices de poder de la racionalidad neoliberal, devela, en complicidad con el género, el estatuto performático de la clase socioeconómica como dispositivo de producción de cuerpos y subjetividades.

Palabras clave: sexualidad no normativa, performatividad, neoliberalismo.

Abstract

The purpose of this article is to suggest a reading of the dialogue between the writing procedures of *El verbo J* and the non-normative sexuality that the text stages. Based on this, and related to the polyphony of Claudia Hernández's text, staged non-normative sexuality is proposed as a visualization of the intersubjective and citational constitution of the gender as a disarticulating revision of its plasticity, which, by approaching the power matrixes of neoliberal rationality, reveals, in complicity with gender, the performative status of socioeconomic class as a device for the production of bodies and subjectivities.

Keywords: Non-normative Sexuality, Performativity, Neoliberalism.

Subjetividades no normativas e intersticios performativos de *El verbo J*

El verbo J, texto de Claudia Hernández publicado en 2018, relata, por medio de una pluralidad de voces narrativas, el proceso de tránsito genérico de la voz protagonista, en paralelo a su desplazamiento migratorio desde Centroamérica a territorios norteamericanos. El violento convencionalismo centroamericano que restringe las primeras pulsiones de quien finalmente adquiere la denominación de Jasmine y las múltiples violencias escenificadas en sus experiencias migratorias, vinculan a *El verbo J* con el contexto escritural de la posguerra centroamericana. Linda Craft cita a Rodríguez y Mackenbach para enfatizar los rasgos que toman las escrituras centroamericanas luego de las luchas armadas de las décadas de 1970 y 1980, específicamente luego del acuerdo de paz firmado en 1992. Para esta autora, la engañosa transición a la democracia que en definitiva implicó la imposición globalizadora del libre mercado y generó la caída de las grandes propuestas utópicas basadas en el discurso de estado-nación, el advenimiento de una realidad caótica y fragmentada, vaciada de heroicidades colectivas, da paso a escrituras que presentan la democracia como ficción. La criminalidad y la existencia de nuevos sujetos desechables representan la escena de una guerra que ha dejado de ser revolucionaria y ha tomado formas geopolíticas y economicistas, y en la que las figuras enemigas dejan de ser sujetos específicos para asentarse en el modelo social y económico omniabarcador. Este modelo produjo subjetividades basadas en lo neoliberal y lo eurocéntrico, cuyo influjo fortaleció una industria cultural homogeneizadora y neutralizadora de las diferencias y, por ende, aumentó las prácticas relacionadas con la exclusión identitaria (Gairaud 80).

Tal disfuncionalidad sistémica toma escrituralmente las modalidades de la comunicación deformada, el aislamiento creciente y la deshumanización: las escrituras de la posguerra visibilizan las múltiples violencias hiperdiseminadas, (re) inscriben las historias centroamericanas recientes, evidencian la relocalización de los poderes opresores, escenifican la individualización de los conflictos culturales y relevan procesos de transición y negociación de las memorias (Ortiz). En este marco, Beatriz Cortez, a través de Alexandra Ortiz, señala que las escrituras de posguerra, signadas por el desencanto, la desesperanza y la caída de las grandes utopías, se caracterizan por una *estética del cinismo*, consistente en la denuncia de los valores impuestos por las modalidades oficiales de identidad y la visibilización de las condiciones complejas e híbridas de la misma; en pos de la construcción de una subjetividad autoafirmativa, el individuo es representado con la necesidad de

manipular y destruir su propio cuerpo (Craft 181). En este escenario, las estrategias discursivas empleadas por la escritura de Claudia Hernández en relación con el cuerpo, la identidad y la violencia, se originan en el rechazo de las subjetividades constituidas de hecho y se localizan en los intersticios de los procesos performativos¹ desde los cuales se posibilita una expropiación del sentido históricamente sedimentado del cuerpo (Jossa, “Cuerpos y espacios” 12-13).

Así, el propósito del presente artículo consiste en establecer un diálogo entre las estrategias discursivas de *El verbo J* relacionadas con la subjetividad que el texto escenifica, y los procedimientos escriturales que lo estructuran, para de esa forma sugerir una lectura de los vínculos que se establecen entre cuerpo, escritura y sexualidades no normativas. Asimismo, se rastreará la manera como estos vínculos se acercan en menor o mayor medida al influjo productivista de la racionalidad neoliberal sobre la memoria, el tiempo, el cuerpo y el espacio, toda vez que el texto de Hernández evidencia una estrecha relación entre tránsito genérico y tránsito socioeconómico, a partir de lo cual se abrirían reveladores entrecruzamientos discursivos entre las variables de poder involucradas con el sexo-género y la clase.

Las grafías polifónicas de los cuerpos

El verbo J consta de ocho capítulos titulados con diferentes términos pronominales: “Yo”, “Tú”, “Él”, “Ella”, “Eso”, “Nosotros”, “Ustedes”, “Ellos”. Los dos primeros capítulos cuentan con voces narrativas específicas: en “Yo”, el protagonista es la voz narrativa; en “Tú”, la voz narrativa pertenece a una personaje secundaria vinculada con el protagonista. A partir del tercer capítulo las voces narrativas se pluralizan, y los acontecimientos son entregados por esa multiplicidad de voces. Es significativo que “Yo” y “Tú” sean los únicos capítulos en los cuales se presenta una sola voz narrativa: “Yo” relata los años de infancia y adolescencia del protagonista marcados por la discriminación y el castigo, “Tú” narra

1 El concepto de performatividad que se utilizará en el presente artículo obedece a la noción propuesta por Judith Butler, según la cual la producción performativa de la identidad sexual se desarrolla a partir de dos movimientos: el sexo es un efecto de la división social entre los géneros, y la naturalización del vínculo entre sexo e identidad de género es producto del dispositivo político de reproducción de lo heterosexual como matriz de inteligibilidad. Así, la identidad sexual no sería la expresión de una interioridad natural, sino la escenificación de una performance o actuación repetida que produciría, en su compulsión, la ilusión de esencialidad. Tal enunciación performativa porta una carga de autoridad que se transmite de manera ritual y se realiza en un contexto de poder que es actualizado cada vez que se cita (Butler, *Género en disputa*).

los primeros años del protagonista en México a través de la voz de una de sus amigas más cercanas. El hecho de que las experiencias vitales presentes en tales capítulos estén dispuestas desde la univocalidad sugiere que la manifestación de la subjetividad como fenómeno multifactorial comienza a hacerse patente cuando el personaje protagónico utiliza su cuerpo como medio de sobrevivencia, eje del tercer capítulo, luego de lo cual comienza a transitar hacia el género femenino y asume el nombre de Jasmine. Es decir, cuando el cuerpo se torna preeminente en el trayecto vital protagónico, el discurso narrativo adquiere una estructura polifónica. Tal polifonía posibilita el diálogo entre diferentes voces, con lo que se produce una confluencia de perspectivas ideológicas y una instalación de la alteridad y la otredad como contrapuntos que dan cuenta de las complejidades del tránsito genérico y social de la voz protagónica de *El verbo J*. La noción bajtiniana de novela dialógica será útil para revisar las formas que la polifonía toma en el texto de Hernández.

Abordando la obra de Dostoievski, Mijail Bajtin concluye que toda obra literaria posee un carácter sociológico, por cuanto en su estructura artística las fuerzas vivas de la sociedad reverberan y se refractan. En este marco, el argumento novelesco toma un lugar secundario, pues lo que realmente importa es la manera como el tema varía a través de las diversas voces. El despliegue del dialogismo implica la presencia del plurilingüismo al interior de lo novelesco, cuya multiplicidad de voces proviene de los diferentes grupos que cohabitan en el seno de una sociedad. Para propiciar la polifonía, el autor no impone su voz o su cosmovisión, sino que dialoga con las diversas cosmovisiones encarnadas en las voces que traman el tejido novelesco: de alguna forma el autor implícito juega a ocultar su voz con el fin de hacer emerger las otras voces y establecer un diálogo con y entre ellas.

En gran parte de los capítulos de *El verbo J*, las variadas voces narrativas se imbrican de manera compleja para entregar los acontecimientos que movilizan el trayecto identitario del personaje protagónico. La trama se desenvuelve a través de un entretejido ininterrumpido de voces. Un ejemplo de lo anterior es el capítulo denominado “Ella”. En este, las voces narrativas involucradas, en relación con el protagonista, son las siguientes: su cuñado, su hermana, su terapeuta, el dueño del restaurant donde trabajó, la amiga con la que compartió departamento, una de sus parejas, un familiar de su pareja, algunos de sus clientes sexuales y la voz omnisciente. La transición entre una y otra voz no está marcada por separaciones textuales, pues se encuentran entrelazadas en un *continuum*:

No quiere que lllore tanto y tan fuerte todo el tiempo que parezca que va a disolverse. ¿Y todo por qué? Por un muchachito . . . Por un monstruo que, una vez que se alcoholizaba, se transformaba en su padre y lo golpeaba de nuevo y lo llamaba por los nombres que no quería oír. Lo hacía sufrir. Mucho. Luego, cuando el alcohol bajaba su marea, se disculpaba. Decía que no entendía qué le había pasado. No había querido hacerle daño. Él no era así. Él sabía que él no era así, ¿verdad? Sí. Lo sabía. ¿Me disculpas? Por supuesto. Esa y las otras veces. Que nunca volverá a suceder. Nunca. Te lo prometo. Te lo prometo de nuevo. Te lo juro. Te lo juro por lo más sagrado. Pero pasaba de nuevo. Mientras la compañera de apartamento estaba en su trabajo. (Hernández 85-86)

La voz que abre el fragmento citado corresponde a la de una amiga del protagonista, y expresa su preocupación por el tipo de relación que este mantiene con un muchacho, voz que a continuación manifiesta su arrepentimiento por los maltratos propinados al protagonista bajo los efectos del alcohol. La continuidad entre la presencia de una y otra voz no solo escenifica el diálogo entre los diferentes personajes, sino también el dialogismo entre las diferentes conciencias que caracteriza al procedimiento escritural de lo polifónico. Si bien se subentiende que quien dispone el carácter dialógico de las conciencias es el autor implícito y que, en última instancia, el enfrentamiento polifónico refleja su cosmovisión, no es menos cierto que su ocultamiento lúdico le permite dialogar de manera implícita con las voces y no utilizarlas para traducir monológicamente su ideología (Bajtín).

La polifonía así articulada, con relación al argumento novelesco, adquiere preeminencia. Como ya se mencionó, Bajtín considera secundario el tema en sí mismo, pues lo crucial consiste en el polivocalismo a través del cual el tema manifiesta sus variantes. No obstante, *El verbo J* extrema este rasgo polifónico: el contenido o el componente temático del texto de Hernández, más que subordinarse al heterovocalismo, es constituido por este; es decir, la multiplicidad de voces es la que, en su entretreído ininterrumpido, hace aparecer el contenido textual. Incluso más, los sinuosos componentes del contenido y la disposición temporal de los acontecimientos están dados por las variaciones polifónicas del dialogismo. La especie de fragmentación cronológica que *El verbo J* establece por medio de un corrimiento anacrónico de los acontecimientos se encuentra articulada por la pluralidad de voces, las cuales, en el proceso de imbricación continua, van generando un particular montaje diegético.

La utilización de estilos narrativos libres es una de las disposiciones escriturales que se mueven en la dirección procedimental anteriormente mencionada. Si con-

sideramos que los modos narrativos son la forma como las voces o pensamientos de los personajes participan en la narración, y que el estilo libre se despoja de las marcas empleadas para separar las enunciaciones de los personajes de las enunciaciones de la voz narrativa, entonces esta, como resultado, lleva a cabo una especie de ocultamiento para posibilitar la articulación polifónica propia de lo dialógico:

¿Eso?

Era eso y no otra cosa.

¿Estás seguro?

Absolutely, darling!

Se lo habían dicho en la clínica. El resultado impreso en papel no cambiaría por más que ella lo revisara, pero la dejaba tratar. ¿Qué podía hacer él? No era de los que lloraban por algo así. ¿Qué quería que hiciera ella?

Nada, tú. (Hernández 100)

En este inicio del quinto capítulo de *El verbo J*, donde Jasmine se entera de que es portadora de VIH-SIDA, se puede apreciar la forma en que los estilos narrativos libres posibilitan la interacción polifónica entre las diversas voces. La ausencia de guiones en las primeras cuatro líneas genera que el diálogo entre el personaje central y la amiga con quien comparte departamento se dé sin intervención explícita o gráfica de la voz narrativa, la que da cuenta de los pensamientos del personaje central sin la utilización de verbos del decir o conectores característicos del modo narrativo indirecto. De esta forma, la voz de Jasmine se entreteje con la voz narrativa, a la vez que esta se oculta para entrecruzarse con las voces de los personajes cuyas constituciones vinculares se dan en un ámbito de interdependencia mutua. *El verbo J* despliega una suerte de producción recíproca y condicionada de las voces que entregan el desarrollo de los acontecimientos, ante lo cual ninguna de ellas posee autonomía. De ahí que siempre se encuentren en constante interacción, y que la voz narrativa, por medio de la utilización reiterada del modo indirecto libre, movilice sus trayectos a partir de los trayectos de las voces de los personajes.

Tal polifonía interdependiente parece poseer un vínculo cercano con los pronombres que titulan los capítulos. Si el pronombre es aquella palabra cuyo referente no es fijo, pues se determina en relación con otras palabras, entonces es posible establecer un paralelo entre la función pronominal y el dialogismo de las voces del texto de Hernández. Los pronombres representan una especie de caja vacía

y adquieren sentido cuando hacen referencia a una función sustantiva; de manera similar, las voces dialógicas de lo polifónico solo ofrecen sentido cuando interactúan con las demás voces. El efecto de sustancia que muestran las voces de *El verbo J* se consigue exclusivamente en la interacción y en la mutua referencialidad que despliegan. Por ende, concebirlas como esencias es olvidar que estas no son más que un efecto generado por la interdependencia polifónica de su dialogismo. Así, el hecho de que todos los títulos del texto de Hernández sean pronombres, marca la condición pronominal de las voces y su discursividad constitutivamente relacional, procedimiento que devela las formas en que los transcursores identitarios son propuestos en *El verbo J*, a saber, que las identidades consisten en posicionamientos pronominales que generan efecto de sustancia a partir de la producción interdependiente y condicionada entre sus diversos polifonismos dialogantes.

En este polifonismo interdependiente se deja ver lo que Emile Benveniste afirma acerca de la relación constitutiva entre ser humano y lenguaje, en tanto este funda el concepto de ego o subjetividad como aquella capacidad del locutor de plantearse como sujeto. Benveniste ve manifestada esta condición subjetiva del lenguaje en la relación intrínseca entre distinciones de personas gramaticales y formas verbales, de lo que se concluye que las categorías asociadas a la persona, al pertenecer a las nociones fundamentales del verbo, se encuentran en calidad de acción, lo cual se aproxima a la noción butleriana de performatividad centrada principalmente en la acción como motor discursivo del género.² De esto se desprende que los pronombres personales sean considerados el primer punto de apoyo del surgimiento de la subjetividad en el lenguaje (Benveniste 183), y que la heterovocalidad que se genera en la subjetividad dada por el lenguaje se presente en el hecho de que la conciencia de sí es posible solo cuando es experimentada a partir de contraste entre un yo y un tú, situación en que la condición de diálogo es constitutiva de la persona y donde el yo y el tú son simultáneamente complementarios y reversibles (181). La correlación entre la subjetividad que existe entre las personas yo y tú consiste en la imposibilidad de concebirlas de manera independiente, por cuanto el tú es necesariamente designado por el yo y diferente del yo, y este enuncia algo como predicado del tú. El hecho de que los dos primeros capítulos de *El verbo J* se

2 Judith Butler, al establecer un entendimiento más acabado de la performatividad, señala que esta no consiste en un evento particular, sino en una producción ritualizada de actos que “habilita al sujeto y constituye la condición temporal de ese sujeto” (*Cuerpos que importan* 145). En consecuencia, este no se instituye como una entidad separada de la performatividad que la dinamiza y la pone en funcionamiento, sino que es él quien se encuentra constituido por la performatividad. El sujeto, más que sustancia fija e independiente, es acción.

titulen “Yo” y “Tú” así lo confirma, pues las voces narrativas específicas utilizadas en esos apartados (que aún no se pluralizan, como en los capítulos restantes) ya da cuenta de que la subjetividad del personaje protagónico consiste en una dinámica de intersubjetividad, constituida no solo por su propia voz (Yo) sino también por la voz de una de sus amigas más cercanas (Tú).

Pero esto no es más que el inicio. Gran parte de los otros títulos de los capítulos son pronombres en tercera persona, es decir, partículas que, para Benveniste, no poseen los elementos variables y propiamente *personales* del yo y el tú. En este sentido, la tercera persona está privada de la marca de persona, es una *no persona*. Precisamente, el tercer capítulo del texto de Hernández es el momento en que la historia comienza a ser entregada por una multiplicidad de voces y el personaje protagónico se escenifica a partir de un cuerpo en tránsito geopolítico, sexogénico y como medio de sobrevivencia. En efecto, “Él” se centra en las incursiones prostibularias del protagonista, “Ella” presenta el devenir femenino del personaje que solo en este capítulo toma el nombre de Jasmine, en “Eso” Jasmine se entera de que es seropositiva y “Ellos” relata la visita de Jasmine a su país. El estatuto de no persona de las terceras personas gramaticales no hace más que indicar la confluencia de perspectivas ideológicas involucradas en el tránsito genérico y social de la voz protagonista, pues el yo de Jasmine no solo es inconcebible sin un tú, además es inconcebible sin las instancias no personales en tanto figuras de pluralidad discursiva, y en tanto multidiscursividades sociales, culturales y económicas (y no subjetividades monolíticas) que participan íntimamente de la subjetividad en construcción de Jasmine. Algo semejante sucede con los capítulos “Nosotros” y “Ustedes”: en vista de que el plural tiene un efecto de amplificación y globalización indistinta y difusa (171), el yo de Jasmine se amplifica en “Nosotros” a través de la interacción con otras voces-subjetividades seropositivas, ligadas a la espectacularización travesti y a las fiestas orgiásticas; asimismo, en “Ustedes”, el tú al cual apela el yo de Jasmine se generaliza (e impacta en la construcción de subjetividad de Jasmine), porque esa pluralidad del tú está constituida por integrantes de la familia y habitantes del pueblo de origen, quienes tarjan la condición sexogénica y seropositiva de Jasmine. Así, el hecho de que las formas pronominales estén desprovistas de referencia material, que no remitan ni a un concepto ni a un individuo, sino que a la misma enunciación o a la misma realidad del discurso (175), implica que se instauran nada más que como instancias discursivas. La pronominalización de *El verbo J*, por tanto, propone el cuerpo y la subjetividad de Jasmine como instancias discursivas que van tomando forma en la medida que se relacionan con otras instancias discursivas pronominales, concebibles solo en su interdependencia: el yo

de Jasmine es un signo vacío que se llena cuando es asumido y, en consecuencia, producido, en la instancia heterovocal de lo discursivo.

Subjetividad no normativa en tránsito: plasticidad y performatividad en estado de migración

Las complejidades de los trayectos sexogénicos en cuanto recorridos rizomáticos multifactoriales movilizan los pliegues subjetivos de la protagonista de *El verbo J*, cuyo desplazamiento sexual no normativo se encuentra dinamizado por los desplazamientos migracionales que emprende. El transcurso desde una localidad centroamericana hacia México y finalmente a Estados Unidos supone transiciones vinculadas con lo sexual, lo cultural y lo socioeconómico: en el texto de Hernández, la migración geopolítica es también migración genérica. En este contexto, Craft (184) nos recuerda, a partir de Mackenbach y Rosaldo, que la migración resulta en un desarraigo y en un deshacer cultural caracterizado por un constante transicionar fronterizo, condición en la que los procesos de pertenencia no terminan por definirse ni determinarse. El persistente pulso de la migración y de la voz protagónica de *El verbo J*, es nómade, en el sentido de hallarse en un entre-lugar, en un intervalo entre identidades y culturas distintas (Barbosa y Rabanal 24).

El carácter liminal de la subjetividad migrante-genérica de Jasmine escenifica su cuerpo como lugar fronterizo entre el adentro y el afuera, es decir, entre los impulsos de autoafirmación y una serie de binomios hegemónicos articulados por los discursos del saber/poder (Torras 15), tensión discursiva en que las performatizaciones genéricas entrecruzan sus trayectos con los desplazamientos migratorios.³

3 Cabe señalar que la noción butleriana de performatividad a partir de la cual se realiza la presente lectura de *El verbo J* no pretende sugerir la noción de género bajo una especie de monismo lingüístico en el que la materialidad de los cuerpos solo es una superficie biológica pasiva diluida en el discurso. En *Cuerpos que importan*, Butler nos invita a pensar la materia como conjunto de deseos, actos y gestos que se iteran para crear la ilusión de que el cuerpo es objetivo, puro, anterior a la cultura. En este sentido, la materia es entendida “como un proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie” (28), por lo tanto, los cuerpos y los discursos, al constituirse de manera recíproca, no son mero efecto uno de otro: la materia deviene materialización a través del discurso, y el discurso advierte sobre la corporalidad material de sí. De modo que, cuando se hace referencia a los trayectos performativos de Jasmine, no solo se evidencia la forma en que su corporalidad sexuada se materializa a partir de una relación tensionada con la heteronorma, sino que también se manifiesta la materialidad siempre contradictoria e inestable de la matriz heterosexista. Las performatividades sexogénicas de Jasmine son, pues, el mutuo entretelado entre cuerpo y discurso, espacio donde la subjetividad surge como efecto de la tensión variable y variada entre las construcciones familiares que

A medida que la voz protagónica de *El verbo J* moviliza sus coordenadas geopolíticas, también moviliza su subjetividad. Cuando aún no se denomina Jasmine, en sus primeras etapas vitales y viviendo en una localidad centroamericana marcada por los convencionalismos sociales y la guerra, la voz protagónica da cuenta de las performatividades normativas de las que se distanciaba:

Era el tiempo en que los niños de la zona todavía jugaban conmigo. Luego, uno a uno, fueron dejando de hacerlo. Sus padres temían que se contagiaran de mis maneras si se acercaban demasiado. Les decían que eran hombres y debían hacer cosas de tales para seguir siéndolo . . . Mi madre le decía [a mi hermano] que debía tratarme bien y llevarme a jugar con él y con sus amigos para que me hiciera hombre. (Hernández 13)

Pero, cuando regresé al final de la tarde a la casa, mi madre perdió el control cuando me vio, me pegó fuerte fuerte y lo quemó [el cántaro rosa] frente a mí. Me dijo El rosa no es para hombres. No vuelvas a comprar uno así. (Hernández 22)

El rechazo o la resistencia respecto del imperativo compulsivo de citar reiterativamente los contextos de poder genérico de lo masculino, guarda directa relación con una territorialización que impide los desplazamientos performáticos: la voz protagónica, en definitiva, niega esa territorialización, pues desea los desplazamientos genéricos. Es ilustrativo de lo territorial como accionar normativo, la utilización que la madre o el hermano hacen del tronco de un árbol cercano: no solo el protagonista es amarrado a él cuando se descontrola al percatarse de que su padre le robó el dinero que había ahorrado a partir de trabajos esporádicos, también su hermana primogénita era atada al tronco porque había nacido enferma, y porque “era como un bebé gigante que, además, tenía muy mal carácter” (Hernández 10). Las subjetividades y los cuerpos no normativos, en el marco del enclave entendido como resguardo de los centros de poder y de las matrices de inteligibilidad, representan fuga y corrimiento. Por ello deben ser atajados o sujetos, para garantizar los lugares discursivos de lo hegemónico. La verticalidad que funciona como raíz del tronco evidencia así la jerarquía normativa de lo inteligible, dentro de la cual la disidencia corporal e identitaria debe ser corregida.

conforman la experiencia de lo conocido, y las fuerzas desestabilizadoras de las contingencias cambiantes y sorpresivas de lo social (Rolnik).

En contraste con lo anterior, el movimiento migratorio de la voz protagónica posibilita la materialización de una anatomía foránea en territorios donde el cuerpo aséptico nacional no se activa (Guerrero 35), debido a que el protagonista despliega componentes de plasticidad corpóreo-genérica en contacto con sociabilidades que dan lugar a tal plasticidad. Inicialmente, el travestimiento de la voz protagónica que se identifica con el nombre de Jasmine era desplegado en circunstancias específicas, como el cumpleaños de su sobrina o de sus amigos, pero luego Jasmine es instada por los mismos amigos a espectacularizarse en diferentes clubes de diversos estados:

El motivo era bueno: pasarían momentos agradables y recaudarían fondos. Debía aceptar. Lo hacía bien. Bailaba con gracia. Tenía más vestuario que cualquier otra. Su hermana, desde la otra costa, le enviaba vestidos y pelucas, medias y zapatos, y cualquier cosa que le pareciera que se le vería hermosa en ese cuerpo perfecto que había desarrollado y en esa carita bonita que había tenido siempre. (Hernández 99)

Desgajarse de los territorios de su infancia supuso el proceso inverso a la constitución monolítica de la corporalidad, es decir, echó a andar un movimiento de devenir en el cual, más que tener o ser un cuerpo, este se negocia dentro de coordenadas que hacen identificable y reconocible una subjetividad (Torras 20). El cuerpo migrante de Jasmine implica un devenir geopolítico y genérico: como migrante y como subjetividad no normativa, Jasmine habita un entre, una medianía. A pesar de que la feminidad a la que finalmente transita Jasmine se aproxima a discursividades acordes a la racionalidad neoliberal, las múltiples voces que durante el proceso dan cuenta de las diversas etapas vitales de su subjetividad la presentan performatizando tanto lo masculino como lo femenino.

Es en esta performatización del proceso transicional donde se identifica la subjetividad no normativa que propone *El verbo J*. Una de las principales características del género consiste en que las repeticiones de la citación se parecen y se diferencian simultáneamente entre sí. Ninguna repetición es idéntica, en consecuencia, la diferencia que se suscita en lo parecido representa una fisura que abre las posibilidades para la subversión (Torras 26). La diferencia que propone *El verbo J* consiste en que lo parecido, es decir, la iteración performativa de lo masculino y lo femenino nunca es masculina o femenina de una sola vez y para siempre. La subjetividad protagónica del texto de Hernández transita entre ambas performatividades, lo

que indica no solo la constitución citacional del género, sino también su comportamiento fronterizo y plástico.

Javier Guerrero, a partir del concepto de plasticidad que diseña Catherine Malabou, señala que el cuerpo y, por ende, el sexo, son materias plásticas en el tiempo. Para Malabou, la plasticidad implica duplicidad de significados, en el sentido de poseer en sí misma la capacidad de ser formada y de dar forma en las coordenadas de la temporalidad y del futuro. Tal condición supone una conjunción entre la anticipación (la seguridad de lo que viene) y la erupción (no saber lo que se acerca). Guerrero aplica las propuestas de Malabou para entender el cuerpo como materialidad con capacidad de transformación sobre la base de inscripciones futuras ya presentes en esa materialidad. Así, el cuerpo es *anticipación* al portar inscripciones futuras, y es *transformación* al explotar formas específicas de devenir no contempladas con anterioridad.

El cuerpo de la subjetividad protagónica de *El verbo J* evidencia desde sus primeras etapas vitales inscripciones de futuras transformaciones (la seguridad de lo que viene), pero no existe total certeza respecto de las formas particulares o de los transcursoes específicos que tomarán las mutaciones (no saber lo que se acerca). Asimismo, la plasticidad corpórea de Jasmine no solo evidencia la manera en que el discurso opera sobre la materialidad del cuerpo, también muestra la forma en que tal materialidad actúa sobre el discurso: Jasmine simultáneamente es constituida por su contingencia y opera sobre ella al fisurar las repeticiones monolíticas de las citas genéricas. Así, la plasticidad desplegada en *El verbo J* se entrecruza íntimamente con la condición liminal del cuerpo-género migrante escenificado, por cuanto el cuerpo fronterizo se vincula de manera bidireccional con el entorno sociocultural al ser constituido por él y a la vez constituirlo (Torras 21). La simultaneidad plástica de ser formado y dar forma abre la visibilización de pliegues de indefinición entre esos dos pulsos de transformación: el trayecto genérico-migrante de Jasmine parece visibilizar el espacio fronterizo entre la forma que se otorga y la forma que se produce, o entre la seguridad de lo que viene y el no saber lo que se acerca. La subjetividad no normativa del texto de Hernández opera, entonces, en la liminalidad plástica de lo corpóreo, y lo lleva a cabo a través de la complejización subversiva de la acción performática del cuerpo, es decir, por medio de una revisión desarticuladora de los elementos de la plasticidad, lo cual genera un espacio crítico entre el ser formado y el dar forma. *El verbo J* habita ese entrelugar, y al habitarlo, lo visibiliza.

Ahora bien, el espacio transicional escenificado en el texto de Hernández se presenta como pura acción, y acción entendida en sus movimientos dinámicos y diagramáticos.⁴ Si la frontera respondiera a acciones transicionales programáticas del sexo-género, no solo sería una frontera ilusa, sino también se distanciaría de los trayectos plásticos de Jasmine. La acción diagramática caracteriza el entrelugar expuesto por *El verbo J*. De ahí que J, es decir, Jasmine, sea un verbo. El texto de Hernández parece concordar con Judith Butler respecto a que los sujetos y la acción emergen de la construcción entendida como proceso de reiteración que se hace poder sobre la base de su persistencia e inestabilidad (*Cuerpos que importan* 28), y que la acción de llegar a ser es el vehículo para el género, por tanto, la propia transformación es el significado de este (*Deshacer el género* 100). En la performatividad del género no se halla la lógica gramatical de un sujeto que actúa,⁵ pues tanto el sujeto como la acción son generados por el proceso de la reiteración. En otras palabras, el sujeto es acción, en tanto toda acción es sedimentación y reiteración del pasado. *El verbo J* entiende la subjetividad en términos de un accionar reiterativo que persiste en sus iteraciones (las formas corpóreas hegemónicas que Jasmine performatiza) y que se desestabiliza a partir de citas no normativas de los trayectos genéricos (los estados transicionales detonados por Jasmine). La “acción/sujeto J” del texto de Hernández devela la subjetividad como puro proceso repetitivo de construcción, y echa luz sobre la inestabilidad o la contradicción que se suscita en tal proceso al visibilizar el espacio liminal entre el ser formado y el dar forma, es decir, al evidenciar no solo las persistencias productivistas de la norma, sino fundamentalmente al patentizar las inestabilidades y desplazamientos de tales persistencias.

De modo que no hay singularidades en el proceso de acción/sujeto J. Si el cuerpo es un texto que resulta de la reinscripción discursiva y cobra existencia performativa dentro de los marcos culturales que lo visibilizan (Rodríguez), entonces no se puede entender al sujeto separado de su accionar ni de las matrices que le otorgan inteligibilidad. El cuerpo se escribe e inscribe en relación con, se constitu-

4 Se concibe la noción de diagrama según la forma como Nelly Richard entiende las sexualidades no normativas, a saber, como un agenciamiento provisorio de flujos transitivos y conectivos, a diferencia de lo programático, instaurado a partir de una secuencia de acciones prediseñada coherentemente.

5 La inoficiosidad de la lógica gramatical guarda relación con la operación identitaria travesti, en el sentido de cuestionar los géneros gramaticales, el lenguaje y, por tanto, la epistemología occidental (Jevtanovic 2). El hecho de que Jasmine sea verbo niega la sustancia del nombre y lo concibe como proceso, desplazamiento particularmente presentado desde la trama, pues el cuerpo y la subjetividad de Jasmine llegan a ser a partir de un proceso persistente e inestable de lo performático, no en el despliegue de una sustancia verdadera a la espera de su descubrimiento.

ye por y a través de las interacciones sociales. Carla Rodríguez cita a Gibbens para señalar que la subjetividad se deriva de la intersubjetividad, por tanto, la existencia del sujeto depende del descubrimiento de los otros (123). Es en este punto donde puede identificarse una intersección entre la subjetividad no normativa de *El verbo J*, accionada en base a una pluralidad entretejida de subjetividades, y el procedimiento polifónico utilizado, en virtud del cual la sucesión de acontecimientos está dada por la pluralidad de voces que se constituyen de manera entrelazada e interdependiente. Ya Emanuela Jossa (“Exilios del cuerpo” 874) hacía hincapié en el entramado de voces-verbos que tejen la historia de Jasmine. Este rasgo procedimental del texto de Hernández es análogo a la subjetividad escenificada, la cual no se encuentra meramente subordinada a la intersubjetividad, precisamente porque la subjetividad es generada y constituida por lo intersubjetivo. El devenir trans de Jasmine es, en efecto, un proceso intersubjetivo.

La polivocalidad que evidencia la construcción subjetiva de Jasmine se torna en indicador de un cuerpo que aparece en su explicatura, la cual emerge del silencio y de la invisibilidad. El cuerpo, al decirse y al mostrarse, desata polifonías (Torras 27), justamente porque evidencia el entretejido intersubjetivo en el cual el cuerpo se inscribe y se escribe, delata las complejidades de las matrices de poder que condicionan el proceso de materialización y, fundamentalmente, porque habita visibilizando el espacio fronterizo entre las performatividades impuestas por el heterosexismo binario y aquellas performatividades que trizan o interrumpen las insistentes inteligibilidades hegemónicas. Tal condición fronteriza supone un territorio de disputa por las significaciones (Barbosa y Rabanal 21) a partir del cual queda expuesta la índole polifónica de la construcción discursiva del cuerpo. La corporalidad de Jasmine, al habitar medianías transicionales, revela la constitución intersubjetiva de la misma, pues la subjetividad que escenifica es efecto de los diversos significados que se disputan y van tramando las voces heterogéneas del relato, incluida la de Jasmine. De manera que también lo fronterizo es plural, pues los procesos transicionales de *El verbo J* en el marco de la construcción de significados respecto del cuerpo-género de Jasmine requieren de límites en constante desplazamiento, de fronteras que se movilizan interceptando con otras fronteras igualmente desplazadas. La frontera monolítica entre existencias binarias es solo posible en la univocalidad. Así, en el texto de Hernández, el entramado polifónico de voces o intersubjetividades implica necesariamente no solo una pluralidad de límites desplazándose en la misma medida que las voces se entretejen y se interconstituyen, sino también la exposición del espacio liminal entre esas fronteras y,

por tanto, el vislumbre de los relieves y las complejidades que han sido generados en y por esas fronteras.

Ahora bien, la medianía transicional de Jasmine, vinculada a la polifonía de significaciones en disputa, cuenta con un componente fuertemente socioeconómico, ya que los desplazamientos de la voz protagónica son genéricos y migracionales. Iris Barbosa y Dámaso Rabanal citan a Abril Trigo para destacar que las migraciones obedecen a variadas causas culturales, sociales, políticas y económicas, combinación que sobredetermina las diferentes modalidades de desplazamientos (22). El texto de Hernández evidencia que, además de tales causas, las migraciones obedecen también a factores de sexo-género, de lo que se concluye que el sexo-género de Jasmine se encuentra estrechamente vinculado con lo migratorio y, por ende, con los intrincados elementos socioeconómicos que las migraciones operativizan. Los trayectos transicionales genéricos se hallan anclados a las condiciones socioeconómicas y culturales con las que interactúa durante su transitar. Incluso más, los componentes socioeconómicos de los territorios geopolíticos por los que la voz protagónica se desplaza también se ven influidos por la transición genérica: su subjetividad no normativa interviene sobre los comportamientos de clase en los que Jasmine se posiciona. *El verbo J* parece confirmar que los procedimientos de construcción de género están estrechamente vinculados con los procedimientos de construcción de clase, y que no son factores de producción de subjetividad fácilmente separables. Es probable que la misma noción de plasticidad desplegada en la corporalidad de Jasmine sea aplicable a la relación entre género y clase, por cuanto ambos se dan forma y son formados de manera entrelazada y recíproca. A este respecto, se hace necesario rastrear la manera como la subjetividad escenificada en el texto de Hernández se acerca en mayor o menor medida a las matrices de poder de la racionalidad neoliberal, específicamente a sus mecanismos de producción de cuerpos e identidades, de modo que sea posible vislumbrar el tipo específico de relación que *El verbo J* propone entre las variables socioeconómicas de la clase y los factores discursivos involucrados en el devenir sexogenérico de Jasmine.

Neoliberalismo y cuerpo deseante

La subjetividad de Jasmine como producción ligada a los procesos socioeconómicos de migración presenta una particular visión de los efectos del modelo neoliberal, su presencia en las experiencias vitales de los sujetos y en la forma como establecen sus determinadas interpretaciones respecto de la realidad, la identidad y el deseo. El texto de Hernández finalmente revela las estrategias neoliberales de

condicionamiento a partir de una subjetividad que termina por acercarse más a ciertos ámbitos de inteligibilidad y menos a las fisuras o a las fallas de los procedimientos hegemónicos de condicionamiento identitario.

A pesar de ello, se debe considerar que, inicialmente, *El verbo J* exhibe desplazamientos espaciales y genéricos ligados a una cierta memoria social que le otorga a los cuerpos un relativo espesor histórico. El trayecto trans de Jasmine guarda relación con la propuesta del texto de Hernández respecto de las subjetividades y los cuerpos como construcciones discursivas cuyos agenciamientos siempre se entretajan de manera social y colectiva. De ahí la polifonía constitutiva del relato, y la elaboración heterovocal de la memoria de Jasmine: a través de una pluralidad de voces enunciativas se traman las huellas sociopolíticas impresas en la transición genérica de Jasmine, tanto en lo que respecta a las precariedades salvadoreñas de su niñez como a las vulnerabilidades mexicanas de su juventud. De algún modo, esto establece distancias respecto de la lógica de olvido y fugacidad propia de la fetichización mercantil en la que la esfera espaciotemporal es transformada, pues vuelve opaca la relación entre presente y pasado (Forster 31-32).

No obstante, la densidad de memoria social que va haciéndose carne en Jasmine durante sus recorridos genérico-migratorios termina por desplegar una construcción identitaria cercana a la discursividad neoliberal en territorios estadounidenses. Esto acerca el destino de la subjetividad de Jasmine al tiempo homogéneo de lo neoliberal, pues evidencia, de alguna manera, cronologías elaboradas según las dinámicas lineales e instrumentales de acumulación capitalista. A este respecto, el texto de Hernández termina por distanciarse de lo que Judith Halberstam identifica como las lógicas *queer* (no normativas) de organización de la actividad en el espacio y en el tiempo, lo cual abriría la posibilidad de pensar nuevas narrativas y relaciones espaciotemporales. Si bien en *El verbo J* los desplazamientos migratorios inicialmente evidencian transcurso cronológicos habitados por recorridos sexo-genéricos alejados de temporalidades instrumentalistas, esos transcurso son, en última instancia, vivenciados por Jasmine como una forma de aproximarse a lo que David Harvey llama una cronología construida de acuerdo con la lógica de acumulación de capital (familia, longevidad, herencia, etc.). En este contexto, Jasmine no solo utiliza sus ahorros con el fin de comprar una casa para su madre, sino también decide tener un(a) hijo(a) junto con su mejor amiga para compartir la crianza del bebé con su hermana y su cuñado, quienes no podían ser padres:

Solo habría visto a la niña, a la pequeña Jasmine que iba a crecer en la otra costa y sería cuando grande lo que quisiera ser, y la alegría de los padres. Ha-

bría bastado, creen. Les bastaba a ellos. ¿No lo veía? Estarían perpetuados. Su hija sería también la hija de su hermano. Y la hija de ella si ella así lo quería. Podría llegar a verla las veces que quisiera. Podría la niña ir a pasar temporadas a la costa suya si quería. Nunca le ocultaría su origen, dice la gemela. (Hernández 175)

A pesar de que la materialidad social de los cuerpos es patente en los primeros tramos del trayecto de Jasmine (en especial durante la niñez y la juventud, momentos en que el castigo cultural y físico del cuerpo suscita también su constitución como objeto de exterminio), el espesor político y biográfico que el cuerpo de Jasmine presenta, cuyos pliegues se exhiben a partir de la discriminación y la violencia sancionadora que operan sobre él, terminan por adelgazarse hacia el final de un recorrido transgenérico marcado por una suerte de cercanía a los ámbitos normativos de lo socioeconómico. El devenir mujer que Jasmine finalmente despliega parece ser también un devenir funcional que da curso a un estado de aproximación a los espacios hegemónicos de lo femenino. Así lo atestigua la hija de una de sus hermanas, quien señala que Jasmine “parecía una chica de las que caminan por ahí, ya no una de los escenarios” (Hernández 146).

Estos acercamientos de las subjetividades a los espacios hegemónicos ligan la cualidad de sus desplazamientos a las formas en que los espacios han sido discursivamente cartografiados para influir en la producción neoliberal de los trayectos deseantes. La premisa es la siguiente: si lo que el neoliberalismo efectúa sobre el espacio también lo efectúa sobre los cuerpos, entonces los condicionamientos neoliberales sobre el espacio también son condicionamientos sobre el sujeto. Zygmunt Bauman, en *La globalización. Consecuencias humanas*, entrega reveladoras luces respecto de la gestión neoliberal del espacio a través de la globalización. La libertad de movimientos, convertida en mercancía de distribución desigual, ha tomado, junto con la acumulación de capital, estatuto de estratificación, lo cual supone la extraterritorialidad de la producción de significados y valores, y la emancipación de las restricciones locales. Ante esta movilidad, lo local pierde su capacidad de generar valor y se torna invisible para los constantes desplazamientos bursátiles del capital. La marcación extraterritorializante que la gestión globalizadora efectúa sobre las localidades guarda relación con una especie de cartografía hegemónica que, lejos de registrar y reflejar los accidentes del territorio, convierte a estos en reflejo de las disposiciones de poder para reformar el espacio a imagen de sus criterios de inteligibilidad (43). El mapa globalizante del espacio precede al territorio y se transforma en una matriz con la capacidad de idear las realidades urbanas antes de

que existan como tal. De esta forma, los significados y las funciones de las realidades territoriales así cartografiadas se encontrarán libres de ambigüedad.

A partir de la forma en que las localidades se devalúan frente a los desplazamientos extraterritorializantes del capital, y la manera en que las lógicas espaciales son producidas por las cartografías globalizantes del poder, es posible vincular estas estrategias neoliberales de gestión del espacio con estrategias neoliberales de producción de cuerpos y subjetividades. El sujeto que se ancla a una localidad específica padece devaluación social e invisibilidad, a diferencia del sujeto que se desplaza a los ritmos siempre móviles del capital. En consecuencia, esta localidad espacial invisibilizada muestra interesantes equivalencias con las especificidades sociopolíticas invisibilizadas, pues el sujeto que se ancla a sus localidades discursivas (biografía, lazo social, memoria) se aparta del desanclaje efectuado sobre quien responde a un modelo global de subjetivación abstracta y despolitizada.

A esto se añade la producción del espacio según las cartografías hegemónicas del poder, lógica intersectable con los mecanismos de producción de sujetos: el mapa antecede al territorio como la ley antecede al sujeto, de modo que éste es producido por las normas de la ley tal como las distribuciones del espacio son producidas por las cartografías discursivas predominantes. Esta noción foucaultiana de los efectos productivistas de la ley se engarza con las producciones discursivas vinculadas con el género, pues la ley y las iteraciones performativas condicionan al sujeto y lo enmarcan en operaciones hegemónicas de poder, desbaratando cualquier idea de sujeto anterior a la ley o a los procesos citacionales de la performance de género. En relación con ello, las disposiciones normativas espaciales se considerarán como parte del mismo campo de normatividades que sujetan a las subjetividades y a los cuerpos, lo que conlleva que cualquier subversión o perturbación desarticuladora de los espacios normativizados sea paralela al desajuste de subjetividades y cuerpos normativos. Por este motivo, la extraterritorialidad efectuada por la globalización neoliberal sobre los espacios supone una extraterritorialidad homogeneizante de lo neoliberal sobre el sujeto.

A este respecto, *El verbo J* exhibe las gravitancias espaciales que actúan sobre los trayectos subjetivos de Jasmine en función de un proceso migratorio que finaliza por ser un proceso de aproximación a las matrices neoliberales de poder. La voz protagónica de *El verbo J*, en el transcurso inicial de devenir Jasmine, impulsa su deseo por los intersticios de la urbe y hacia los bordes de las vigilancias oficiales: se sexualiza con hombres en los molinos del parque más grande de la ciudad a la que recientemente llegó o asiste a fiestas orgiásticas que siempre cambian de ubicación.

Sin embargo, el nomadismo de Jasmine como contrarrespuesta a la integración económica funcional a la disposición mercantil de la urbe se ve finalmente interrumpido, pues propende a tal integración. En otras palabras, su diáspora termina por ser una suerte de sedentarismo en cuyo centro se encuentra el impulso mismo de devenir mujer. Las cartografías que en suma Jasmine traza en su transcurso sexogenérico y geopolítico corresponden a itinerarios que progresivamente se alejan de los bordes sociales de la marginación y se acercan a territorios discursivos tendientes a la oficialidad. A pesar de las liminalidades iniciales, los movimientos deseantes que Jasmine termina por articular no habitan de manera subversiva la fisura de los espacios hegemónicos ni detonan su recomposición, puesto que tales nomadismos solo se configuran como pasajes o tránsitos hacia una conformación identitaria cuyo impulso es la incorporación a entornos de reconocimiento próximos a la oficialidad. Al interrumpir el potencial ambivalente de lo corporal, también se interrumpe el potencial de habitar los intersticios contradictorios del poder. La fijación identitaria femenina que Jasmine finalmente despliega se aproxima a una estabilización cuyo repertorio es dictado por una racionalidad neoliberal que genera el efecto de “liberar” de la inestabilidad entendida como malestar (Rolnik). De ahí que la sexualidad no normativa presente en el texto de Hernández se centre fundamentalmente en la constitución intersubjetiva, polivocal y citacional de la subjetividad de Jasmine (en tanto revisión desarticuladora de su plasticidad), sobre todo en los inicios de su trayecto sexogenérico. En cuanto a las matrices funcionales de lo neoliberal, *El verbo J* termina por evidenciar ciertas aproximaciones a su normatividad, ante lo cual la eventual potencia sexo-disidente de Jasmine no solo disminuye, sino también pone en cuestionamiento el estatuto mismo de la disidencia sexual: ante una contemporaneidad signada por el consumo y la inmediatez, la disidencia, para que efectivamente ponga en marcha la acción de disidir, además de asociarse a una expresión de género, debe producir una suerte de erosión en los modos de vida (López Seoane). Es precisamente esta erosión la que Jasmine no alcanza a poner en marcha de manera sostenida.

De esta forma, *El verbo J* da cuenta de los mecanismos neoliberales de producción de subjetividades al escenificar los disciplinamientos operados sobre los cuerpos y los espacios en un contexto que William Davies denomina neoliberalismo normativo, dentro del cual las subjetividades se presentan como un proceso de vaciamiento social y político. Asimismo, el texto de Hernández muestra rasgos de lo que Davies llama neoliberalismo punitivo, en el que cualquier desplazamiento hacia las afueras de las matrices productivistas e instrumentales de lo neoliberal supone sanciones involucradas con su reconocimiento social: cuando Jasmine recorre los

espacios intersticiales de la ciudad o despliega su incipiente devenir femenino, es golpeada físicamente. Al parecer, está en deuda o es enemiga toda subjetividad que no obedezca al modelo gay, masculino, tecnificado, de amplios accesos económicos, o a una feminidad semejante al modelo norteamericanizado de lo gay, es decir, exitosa, de alto estatus social, despojada de sus especificidades sociopolíticas; se castiga, en fin, aquello que escape a los lazos unidireccionales entre identidad y deseo, pues estos parecen asegurar el ininterrumpido funcionamiento del capital.⁶

Como vemos, en *El verbo J* las variables genéricas y de clase se encuentran íntimamente relacionadas, es decir, existe un entrelazamiento de performatividades en el que las marcas de sexo-género arman un efecto de esencia identitaria junto con las marcas socioeconómicas de la clase. En este sentido, la subjetividad de Jasmine se acerca a la noción de sujeto en tanto lugar de intersecciones y entrecruzamientos que implican múltiples factores o variables de poder (Butler, *Cuerpos que importan*). El texto de Hernández muestra, en definitiva, que las performatividades de género no son exclusivamente sexuales, y que las performatividades de clase no son exclusivamente económicas, en virtud de que el modelo neoliberal rige de manera compleja y recíproca ambos factores de poder para generar la inteligibilidad de los cuerpos.

6 Los diferentes tipos de neoliberalismos que se señalan siguen la división histórica que William Davies propone a partir de la ascensión del capitalismo tardío a fines de la década de 1970 e inicios de los 80. En “El nuevo neoliberalismo”, Davies traza una distinción de épocas neoliberales que hace referencia no tanto a variedades de políticas propiamente dichas o a modos de reglamentación, sino más bien a las orientaciones éticas y filosóficas que acompañan esas políticas y esas modalidades. Uno de los primeros neoliberalismos que Davies identifica es el normativo, situado entre los años 1989 y 2008, cuyo objetivo fue convertir los instrumentos de mercado en la medida de todo valor humano. Posteriormente, a partir del año 2008 se impone un neoliberalismo que Davis califica como punitivo, el que opera con valores de castigo profundamente moralizados y cuya lógica otorga la sensación de que una suerte de juicio sancionador ya ha sido decretado, y que lo relacionado con los valores y la culpa no está abierto a discusión. Las sistemáticas ofensivas contra el socialismo por parte de neoliberalismos iniciales son ahora, bajo el modelo punitivo, ofensivas contra “presuntos enemigos” situados, simultáneamente, al interior del sistema neoliberal y a los márgenes de las relaciones oficiales de poder. Si bien *El verbo J* sitúa las complejidades del tránsito sociogénico de Jasmine en un incipiente siglo XXI y, por tanto, en un marco de neoliberalismo punitivo, de igual modo escenifica una discursividad neoliberal anterior, signada por la normatividad de las matrices instrumentalistas del mercado. De ahí que la subjetividad y el cuerpo de Jasmine, entendido como “cuerpo enemigo”, sean castigados durante su transición genérica: el desplazamiento insubordinado entre deseo e identidad implica una trizadura de las normatividades patriarcales del modelo.

A modo de conclusión: *El verbo J* como entrelazamiento de performatividades sexo-genéricas y de clase

El estrecho lazo que *El verbo J* manifiesta entre las variables genéricas y socioeconómicas, específicamente en lo que respecta a la forma en que la migración genérica de la voz protagónica se ve constituida por la racionalidad neoliberal a través de su migración social y económica, sugiere que la performatividad de género codificada por la compulsión productivista e instrumental del capitalismo tardío se vincula con la clase precisamente desde el elemento de lo performativo.

El texto de Hernández, al evidenciar las formas en que los cuerpos y las subjetividades son delineados por las condicionantes socioeconómicas para producir un efecto de naturalización de cierta identidad neoliberal, nos habla de la cualidad también performática de la clase. Una de las características fundamentales de la clase social es su componente ideológico, subjetivo y sígnico (Dos Santos 136), pues implica interpretaciones de la realidad, comportamientos y actitudes específicas, y una distribución diferencial homogeneizadora de marcas que refieren a un modelo socioeconómico de sujeto (Baudrillard), que se encuentra regulado y producido por la racionalidad mercantil de lo neoliberal. Debido a esto, la clase social adquiere un efecto de esencia o sustancia a partir de la repetición ritual de actos y comportamientos cartografiados por el componente ideológico y diferencial del modelo. Los gestos, las palabras y las actitudes sociales que generan tal efecto de sustancia son los signos que producen performativamente la clase como categoría de identidad inestable formada por una estilización reiterativa de actos ligados a lo socioeconómico, ante lo cual la noción de clase en tanto estratificación esencial diferenciada, dada exclusivamente por los accesos económicos al mercado, es parte de las estrategias para silenciar su componente performativo. Además del sexo, la clase también es una de las normas que le otorgan inteligibilidad cultural a un sujeto: el yo surge al interior de las relaciones diferenciadoras de la clase, marco en que la materialidad del cuerpo es efecto productivo del poder en tanto la materia es proceso de materialización socioeconómica que se estabiliza para generar los efectos de permanencia y separación. La materialización de la clase, pues, le concede ser al sujeto toda vez que se la cite por medio de procesos de identificación socioeconómica que posibiliten que la norma de clase sea asumida. Por esto es que la heteronormatividad no es el único régimen regulador que actúa en la producción de la inteligibilidad corporal (Butler, *Cuerpos que importan* 41).

Con lo anteriormente señalado, no se desea sugerir que *El verbo J* deleve que la performatividad de género funciona de manera idéntica a la performatividad de clase. Si afirmamos que género y clase se encuentran íntimamente relacionados, nos referimos a que hay un entrelazamiento de performatividades en el que las marcas de sexo-género arman un efecto de esencia identitaria junto con las marcas socioeconómicas de la clase. El texto de Hernández muestra, en definitiva, que las performatividades de género no son exclusivamente sexuales, y que las performatividades de clase no son exclusivamente económicas, en virtud de que el modelo neoliberal rige de manera compleja y recíproca ambos factores de poder para generar la inteligibilidad de los cuerpos y las subjetividades.

A este respecto, lo que resultaría interesante examinar en futuras investigaciones a partir de *El verbo J* o de otras escrituras que también exploran las tensiones entre sexualidades no normativas y la racionalidad neoliberal, no es tanto la interseccionalidad entre diversos factores de poder (para lo cual ya existe una extensa discusión bibliográfica), sino más bien rastrear de qué manera ciertas escrituras develan el mutuo entrelazamiento performativo de género y de clase a partir de la materialidad del cuerpo, siempre cargado de una historicidad, una biografía y una densidad política que se encuentran contenidas en esas performatizaciones. Las superficies corporales adquieren, pues, aún mayor preponderancia, pues al ser representadas como lo natural pueden también “convertirse en el sitio de una actuación disonante y desnaturalizada que descubre el carácter performativo de lo natural en sí” (Butler, *Género en disputa* 284).

Es en este marco que elementos o acontecimientos discursivos como la enfermedad, en general, y el VIH-SIDA, en particular, pueden entrar a escena, entendiendo que el virus concebido no solo como epidemia biomédica sino también como epidemia de significado, al aparecer en relación directa con los cuerpos, hace retornar los recrudescimientos condenatorios e invisibilizadores sobre los mismos. El texto de Hernández y/o otros textos con búsquedas escriturales semejantes, al escenificar cuerpos en condición de mayor o menor disfuncionalidad orgánica y social a causa del VIH-SIDA, abrirían la posibilidad de convertir las superficies corporales en espacios de un accionar más o menos disonante que desmantele el carácter performativo de los factores de género y de clase, y descubra el tipo de lazo performativo que sella su entrelazamiento.

Obras citadas

- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, 1982.
- Barbosa, Iris y Dámaso Rabanal. “El ‘inmigrante’ Lemebel: tensiones identitarias y políticas en la crónica urbana. Posibilidades críticas del desplazamiento”. *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, vol. 10, 2018, pp. 20-31. *Revista el hipogrifo*, www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2019/01/20-31.pdf
- Baudrillard, Jean. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Siglo XXI España Editores, 2009.
- Bauman, Zygmunt. *La globalización. Consecuencias humanas*. Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general I*. Siglo Veintiuno Editores, 1997.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós, 2002.
- . *Deshacer el género*. Paidós, 2006.
- . *Género en disputa*. Paidós, 2007.
- Craft, Linda. “Viajes fantásticos: cuentos de (in)migración e imaginación de Claudia Hernández”. *Revista Iberoamericana*, no. 242, 2013, pp. 181-194.
- Davies, William. “El nuevo neoliberalismo”. *New Left Review*, no. 101, 2016, pp. 129-144.
- Dos Santos, Theotonio. *Concepto de clases sociales*. Galerna, 1973.
- Forster, Ricardo. *La sociedad invernadero*. Ediciones Akal, 2019.
- Halberstam, Judith. *In a queer time and place: transgender bodies, subcultural lives*. New York University Press, 2005.
- Harvey, David. *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu Editores, 1998.
- Gairaud, Hilda. “Sistemas de exclusión y violencia en relatos de los salvadoreños Manlio Argueta y Claudia Hernández”. *Filología y Lingüística*, no. 36, 2010, pp. 77-104.

- Guerrero, Javier. “Experimentos de la piel. El cuerpo de Mario Bellatin”. *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Iberoamericana Vervuert, 2014.
- Hernández, Claudia. *El verbo J*. Bogotá: Laguna Libros, 2018.
- Jeftanovic, Andrea. “Cuerpos travestis, perturbando deseos e ideologías”. *Políticas y estéticas del cuerpo en América Latina*, editado por Zandra Pedraza, Universidad de los Andes, 2007, pp. 357-379.
- Jossa, Emanuela. “Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández. Decepción y resistencia”. *Centroamericana*, no. 24.1, (2014), pp. 5-37.
- . “Exilios del cuerpo: El verbo J de Claudia Hernández”. *Orillas*, no. 8, 2019, pp. 871-874.
- López Seoane, Mariano. *Donde está el peligro. Estéticas de la disidencia sexual*. Beatriz Viterbo Editora, 2023.
- Ortiz, Alexandra. “Transiciones democráticas/transiciones literarias. Sobre la novela centroamericana de posguerra”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, no. 4, 2002. https://www.istmo.denison.edu/n04_/articulos/transiciones.html
- Richard, Nelly. *Abismos temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Ediciones Metales Pesados, 2018.
- Rodríguez, Carla. “Cuerpos desgarrados: textualidades desgarradoras. Una aproximación a la escritura de Claudia Hernández”. *Filología y Lingüística*, no. 39, 2013, pp. 117-130.
- Rolnik, Suely. “Micropolíticas del pensamiento” *Descolonizar el museo, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona*, 2014, https://www.youtube.com/watch?v=V73MNOob_BU.
- Torras, Meri. “El delito del cuerpo”. *Cuerpo e identidad I*, editado por Meri Torras, Edicions UAB, 2007.

taller de letras

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

Tormenta en el desierto: desastre socionatural y neoliberalismo en la literatura testimonial del 25M en Atacama

Desert storm: Socio-natural Disaster and Neoliberalism in the Testimonial Literature of the 25M in Atacama

Gustavo Carvajal

Universidad Finis Terrae

gcarvajal@uft.cl

<https://orcid.org/0000-0002-5283-2672>

TALLER DE LETRAS 75 (diciembre de 2024): 33-65

DOI: doi.org/10.7764/TL.75.33-65

ISSN: 2735-6825

Fecha de recepción: marzo 2023

Fecha de aceptación: junio 2024

Tormenta en el desierto: desastre socionatural y neoliberalismo en la literatura testimonial del 25M en Atacama¹

*

Desert storm: Socio-natural Disaster and Neoliberalism in the Testimonial Literature of the 25M in Atacama

Gustavo Carvajal
Universidad Finis Terrae
gcarvajal@uft.cl

Resumen

Este artículo analiza dos ejemplos recientes de literatura testimonial chilena sobre los aluviones del 25 de marzo de 2015 (25M) en Atacama: *Renacer entre el lodo* de Hilda Olivares (2015) y *LA DEFENSA: mi defensa* de Brisa Mánquez (2016). El 25M fue un evento hidrometeorológico extraordinariamente inusual con consecuencias catastróficas. Se discutirán algunas estrategias narrativas en ambas obras y su función en la denuncia del desastre socionatural experimentado. Finalmente, el estudio de ambos testimonios confirma su potencial crítico para revelar cómo algunas condiciones estructurales neoliberales se encuentran en la base de la precariedad de los sectores más vulnerables de la región, intensificada y revelada por el 25M.

Palabras clave: desastre socionatural, neoliberalismo, literatura testimonial, 25M, Chile.

Abstract

This article analyses two recent examples of Chilean testimonial literature about the floods of March 25, 2015 (25M) in Atacama: *Renacer entre el lodo* by Hilda Olivares (2015) and *LA DEFENSA: mi defensa* by Brisa Mánquez (2016). The 25M was an extraordinarily unusual hydrometeorological event with catastrophic consequences for the area. This article will discuss some narrative strategies detected in both works and their role in denouncing the socio-natural disaster experienced. Ultimately, the study of both testimonies confirms their critical potential to reveal how some neoliberal structural conditions underlie the precariousness of the most vulnerable sectors of the region, intensified and revealed by the 25M.

Keywords: Socionatural Disaster, Neoliberalism, Testimony, 25M, Chile.

1 Este artículo se enmarca dentro del proyecto FONDECYT N° 11200225 del cual el autor es el investigador responsable.

Introducción

Entre el 24 y 26 de marzo del año 2015, un inusual evento hidrometeorológico afectó a dos de las regiones que más aportan al erario nacional: Antofagasta y Atacama. La confluencia de excepcionales condiciones atmosféricas y oceánicas gatilló el evento. Primero, anomalías en la temperatura de la superficie marina se registraron frente a la costa del norte de Chile, influyendo en un calentamiento del Océano Pacífico ecuatorial durante el fenómeno de El Niño. A esto se sumó el debilitamiento del Anticiclón del Pacífico Sur. Como resultado, un sistema de baja presión se formó frente a la costa chilena y avanzó hacia el continente el 24 de marzo para fortalecerse el día siguiente. La entrada de aire tibio y húmedo hacia zonas altas de Atacama generó precipitaciones récord y aluviones devastadores el día 25 de marzo (Wilcox et al. 8036-8039). Las ciudades más devastadas por estos eventos fueron Chañaral, El Salado, Diego de Almagro, Paipote, Tierra Amarilla y Copiapó (Cortés y Tchernitchin 182). Finalizado el temporal, la Oficina Nacional de Emergencia del Ministerio del Interior y Seguridad Pública (Onemi) cifró preliminarmente en 26 los fallecidos, 110 desaparecidos y 29.000 damnificados (Onemi párr. 1). Sin embargo, lo que estos números iniciales no revelaron fue la vulnerabilidad social de los principales grupos afectados por la emergencia. La región de Atacama es representativa de este problema. Por ejemplo, si bien la pobreza por ingresos de la región se encontraba por debajo de la media nacional, no ocurría lo mismo con la pobreza multidimensional que estaba por sobre la media nacional antes y después de la catástrofe (Sandoval y Cuadra 5).

Precisamente para reflexionar sobre esta vulnerabilidad social de Atacama, el siguiente artículo propone que los relatos testimoniales *Renacer entre el lodo* de Hilda Olivares (2015) y *LA DEFENSA: mi defensa* de Brisa Mánquez (2016) son capaces de enunciar eficazmente la situación de desigualdad que ha afectado a los habitantes de la región. En específico, la multidimensionalidad de la literatura testimonial (que integra procesos como la memoria, la experiencia y el agenciamiento) dota a este género de elementos para denunciar la vulnerabilidad que construye el neoliberalismo vigente en Chile y proponer formas de resistencia a su influencia. Así, el análisis de estos dos textos recientes revelará relaciones entre capitalismo de mercado, vulnerabilidad y desastre que permitirán entender cómo los habitantes interpretan los eventos que se desarrollaron el 25 de marzo (25M) como una catástrofe sicionatural.

A pesar del potencial crítico del testimonio, es necesario reconocer los cuestionamientos teóricos que este género ha recibido. Como muy bien plantea Ana Forcinito, el testimonio es un género híbrido, extraliterario y hasta posliterario. En su discusión, Forcinito confirma que diferentes investigadores se han preguntado acerca de las limitaciones representacionales y la condición incierta de este tipo de narrativas vivenciales. Las reflexiones han apuntado a sus usos, a su condición “intersticial” como género, a su problemática recepción y a la distancia entre el primer y tercer mundo en términos de la construcción del Otro. Otras preguntas, expone Forcinito, apuntan a la importancia de repensar la figura del testigo, su autoridad narrativa, su agenciamiento cultural y la tensa relación existente entre narración y los eventos traumáticos relatados (243-244). Beatriz Sarlo ha ido más lejos en su cuestionamiento del género, llamándolo “retórico”. Para Sarlo, el testimonio perdió su fuerza crítica y entró en la lógica del mercado, desarrollando una confianza ingenua en la primera persona como voz capaz de representar lo experimentado a través de la memoria (59).

Recientemente, un grupo de académicas ha renovado la reflexión sobre el género, revalorizando la función “pragmática-política del discurso testimonial” (Forné 21). Para Carolina Pizarro, no existe duda de que el testimonio es un género histórico de carácter narrativo y referencial con un amplio corpus de textos escritos y leídos en dicha clave. Además, este conjunto de obras comparte estrategias de representación de sucesos históricos vividos por quien enuncia y denuncia. Lo importante para Pizarro y otras investigadoras no es cuestionar el estatus del testimonio, sino reflexionar sobre la aparición de obras que amplían los límites del género histórico, identificando nuevas formas en el contexto actual (10).

Si bien los testimonios analizados no se insertan en estas nuevas formas, sí son textos que se enmarcan en este género históricamente ya constituido. De hecho, los textos comparten la urgencia de denunciar una situación de injusticia: en este caso, la vulnerabilidad social construida en Atacama por el neoliberalismo que el 25M hizo evidente. *Renacer entre el lodo* (en adelante, *REL*) desentierra la trágica historia de la ciudad costera de Chañaral, localidad chilena que por décadas sufrió la descarga de más de trescientos cincuenta millones de toneladas de relaves cupríferos en el Río Salado que la atraviesa. El testimonio de Olivares conecta la devastación del 25M con esta catástrofe ambiental para denunciar las consecuencias del extractivismo minero en la zona. En tal sentido, este testimonio permite realizar una “lectura de ruinas”, rastreando en el barro los vestigios de diversas prácticas

neoliberales en la región. Por su parte, *LA DEFENSA, mi defensa* (en adelante, *LA DEFENSA*) es el testimonio de otra sobreviviente y habitante de Paipote, histórico asentamiento ubicado a 8 kilómetros al sureste de Copiapó. Precisamente, esta área registró los niveles más altos de inundación y daño a la infraestructura pública. El testimonio de Mánquez adopta la forma de una narración tortuosa, denunciando la gestión del desastre pos-25M, las estrategias desplegadas para recuperar rápidamente la “normalidad” neoliberal y la administración de la lenta reconstrucción de viviendas durante los meses posteriores en manos privadas.

Para lograr los objetivos de esta investigación, este artículo se organiza en dos secciones. En primer lugar, se analizará el testimonio de Hilda Olivares para explorar cómo utiliza temática y formalmente la imagen de la acumulación como estrategia para representar la vulnerabilidad de Chañaral pre-25M. A continuación, se analizarán las distintas funciones de la heteroglosia del texto. Por ejemplo, se discutirá cómo su relato testifica, integrando diversos registros, la destrucción de las economías locales como otra causa de la vulnerabilidad de la zona. Finalmente, se explorará cómo Olivares conecta el 25M con la catástrofe ecológica histórica de Chañaral a través de la recolección y utilización de diferentes discursos que denuncian la construcción de su ciudad en una zona de sacrificio ambiental. La segunda parte se concentrará en el testimonio de Brisa Mánquez para explorar la tragedia de la reconstrucción. Esto significará analizar la forma en que la estructura temporal escogida por Mánquez facilita la creación de una memoria “a contrapelo” de los informes oficiales del desastre. Además, se discutirá cómo Mánquez denuncia las degradantes experiencias sufridas en los meses pos-25M, modeladas por la gestión neoliberal de la reconstrucción. Finalmente, esta sección concluirá discutiendo cómo Mánquez problematiza la constitución de la “identidad neoliberal” a partir de las experiencias sufridas y la consolidación de la precariedad de su comunidad.

Renacer entre el lodo: sacrificados y olvidados

REL es un testimonio que puede ser leído como una acumulación de discursos orientados a registrar no solo la vulnerabilidad social de los habitantes de Chañaral, revelada por el 25M, sino también la catástrofe medioambiental de la ciudad, arrastrada por décadas. *REL* es el testimonio de Hilda Olivares, poeta y sobreviviente del 25M. El texto conjuga diversos géneros como la poesía, el cuento, la crónica y la historia para documentar la tragedia, los dolores y las vivencias pre y poscatástrofe en la ciudad. Esta acumulación de géneros detectada sugiere

una preocupación por testificar la “ecología del desastre” del 25M (Tironi 8) y la ruina medioambiental de Chañaral. En este sentido, temática y formalmente el texto utiliza la estrategia de la acumulación (atiborrando el libro con referencias a materiales tóxicos, desastres vigentes e históricos, géneros discursivos, temporalidades, etc.) como herramienta para reconstruir la historia de la destrucción de la zona. Esto tiene consecuencias representacionales y testimoniales en el texto. Por una parte, el 25M es recordado como un evento enmarcado en una catástrofe mucho más amplia y que se arrastra por décadas en Chañaral. Esto sugiere que el 25M es un desastre siconatural, y que como fenómeno se constituyó no solo por amenazas naturales sino también antrópicas. Por otra parte, la memoria del 25M y el desastre ecológico de Chañaral es construida a través de una estructura acumulativa, fragmentaria y dispersa, evocativa de los trabajos de la memoria de experiencias traumáticas siempre difíciles de comunicar. El análisis de *REL* examinará precisamente esta estructura representacional para comprender la formulación de Olivares de las causas y consecuencias del desastre experimentado.

A pesar de su potencial crítico, el texto también evidencia una conciencia acerca de sus limitaciones representacionales. La autorreflexividad es una de las primeras características literarias detectadas. Desde el comienzo, Olivares está consciente de los límites del lenguaje a la hora de representar su experiencia, declarando: “Con *palabras viejas* en el trajín del día, con *simples frases*, traigo de mi mano a los recuerdos y dejo plasmados lugares, recorridos por calles céntricas de mi puerto, *huellas que no volverán*” (7, énfasis mío). Recordar y narrar se evidencian como procesos que buscan crear significados, reinterpretando lo vivido en el presente, pero como actos que nunca son completos. Este elemento que podría interpretarse como una contradicción del testimonio es, contrariamente, una de sus ventajas genéricas. El testimonio como parte de las narrativas del yo implica la reconstrucción de la identidad del testigo y la de su comunidad a través de la memoria y el lenguaje. Si Olivares presentara su testimonio como un relato definitivo, el lector tendría que aceptar la idea de que existe y es posible representar la identidad individual y colectiva como una categoría fija e inmutable, lo que sabemos es incorrecto. Igualmente, el lector tendría que aceptar que es posible narrar la tragedia de Chañaral, lo que es igualmente problemático dada la complejidad del evento y el trauma rastreable en las páginas de *REL*. Por esta razón, se propone que el texto, consciente de sus limitaciones narrativas, recurre a otros discursos que acumulativamente permiten presentar una visión multidimensional acerca de la catástrofe y los diversos proce-

sos invocados: la memoria, la experiencia, la identidad, el agenciamiento del testigo y las comunidades afectadas.

Inicialmente, *REL* pareciera testimoniar el aluvión como un evento inesperado y, en cierto sentido, sobrenatural. Esto se deduce a partir de la forma en que Olivares recuerda ese fatídico día en las primeras páginas de su testimonio. La memoria funciona como una herramienta que permite acceder al pasado para dotarlo de sentido en el presente. Por esta razón, antes de relatar el aluvión que parte en dos la ciudad de Chañaral Olivares recurrirá a la memoria para recordar su infancia en la zona. Lo recordado es el estribillo de una vieja canción infantil que entonaba para pedir un poco de lluvia “para la seca tierra de mi norte” (16), confirmando de paso la estructura acumulativa de géneros que modela el texto. Con una regularidad familiar, Olivares también recuerda que un pequeño aguacero caía para beneficiar a la comunidad maravillada con el desierto florido. Además, una cierta concepción mágica de la lluvia y de la tormenta tiñen sus recuerdos. No es accidental que recuerde cómo de niña repetía frases como “espíritus de la lluvia que caiga un poquito [de agua]” (16) para su ciudad. Incluso ya adulta, recordando días previos a la tragedia, Olivares recurrirá a lo sobrenatural como una forma inicial de explicar lo vivido. La autora hábilmente lleva el testimonio al territorio de lo literario. Lo sobrenatural como imagen acerca la narración al terreno del mito y del folclore, dos tradiciones culturales fuertemente ancladas a la comunidad. A través de esta estrategia, Olivares dota a su testimonio de la intimidad necesaria para conectarse con los lectores. La experiencia humana incomunicable encuentra formas de transmisión profundas a través de estrategias literarias. Este gesto es necesario previo a la denuncia que desplegará:

Hacia más de un mes que cada noche los perros aullaban lastimeros, mirando los cerros, lo comenté a mi amiga sin darle importancia, me respondió que andaban en celo, quedé inquieta, pues mi madre siempre me decía que los perros son muy “sentidores” y anuncian, alertan que algo malo va a suceder. (16)

Gilberto Romero y Andrew Maskrey han advertido de los efectos nocivos de una interpretación sobrenatural de este tipo de eventos y su posterior narración entre las comunidades afectadas. La cita muestra cómo a través de su memoria Olivares transfiere la causa de acontecimientos reales (la lluvia) a un nivel suprahumano: los animales son capaces de detectar anticipadamente el actuar destructor de la naturaleza que se está gestando en la zona, aullando y mirando hacia los ce-

ros. Este tipo de visión, indican Romero y Maskrey, despoja a las comunidades de acción y las conduce a la resignación ante eventos de este tipo. Asimismo, este tipo de interpretación desplaza las causas antrópicas del desastre a un nivel en donde no existe la intervención humana (6).

Sin embargo, más adelante es claro que Olivares no recurre a esta forma de narrar el desastre para dar una explicación definitiva de las causas del 25M. Ella matiza la imagen de lo sobrenatural acumulando una serie de recuerdos, preguntas y reflexiones sobre las causas siconaturales del desastre. Primero, su memoria del 25M enfatiza lo sensorial para transmitir el impacto concreto del evento en su comunidad. Utilizará un lenguaje expresivo que aludirá al calor y humedad del día previo a la catástrofe, el sonido de los truenos, la imagen de los relámpagos, el estruendo de las aguas bajando por diversas calles (16-17). Pero esta rápida reconstrucción del aluvión se pausará en una serie de preguntas acerca de los responsables de tanta muerte, desaparición, destrucción y promesas (17). Una primera explicación apunta a las autoridades locales y su irresponsabilidad frente a la gravedad del problema. Olivares reflexiona sobre este punto y la estrategia utilizada revela la atención que pone tanto al lenguaje utilizado como al énfasis en su interpretación de los hechos:

Señor, Señora, nosotros no fallamos, cada quien [sic] necesita un lugar para vivir, donde ver crecer la familia. Entonces por años los candidatos ofrecen postulaciones a la casa propia en lugares de quebradas y cauces de ríos, ninguna casa era producto de una toma, son sitios estudiados por arquitectos y autoridades, trazadas sus carreteras, centro cívico y entregadas como corresponde, basta de ser políticamente correcta, ¡la verdad es la verdad! Y está a la vista, quienes debieron cuidar a su población no lo hicieron. (23)

Forma y fondo confluyen en esta cita. Literariamente, Olivares utiliza un lenguaje apelativo. Recurre a la segunda persona y a vocativos (“señor, señora”) para crear un efecto: mayor atención, empatía, cercanía entre el testigo y lector. Así, el testimonio se transforma en un diálogo y el lector es involucrado en la experiencia narrada. Además, utiliza un lenguaje expresivo que le permite comunicar la experiencia subjetiva de la sobreviviente frente a la tragedia. Por eso Olivares recurre al final de la cita a exclamaciones (“¡la verdad es la verdad!”) para expresar las emociones de manera intensa y personal. Así, esta utilización apelativa y expresiva del lenguaje se vuelve un ejemplo de la función estética que adopta para testificar las

causas y consecuencias de la catástrofe. Temáticamente, la cita es reveladora de una de las múltiples dimensiones antrópicas del desastre siconatural. Evidentemente, ya no es un ser suprahumano el causante del desastre. La vulnerabilidad de Chañaral, nos dice Olivares interpelando al lector, fue construida a través de una serie de factores que revelaron el actuar políticamente motivado de las autoridades previo al desastre: el populismo habitacional. Así lo demuestra Urrutia (2018) al estudiar la relación entre periodos electorales y la gestión del presupuesto de vivienda en Chile. Urrutia comprueba cómo la competencia electoral fue una de las variables que incidió en el presupuesto nacional para vivienda. Independiente de la orientación política del gobierno de turno, Urrutia da cuenta de cómo dichas administraciones manejaron la glosa de vivienda en periodos electorales, enviando señales “costosas” a la ciudadanía con grandes inversiones en subsidios habitacionales. Es decir, se configuró un populismo habitacional y electoral indolente o abiertamente ignorante de los riesgos presentes en muchos de los territorios en donde se subsidiaron viviendas sociales. Esto se une a la desastrosa gestión de instrumentos de planificación territorial. Tal como menciona Olivares, Chañaral creció en áreas de peligro (quebradas y cauces de ríos) lo que reveló una “disociación entre las políticas de ocupación territorial y las amenazas naturales presentes en la región” (Vergara et al. 324).

Incluso antes del relato del aluvión, Olivares ya menciona otros factores antrópicos del desastre, recurriendo a una diversidad de registros. Esto también enfatiza la comprensión que Olivares tiene del desastre. No es casual que en la introducción la autora aluda al impacto negativo de la desigualdad en su ciudad y en la distribución de la riqueza en el Chile neoliberal. El auge de Chañaral se inició a mediados del siglo XIX luego de descubiertos depósitos minerales de gran valor en la zona. Su potencial minero significó el desarrollo de fundiciones, un puerto y ferrocarriles. Toda esta infraestructura urbana fue puesta al servicio de proyectos mineros como Potrerillos, El Salvador o Manto Verde, para la extracción, transporte y exportación de recursos minerales (Villegas 42-43). Sin embargo, la reflexión de Olivares se concentra en otros aspectos del pasado reciente de Atacama y Chañaral:

El progreso en nuestro país siempre tan centralista en el reparto de los ingresos para el crecimiento de los pueblos, la desproporción latente, menos recursos a las regiones y para las provincias aún menos . . . Qué lejos estamos de los avances de la Capital del país, incluso de la capital regional, del metro, de los malls [sic], cines, de edificios de al menos 15 pisos, todo lo que, de alguna

manera, significa progreso . . . ¿Cómo es posible? Si es la región minera desde donde sale la riqueza de Chile. (7)

Esta extensa pregunta reflexiva tiene efectos en la comprensión del texto. Primero, al detenerse en lo económico, Olivares acentúa la representación del 25M en términos de desigualdad social. Ello dota al testimonio de una deliberada conciencia acerca de las causas humanas en la destrucción de Chañaral, preparando el relato para abordar las diversas tragedias que han afectado a la comunidad. La enumeración de Olivares de la ausencia de “avances” que se asocian al modelo económico neoliberal, como son los espacios para el consumo (centros comerciales, cines) y el desarrollo inmobiliario de tipo residencial y comercial (torres de quince pisos), solo acentúa esa desigualdad que reclama en el “desarrollo económico” que los afecta. Resulta incomprensible para Olivares que la riqueza extraída en la zona ni siquiera alcance para que Chañaral se transforme en un espacio con “todo lo que, de alguna manera, significa progreso” (revelando una conciencia de que el consumo, la entretención y el desarrollo inmobiliario neoliberal no son sinónimos de equidad en la distribución de la riqueza). Chañaral es, pues, una capital provincial destinada a concentrar actividades económicas en torno a la extracción minera y, en mucho menor medida, a la pesca artesanal y servicios. Una gran parte de sus más de once mil habitantes ocupan viviendas de materiales no aceptables y casi un cuarto de su población no cuenta con acceso a agua potable desde la red pública. Por último, más de la mitad de sus habitantes, pertenecen a los deciles socioeconómicos más bajos del país (Quintana-Muñoz 111). Es este golpeado Chañaral por la precariedad neoliberal, que tramposamente ha proclamado al mundo índices exitosos en la reducción de la pobreza en Chile, el que testimonia Olivares.

Lo anterior confirma la decisión de Olivares de enfatizar el modelo económico como una “causa de raíz” (Wisner et al. 5) en la construcción socionatural del 25M y la catástrofe medioambiental de Chañaral. Por esta razón, no resulta sorprendente que, en las páginas iniciales de su testimonio, ella denuncie la tragedia que afecta a la industria pesquera artesanal de su ciudad (18-19). Con un breve texto titulado “Pesca Artesanal”, Olivares enfatiza a través de la memoria cómo causas económicas, sociales y políticas están a la base de la destrucción de su comunidad. Así, la memoria se hace presente en este testimonio para invocar la experiencia personal y de otros chañaralinos en la construcción de una identidad local en torno a una actividad productiva histórica y tradicional. Por esta razón, recordar es nuevamente un proceso implicado en lo material y afectivo para Olivares, dotando al texto de

una multidimensionalidad útil para entender la catástrofe en Chañaral. De hecho, lo que gatilla su reflexión sobre la pesca artesanal en su comunidad es la ausencia de los olores propios de la cocina de estos productos marinos: “hace cinco meses que busco [esos olores] por las calles, se perdió”, afirma (18). A partir de esto, resulta interesante leer cómo Olivares, a través de la materialidad de su memoria, conecta esta economía artesanal local, su destrucción y el 25M:

Hace cinco meses todo, todo lo que fue arrasado por el aluvión, vino a caer al mar de la bahía de Chañaral. El aluvión del 25 de marzo de 2015, causó muchos estragos en los pescadores de Chañaral, en estos momentos los más afectados de todo Chile, han debido lidiar con la Ley de Pesca que les reduce la capacidad de desplazamiento para la explotación de recursos naturales y la Ley de Bases Generales de Medio Ambiente que, a través de distintas instancias, les segmenta y reduce la única milla disponible, para la instalación de innumerables industrias que influyen la reducción de recursos naturales a corto y mediano plazo. (18-19)

La cita sugiere cómo el estado catastrófico de una comunidad está construido sobre las bases de una economía que se ha concentrado en la creación y profundización de mercados circunscritos en la globalización (Mayol 45). En esa lógica, las regulaciones implementadas durante las últimas décadas de régimen neoliberal privilegian a grandes empresas nacionales y corporaciones internacionales en desmedro de las actividades locales. La mención explícita de Olivares a la Ley de Pesca confirma esta lectura. Esta se refiere a la Nueva Ley de Pesca 20.657 que fue publicada el 9 de febrero de 2013 en el Diario Oficial. Promulgada bajo el gobierno del empresario Sebastián Piñera (2010-2014) y con intervención del ministro de economía de la época, Pablo Longueira, la ley no estuvo exenta de críticas. El tema más polémico se refería a las cuotas de pesca. Estas fueron asignadas a los grandes actores de la industria para así evitar la “carrera olímpica” (es decir, la competencia por capturar todos los recursos posibles en una zona designada antes que lo hiciera otra flota). Pero, la nueva ley mantuvo las cuotas en manos de las empresas pesqueras que ya las detentaban y que eran las favorecidas por las leyes previas del año 2000 (Ley 19.713) y 2002 (Ley 19.849). Esto fue decisión del ministro Longueira. De hecho, desde que asumió la cartera, él tuvo gran influencia en la mantención y mejora del sistema de distribución antiguo a favor de las empresas pesqueras. Además, en lugar de entregar las cuotas por un periodo acotado y transitorio, la Nueva Ley asignó las cuotas por veinte años y de manera renovable (Guiloff 274-

275). Destapados escándalos de corrupción en la elaboración de dicha ley, que involucró al ministro Longueira, empresas como CORPESCA y parlamentarios de la coalición de gobierno de Piñera, como Jacqueline van Rysselbergue, Jaime Orpis (condenado por fraude al Fisco y cohecho en 2021) y Marta Isasi, recientemente la Cámara de Diputados ratificó la nulidad de la Ley de Pesca en agosto 2022. Así, Olivares nos recuerda que los aluviones del 25M en Chañaral solo vienen a intensificar una situación catastrófica originada en un modelo corrupto e injusto para las comunidades locales. Olivares, entonces, estratégicamente denuncia esta situación de precariedad. Su testimonio acá opera no solo como la voz de una sobreviviente del 25M, sino también como una voz que es capaz de visibilizar una situación que afecta a su comunidad devastada desde mucho antes del desastre de marzo de 2015.

Esto también explica el tono expositivo que adopta el texto al ahondar en las causas de la destrucción de Chañaral, lo cual reafirma además la plasticidad del género utilizado, al transitar por diversos registros discursivos. Una consecuencia de lo anterior es que se profundiza en la reflexión sobre la catástrofe al abordar desde diversas dimensiones un evento histórico particular. Por ejemplo, la sección titulada “Economía o Fuentes de Trabajo” se aleja de la idea de la memoria como un proceso encarnado en lo sensorial, para exponer el impacto del extractivismo en una economía local que Olivares describe como “monoproductora” (28). Con esto, se refiere al efecto negativo que ha tenido en la zona la industria minera:

Las actividades más importantes que se desarrollan en la provincia [son] la gran minería del Cobre representada tanto por la División Salvador de Codelco cuyo complejo minero industrial incluye la mina y planta procesadora, y el puerto de embarque, Central Termoelectrica de Barquito. Además, la compañía minera con capitales privados “Manto Verde” desarrolla sus actividades mineras en la provincia . . . sin embargo, genera un bajo impacto en la absorción del desempleo en la provincia . . . Una de las variables que explican el desempleo tanto en la región como en la comuna de Chañaral es la falta de calificación de la masa laboral, lo que impide su contratación por parte de la empresa privada, provocando la inmigración de profesionales y técnicos de otras regiones. (28-29)

La cita anterior sugiere una voluntad por parte de Olivares de explicar la situación desastrosa de su comunidad al lector, revelando la vulnerabilidad social de muchos de sus habitantes. Por esta razón, el discurso se vuelve objetivo. La re-

dacción, a pesar de algunos errores gramaticales, se vuelve precisa y el vocabulario técnico. Las temáticas que Olivares aborda son concretas: la industria minera y el desempleo que afecta a su comunidad. Con esto, logra dos objetivos. Primero, revela su yo “ideológico”, entendido como aquella identidad histórica y culturalmente situada, el producto de un tiempo y espacio particular, en este caso, Chañaral devastado por décadas de extractivismo minero. Su identidad como chañaralina es revelada a través de esta situación típicamente neoliberal respecto de la industria minera y el mercado laboral que busca denunciar. Segundo, logra articular su posición crítica respecto del capitalismo de mercado. Su postura desplegada a través de un “discurso experto” busca contrarrestar la ideología dominante que causa la destrucción de su comunidad. De esta manera, vemos cómo resignifica el discurso técnico-económico. Moviliza terminología como “complejo minero-industrial”, “planta procesadora”, “puerto de embarque”, “bajo impacto”, “absorción del desempleo” o “calificación de masa laboral”. Así, Olivares logra visibilizar al lector la lógica de la industria minera extractivista que lucra con los recursos de la zona, pero es incapaz de devolver o compartir con la comunidad sacrificada las millonarias ganancias acumuladas por décadas.

Por otra parte, de todo lo testimoniado y descrito anteriormente, es posible deducir cómo la ciudad se ha convertido en lo que se denomina “una zona de sacrificio”. Esta es definida como un sector geográfico de alta concentración industrial, priorizada por sobre la salud de sus habitantes o su medio ambiente (Villasana et al. 343). En este punto, Olivares se detiene y dedica varias páginas a profundizar en el sacrificio de su comunidad. En este sentido, *REL* se distingue de otros testimonios del 25M. La ocurrencia de este evento meteorológico en este espacio y momento específico se vuelve una oportunidad para abordar otras catástrofes previas e igualmente devastadoras para la comunidad. Así lo declara, de manera explícita, al inicio de una larga descripción del desastre ecológico en la bahía de Chañaral. Olivares plantea: “¿Cuál es mi labor como escritora? Para aquellas mujeres que transitamos por la senda de la literatura, dejar plasmado en un escrito los daños que como seres humanos hemos causado a nuestro ambiente” (27). Este momento “metatestimonial” es significativo. Olivares enfatiza no solo el rol cultural, sino también social de la literatura, representada por el género testimonial. La tragedia del 25M y la catástrofe medioambiental de Chañaral han sido abordadas por diversos géneros discursivos. Sin embargo, Olivares pareciera sugerir que la literatura puede aportar a una transmisión enriquecida de estas experiencias. Esto es posible, como hemos visto, a través de diversas estrategias literarias propias del género, como el uso de la

primera y segunda persona, la movilización de un lenguaje expresivo y figurativo o el desplazamiento del relato al terreno del mito o folclore. Además, la cita también confirma lo que Caren Kaplan (1992) ha señalado de algunos géneros autobiográficos como la autoetnografía, las memorias de prisión o el testimonio. Estos, según Kaplan, logran combinar modos de representación típicos de lo individual con otros de tradición oral y colectiva (119). En consecuencia, al contar su historia, Olivares está desplegando su agenciamiento (dimensión característica de las narrativas vivenciales), poniéndolo al servicio de la historia colectiva y no escrita de la ciudad de Chañaral transformada en una zona de sacrificio ambiental.

Para testimoniar esto, entonces, Olivares nuevamente recurre a la memoria como facultad para acceder al pasado y dotarlo de sentido. Por ello, esta larga sección inicia con un apartado titulado “Recuerdos”. Olivares retornará a su infancia para reconstruir una Chañaral previa al desastre ecológico. Lo interesante de este momento es la forma de su estructuración. Olivares recuerda cómo su padre rememora y describe a la Chañaral de los años 40. Nuevamente, la acumulación como estrategia está al servicio del testimonio. En este caso específico, el recurso se concentra en los recuerdos y cumple un rol más concreto: establece una filiación intergeneracional (más allá de la filiación paterna) que acentúa el carácter colectivo del desastre. Es decir, Olivares no solo usa sus memorias, sino también las memorias de otros miembros de su comunidad para retratar a la Chañaral anterior al desastre ecológico. Por esta razón, Olivares incluirá en su testimonio momentos como el siguiente: “Me contaba mi padre lo fácil que era en los años 40 mariscar, por sacos llegaban a casa las jaibas, lapas y locos porque había en abundancia, y los peces salían con solo tirar una lienza” (27). Esta Chañaral es muy diferente a la de su vida adulta.

Olivares, entonces, deliberadamente enfatizará las causas antrópicas de la catástrofe medioambiental de su ciudad. Para lograr este objetivo, organiza esta sección de su testimonio en tres subsecciones: “Antecedentes”, “Breve historial de los hechos” y “Efectos”. Cada una de ellas recurre a diversos registros discursivos (lo personal, lo histórico, lo legal, lo técnico) para ir testimoniando la larga y lenta constitución de Chañaral como zona de sacrificio ambiental. Este proceso comienza a 125 kilómetros al oriente de Chañaral y a una altura de 2.900 metros sobre el nivel del mar. En este lugar se ubicó el mineral Potrerillos que desde 1906 era explotado por la Compañía Minera de Potrerillos, propiedad del industrial Enrique Echeverría. En 1910, el conglomerado norteamericano Anaconda Copper Com-

pany adquirió el yacimiento, organizando la Andes Copper Mining Company como su filial para explotar el mineral (Vergara 138). En todo este tiempo, denuncia Olivares, los relaves resultantes del proceso de molienda y flotación fueron vaciados a la Hoya Hidrográfica del Río Salado (29). Agotado Potrerillos, Andes Copper descubre un nuevo yacimiento denominado El Salvador y comienza en 1957 su explotación. Tal como con Potrerillos, la compañía procedió a “vaciar los relaves a la cuenca del Río Salado, los que a través de esta desembocaban finalmente en el mar”, en la bahía de Chañaral (30). Estos relaves, Olivares se encarga de precisar, son aguas servidas de procesos industriales, a las que se agregan altas cantidades de sólidos y elementos químicos residuales.

A partir de estos antecedentes, el lector magnifica la catástrofe acumulada por décadas en la bahía de Chañaral y se prepara para conocer el historial de hechos que Olivares procederá a exponer. En esta subsección, Olivares estratégicamente resalta la organización ciudadana, lo comunitario para enfrentar el daño ecológico impunemente cometido por capitales extranjeros y, desde 1971, por el Estado chileno a través de Codelco-Chile, División El Salvador. Este enfoque es coherente como forma de oposición al extractivismo y a un modelo de capitalismo de mercado que fomenta, entre otras medidas, el individualismo de los ciudadanos, la competencia entre los miembros de la comunidad y la acumulación del capital facilitada por la desregulación en materias ambientales y otros ámbitos (Saad-Filho y Johnston 1-6). Así, Olivares deja registro explícito en esta parte del testimonio de las diversas organizaciones o simples ciudadanos que desde 1987 hasta 1990 gestionaron legalmente las diversas instancias para detener el vaciado de los relaves al Río Salado y la Bahía de Chañaral. La comunidad unida y su trabajo mancomunado, enfatiza Olivares, logró que la demanda interpuesta en contra de Codelco-Chile fuera favorable a la protección de Chañaral. Según la transcripción de Olivares, la Corte de Apelaciones de Copiapó, califica en su fallo el vaciado de los relaves como: “*ilegal, injusta, arbitraria y contraria a toda norma de convivencia civilizada del Hombre con su medio ambiente*” (32, cursivas en el original), estableciendo como jurisprudencia que “jamás podrá decirse que Autoridad o persona alguna tiene el derecho a contaminar el Medio Ambiente en el que vive y se desarrolla una comunidad de personas, por acto voluntario suyo” (32). De esta forma, esta sección ayuda a resaltar las posibilidades de significado del particular acto testimonial de Olivares. El texto sugiere que también es importante testificar aquellas formas de organización y acciones comunitarias como estrategias frente a las injusticias que emanan del capitalismo de mercado imperante. Hay una confianza por parte de Olivares en lo

colectivo como forma de resistencia frente a una ideología que precisamente busca segmentar, discriminar y separar a los miembros de la sociedad. En este sentido, el texto no solo se ocupa de denunciar una situación de abuso, sino también de sugerir formas de resistencia a dichas prácticas. Veremos en la siguiente sección cómo el testimonio de Brisa Mánquez explora otras dimensiones de esta misma estrategia.

De manera muy hábil, la última parte de esta sección se apoya en lo técnico y lo factual como estrategia discursiva para denunciar los devastadores efectos del actuar minero en la zona. Este deliberado movimiento resalta la conciencia que Olivares tiene del género. Previamente, hemos visto cómo ha utilizado la memoria para acceder al pasado e interpretarlo en el presente. Esto ha revelado aspectos de su subjetividad autobiográfica y también ideológica, cumpliendo roles específicos en la denuncia del desastre del 25M o la contaminación ecológica de Chañaral. En este momento del relato, no es la memoria, ni su experiencia o la particular forma en que en un sujeto se encarna la situación de injusticia que busca denunciar. Acá, Olivares recurre a estudios técnicos que legitimarán su exposición de los efectos devastadores de la contaminación del Río Salado y la Bahía de Chañaral. De esto, se revela el agenciamiento de Olivares, capaz de pausar la memoria y otros procesos que participan en la construcción de todo relato vivencial, para enfatizar lo que explícitamente declaró que era su misión como escritora. De esta forma, Olivares expone cómo, por ejemplo, hasta 1974 se vaciaba el relave directamente al mar en Chañaral y luego se trasladó dicho vaciado 10 kilómetros al norte del puerto “con lo cual no se puso fin al problema, sino que simplemente se trasladó de escenario” (35). La acumulación de este material por cuarenta años produjo un depósito terrestre y marino de más de trescientos cincuenta millones de toneladas de sólidos estériles. Estas arenas artificiales son las principales causantes del desastre ambiental en la ciudad. Para testimoniario, se apoyará en una bibliografía tomada de, entre otras fuentes, el Informe de la Misión del Laboratorio Central de Hidráulica de Francia, mediciones del hidrógrafo L. Corniquel, estudios de J. C. Castilla y E. Nealler del Departamento de biología Ambiental y de Poblaciones de la Universidad Católica de Chile y otros investigadores como Manuel Cortés y Julio Palma.² Las referencias a otros estudios se acumulan en el texto de Olivares, como

2 Ver el libro de Manuel Cortés (editor) titulado *La muerte gris de Chañaral. El libro negro de la División Salvador de CODELCO CHILE* (Heinrich Böll Stiftung Cono Sur, 2010).

el detrito minero se acumuló por décadas en la bahía de Chañaral y otros puntos de la zona impactados por las inundaciones y aluviones del 25M.

Esta acumulación de estudios y, como hemos visto a lo largo de esta sección, de tipos de textos referenciales, no referenciales y literarios carga a esta imagen de un poder de sentido que eficazmente testimonia la catástrofe de Chañaral. Al acumular, Olivares da vida a su proyecto y crea un poderoso imaginario que el lector visualiza como esas inmensas olas de lodo que ella y su comunidad vieron bajar desde los cerros y quebradas de Chañaral. Pero también el lector visualizará ese otro material acumulado por décadas. Ese material que da cuenta de la vulnerabilidad social de una gran parte de los chañaralinos y el desastre ecológico que han debido experimentar como zona de sacrificio bajo las reglas de un capitalismo de mercado que los explota, perjudica y olvida.

LA DEFENSA: mi defensa: “La Defensa no nos defendió”

El análisis de *REL* reveló no solo la necesidad de testimoniar el 25M sino también las causas antrópicas del desastre. Estas causas, se estableció, están entrelazadas con la catástrofe ecológica histórica que transformó a Chañaral en una zona de sacrificio ambiental. *LA DEFENSA* se concentrará en otra temporalidad y en otro espacio: el posdesastre en Estación Paipote, sector residencial cercano a la ciudad de Copiapó, con una historia ferroviaria, popular y minera. Esta localidad forma parte de la conurbación entre las comunas de Tierra Amarilla y Copiapó, ubicándose a 8 kilómetros de esta última y con una población de aproximadamente quince mil habitantes (Astudillo y Sandoval 314). *LA DEFENSA* es el testimonio de Brisa Mánquez y cubre los eventos ocurridos entre el lunes 23 de marzo de 2015 y el domingo 31 de enero de 2016. Esta estructura temporal cronológica es muy distinta a la detectada en *REL* y sugiere una forma diferente de entender el desastre. Si bien el 25M fue un evento inusual y traumático para los sobrevivientes, su representación cronológicamente ordenada no enfatiza el caos experimentado por los damnificados durante las primeras horas del evento. En este sentido, la temporalidad utilizada por Mánquez asegura la posibilidad de que el lector pueda reflexionar organizadamente sobre el evento y sus consecuencias en un arco temporal mayor. Así, estos primeros diez meses permiten al lector entender cómo una sobreviviente visibiliza otras dimensiones de la catástrofe socionatural del 25M. Consecuentemente, Mánquez testimoniará los efectos materiales en su comunidad de la gestión neoliberal posdesastre, cuando las “cámaras de televisión” y “la

prensa” ya se han retirado de la zona. En específico, su testimonio cumplirá tres objetivos. El primero es contrarrestar los discursos de reconstrucción posdesastre a través de un relato “a contra pelo” de la memoria oficial del 25M. Luego, Mánquez testimoniará las experiencias posdesastre que van modelando la identidad de individuos y comunidades insertos en un contexto de capitalismo de mercado. Por último, profundizará en la “identidad neoliberal” construida por dichas experiencias posdesastre para testimoniar la precarización sufrida (individual y colectivamente) en los meses posteriores a la catástrofe.

Para entender el gesto testimonial crítico de Mánquez, debemos brevemente comentar algunos textos institucionales de difusión pública que comenzaron a circular aproximadamente seis meses después de la catástrofe. Dos publicaciones llaman la atención: *25M. Atacama. Estado de catástrofe* (Superintendencia de Servicios Sanitarios) y *25M Atacama: aluvión en el desierto* (Sociedad Nacional de Minería). Cada uno de estos textos funciona como memoria del evento y, al mismo, cumple un rol específico delineando un aspecto a destacar de la gestión neoliberal posdesastre. Por ejemplo, *25M. Atacama. Estado de catástrofe* cuidadosamente explica la eficiencia en el actuar de la Superintendencia de Servicios Sanitarios (SISS) al momento de restituir el agua potable y alcantarillado en la región. De hecho, esta publicación se describe como “testimonio de un *desastre natural* y del trabajo que la SISS realizó en este contexto” (114, énfasis mío), a pesar de que, como Romero y Maskrey han demostrado, los desastres no son naturales. El libro se encarga de visibilizar a un Estado chileno “en terreno”, a través de textos y estratégicas fotografías de autoridades nacionales, conversando y abrazando a los damnificados. En varios de los textos recogidos en el libro, también se destaca el aporte del sector privado. Alberto Undurraga, ministro de obras públicas de la época, resalta el trabajo de la SISS “en coordinación con el Ministerio de Obras Públicas y con la institucionalidad de emergencia nacional y regional [y además] la articulación del trabajo público —*privado*” (8-9, énfasis mío). Miguel Vargas, intendente de la región, enfatiza el mismo punto cuando recuerda que: “El Gobierno en conjunto con *las empresas*, Fuerzas Armadas, Municipios, Voluntarios y Organizaciones Sociales” armaron los equipos de trabajo pos-25M (12, énfasis mío). El libro finaliza con el mismo mensaje: “[se] ratificó el éxito de la acción mancomunada del sector público y *privado* para conseguir objetivos comunes en beneficio de la comunidad” (114, énfasis mío).

Por su parte, el mismo mes de publicación de *LA DEFENSA*, en julio de 2016, el presidente de la Sonami, Pablo Salas, increíblemente afirmaba en la introducción

de 25M Atacama: aluvión en el desierto que eventos previos en la zona como el experimentado “no están presentes en la memoria colectiva, [siendo] pocos los que los recuerdan” (9). La publicación, continúa Salas, venía a dejar un registro de estos eventos, y así “no [...] permitir que el tiempo nos lleve a olvidar nuevamente y que sin darnos cuenta nos encontremos lamentando lo que dejamos de hacer” (9). Este tipo de iniciativas junto a otras del Estado permitirán, en su opinión, levantar conocimientos técnicos sobre los peligros geológicos del territorio nacional. De este modo, se establecería un adecuado ordenamiento geográfico y la correcta planificación del suelo, insinuando erróneamente que este tipo de conocimiento no existía en la zona previo al 25M. El texto también se encarga de exculpar a la industria minera de la intensificación de la catástrofe. Por ejemplo, en el capítulo IV irónicamente titulado “Es imposible evitar la bajada del agua. Los desastres no son naturales, son consecuencia de decisiones humanas”, se recogen las opiniones de los dirigentes de la pequeña minería Mario Morales (presidente de la Asociación Minera de Tierra Amarilla) y Luciano Pinto (presidente de la Asociación Minera de Pirquineros de Tierra Amarilla). Convenientemente, ambos “conciernen” en que la zona ha sido fuertemente intervenida por otra industria nacional: la frutícola. Así, los dos apuntan a que la instalación de viñedos en faldeos y quebradas transformaron el fenómeno en un desastre (65). Convenientemente, no hay mención de las intervenciones de la industria minera en la zona. Así, *LA DEFENSA* se levanta como un contradiscurso frente a estos otros “testimonios” deliberadamente producidos por instituciones públicas y privadas para su difusión nacional.

La primera forma en que *LA DEFENSA* intenta contrarrestar estos discursos institucionales es resignificando la estructura temporal cronológica con la que organizan la representación del 25M y los meses posteriores de reconstrucción. Estos textos tienden a estructurar diacrónicamente la “historia oficial” del desastre. Así, presentan explicaciones concluyentes sobre sus causas, la emergencia vivida y los meses de reconstrucción. De esta forma, la catástrofe es representada como un evento inusual para la zona, con causas físicas concretas, daños tazados cuidadosamente y respuestas oportunas de las instituciones encargadas (públicas y privadas). Mánquez reutiliza esta misma estructura temporal. Lo hace para presentar otra “cronología del desastre” marcada por la espera, la ineficiencia, el olvido y la incomprensión. Así, interrumpe en el espacio público el potencial simbólico de significado de esta forma oficial de narrar la catástrofe. Con este objetivo, Mánquez recurrirá a diferentes estrategias narratológicas para estructurar temporalmente una narración. Nos referimos a las estrategias de *orden*, *duración* y *frecuencia*,

identificadas por Gerard Genette en *Narrative Discourse*. El orden es de particular importancia en LA DEFENSA. El texto avanza a través del registro cronológico de recuerdos, reflexiones o situaciones cotidianas vividas por Mánquez. Pero en cada registro Mánquez recurre a constantes anacronías para alterar la organización cronológica de los eventos pos-25M. Estas alteraciones sirven para transmitir un relato más expresivo y subjetivo de las experiencias vividas antes, durante y después de la tragedia. Por ejemplo, su testimonio comienza el 23 de marzo con un breve comentario que pareciera insignificante: “Como se pronosticaba lluvia para la región de Atacama, pasé a comprar nylon para cubrir las cosas del patio, entre ellas, el horno de barro” (14). En el contexto de vulnerabilidad social modelado por el régimen de capitalismo de mercado delineado en las secciones previas, este primer registro augura lo que el resto del testimonio profundizará: los precarizados habitantes de Atacama deben encargarse de su propio bienestar y la protección de sus modestos bienes. Así, el testimonio procede cronológicamente narrando la nueva “cotidianidad” de los sobrevivientes y damnificados. Luego, el 28 de marzo Mánquez recuerda la tortuosa evacuación junto a su madre desde Paipote hacia Copiapó, gracias a la ayuda exclusiva de sus familiares. Su relato está plagado de anacronías homodiegéticas, como *flashbacks* o la incorporación de diálogos directos. Estos diálogos detienen el tiempo de la narración para generar un efecto en el lector, acercándolo al drama experimentado. El 30 de marzo Mánquez declara que “sintió mucha pena” (26) al visitar la casa de un pariente, pero que agradece estar viva a pesar de la destrucción completa de su hogar. Luego, el 1 de abril recuerda su visita a otros familiares albergados en Paipote, dejando registro de cómo “Todos/as [estaban] tristes, deseando volver a sus casas o lo que quedaba de ellas” (26). Este énfasis en las relaciones de familia de su testimonio es característico de su relato y revelador de la importancia de lo comunitario como forma de organización social que Mánquez busca visibilizar, frente a un modelo económico que enfatiza la competencia y el individualismo entre sus miembros (Foucault 226). De hecho, caminar por calles malolientes, escombros y barro, despierta en Mánquez reflexiones sobre su comunidad. Así, recuerda cómo su madre aconsejaba “tener buenas relaciones con los vecinos, para protegerse y ayudarse”, lamentando profundamente ver a sus vecinos “de nuestra calle Candelaria Goyenechea de Gallo, y de otras también [...] repartidos en Escuelas, albergues y en carpas (en los patios)” (28). Estas reflexiones tienen una frecuencia y una duración propias del relato testimonial, contribuyendo a la denuncia y también a la representación literaria de la tragedia. Como una forma de hacer comunidad, Mánquez dejará registro en los

días siguientes, de una serie de frases sobre resiliencia que envía a familiares y amigos a través de correos electrónicos o Facebook (28-30). También, dejará registro del apoyo de su fe y de la comunidad religiosa a la que pertenece para sobreponerse a las dificultades pos-25M (30-32). De esta forma, estas escenas de vida cotidiana posdesastre organizadas en una línea cronológica, pero afectas a las alteraciones temporales propias del discurso narrativo identificados por Genette, van contrarrestando esa otra “cronología oficial” del 25M y su memoria que enfatiza tropos como la eficiencia, la rapidez y el éxito de la gestión neoliberal posdesastre.

Además, debido al extenso marco temporal que Mánquez considera en su testimonio (diez meses), es posible detectar una mayor acumulación de experiencias de los sobrevivientes posdesastre. A diferencia de *REL*, muchas de estas experiencias se relacionan con los meses de reconstrucción. Mánquez hábilmente denuncia la transformación del lento proceso de reconstrucción de Estación Paipote en una serie de prácticas a través de las cuales se revela la hegemonía neoliberal en la vida cotidiana de los más vulnerables de la sociedad. De esta forma, su testimonio profundiza en cómo una experiencia típica asociada al dominio neoliberal sobre el Estado impacta la vida afectiva de los sobrevivientes. Así, Mánquez denunciará cómo la reconstrucción implica lo que Javier Auyero denomina *actos de espera*, es decir, procesos temporales a través de los cuales se reproduce la subordinación política de los más precarizados de la sociedad (2). Sin embargo, el testimonio de Mánquez ayuda a desenterrar un objetivo más específico de estos procesos que el propuesto por Auyero. *LA DEFENSA* documenta cómo dichos actos construyen la subordinación de los más vulnerables no solo a una serie de prácticas políticas, sino también económicas. En otras palabras, dichos actos de espera *reconstruyen* la “normalidad” neoliberal que precarizó sus vidas por décadas previo al 25M, a pesar de ser una de las regiones más ricas por ingresos del país. Para lograr este objetivo, Mánquez testificará sus experiencias de retrasos, demoras y burocracia durante la reconstrucción de un nuevo hogar para ella y su familia como ejemplos de dicho impacto en su vida y, por extensión, en su comunidad. En este sentido, el testimonio permite delinear un mapa temporal de subordinación a la “normalidad” neoliberal de los más vulnerables pos-25M (coincidentalmente, casi los mismos individuos precarizados por una economía de libre mercado imperante).

Como mencionamos anteriormente, el testimonio de Mánquez cubre eventos ocurridos entre el lunes 23 de marzo de 2015 y el domingo 31 de enero de 2016. El acontecimiento fue devastador para ella y su familia. Como podemos leer en

sus reflexiones finales, el aluvión destruyó la casa de sus padres y su hogar recientemente construido en el mismo terreno familiar. El barro enterró completamente su automóvil y perdió la mayoría de sus pertenencias: ropa, muebles y electrodomésticos (94). Mánquez sobrevivió gracias al rescate de una de sus sobrinas y no debido a la intervención de los servicios de emergencia, policiales o militares. Su madre viuda y enferma de Alzheimer afortunadamente se encontraba en otra ciudad durante el 25M. El daño estructural de ambas viviendas significó después su demolición, por lo que deben irse de allegadas a casas de familiares, aguardando largamente la construcción de un nuevo hogar. En su testimonio, el primer hito de este “mapa de esperas” que subordinan a los más vulnerables aparece cuarenta y tres días después del 25M, el jueves 7 de mayo. Ese día recuerda lo siguiente:

Cuando me encontraba en una fila —que era la más probable— pensaba que las autoridades deberían tener todo preparado para las emergencias y catástrofes, no enviar a las personas de un lado a lado porque era demasiado y más que agotador. Además que, unas personas decían una cosa y otras decían otra totalmente distinta. En las filas se hablaba mucho de los aprovechadores que se habían inscrito para el bono de vestuario y enseres, siendo que fue mínimo, poco o nada lo que les afectó. Y personas como nosotros que quedamos sin nada aún no nos ayudaban. Desde los primeros días pasaban muchas personas inscribiendo, y que no dominaban el tema para nada. No sabían registrar datos de destrucción y de construcción, si se podía decir así. (49)

Sutilmente, este extenso recuerdo menciona los elementos que modelan la relación entre espera, comportamiento y subordinación intensificada en un contexto neoliberal posdesastre. La reiterada referencia a las filas hace evidente el hecho de que la “normalidad” para los sobrevivientes está construida sobre la espera como experiencia. En esas semanas iniciales, no es poco el tiempo que los habitantes de Estación Paipote debieron dedicar a esperar de pie ayuda básica proveniente de las instituciones oficiales de emergencia y el Gobierno. Así, el Estado inicialmente aparece como el gran responsable de la lenta e ineficiente reconstrucción. De hecho, es *esperando* que Mánquez reconoce la ineficiencia del Estado chileno, limitado en su capacidad de prevención de desastres. Como denuncia Henry A. Giroux, la desorganización y falta de conocimientos técnicos del Estado, mencionados por la autora, son características que los defensores del neoliberalismo utilizan para justificar el fundamentalismo de mercado y presentarlo como un organismo burocrático e ineficiente (589). La solución a estos problemas está, en opinión de los

paladines del modelo, en la reducción del Estado en su capacidad fiscalizadora y su presupuesto, la desregulación de los mercados y la eficiencia y alta productividad del mundo privado (Harvey 64-65). Es esta última idea la que explícitamente defiende la memoria oficial del 25M, brevemente caracterizada más arriba, cuando se reitera el aporte del mundo privado a la reconstrucción. Sin embargo, el extenso testimonio de Mánquez permite trascender esas lentas semanas iniciales de respuesta de un Estado chileno brutalmente desmantelado durante décadas de régimen dictatorial y hegemonía neoliberal (Moulian 1997: 15-149). No debemos olvidar que, como fuerza regulativa, el neoliberalismo organiza los flujos de personas, capital, conocimiento y riqueza. Además, destruye las relaciones entre Gobierno y economía al desmantelar el Estado de bienestar para crear un Estado corporativo. Este último se dedicará entre otras actividades, entonces, a transferir propiedades públicas a grandes corporaciones, subcontratar actividades de Gobierno, privatizar escuelas y bibliotecas, licitar carreteras y prisiones (Giroux 589-590) y, luego de eventos como el 25M, a desarrollar lo que Naomi Klein llama “capitalismo del desastre” (6). Así, el testimonio de Mánquez más adelante enfatizará la frustración de los habitantes de Estación Paipote, eternamente esperando y postergados en su aspiración de un nuevo hogar una vez que el mundo privado toma control de este proceso.

Para Mánquez, el jueves 6 de agosto y el martes 1 de septiembre son dos hitos temporales muy importantes dentro de la tortuosa incertidumbre y espera de los damnificados de Estación Paipote gestionada por el mundo privado. Al momento de comunicar esta demoledora experiencia central de su relato, su voz como sobreviviente es clave. El recuerdo de ambos días permite visibilizar la ecología de afectos que la reconstrucción, bajo el capitalismo del desastre, precipita en los sobrevivientes. El jueves Mánquez anota brevemente: “nos citaron a Paipote para ver modelos de casas. En la espera sentimos mucha rabia e impotencia” (61). Casi un mes más tarde señalará: “Todavía de allegada en mi trabajo y en mi casa ... Me llamaron que van a instalar la vivienda de ‘EMERGENCIA’ [sic], ahora que llevamos más de 5 meses desde que ocurrió el aluvión” (67). En la primera mención, Mánquez se refiere a la gestión de una vivienda definitiva de albañilería, industrializada o de madera en el terreno familiar en donde se ubicaba su hogar. La segunda referencia alude a un hogar transitorio para dar solución rápida al problema de habitabilidad de Mánquez y su madre. En este momento, resulta clave la movilización no solo de una voz en primera persona singular, sino también de una primera persona plural (“nos citaron”, “sentimos”, “llevamos”). Mánquez no bus-

ca exclusivamente que el lector comparta su experiencia. A través de esta estrategia narratológica, le recuerda al receptor que la reconstrucción neoliberal del desastre es una experiencia colectiva. En este sentido, Mánquez actúa como la voz de una comunidad sufriente, recurso típico de la literatura testimonial. La experiencia resultará desastrosa. Si bien el Servicio de Vivienda y Urbanización (Serviu) de Atacama fue el organismo encargado de operativizar el proceso de reconstrucción de viviendas en Estación Paipote, empresas privadas recibieron millonarios contratos para concretar dicha labor. En otras palabras, la reconstrucción fue capitalizada (recordar a Naomi Klein). Algunas de las empresas encargadas fueron Viviendas Chile, EP Ticsa, Térmica y Lihuenco. Su labor fue tan ineficiente que más de un año después del 25M, en mayo de 2016, el Serviu desvinculó a Viviendas Chile. La razón, como el mismo director del Serviu Atacama afirmó a los medios de comunicación, fue clara:

Hay equipos técnicos que dicen esto no se está cumpliendo, hay equipos jurídicos respecto de normativas, que dicen esto no se está cumpliendo. Hay equipos que me dicen, Director, esta empresa no está cumpliendo. Nosotros hemos hecho un trabajo muy fuerte para acelerar el proceso (de reconstrucción) y parte del trabajo es tomar este tipo de decisiones, desvincular empresas que no están cumpliendo con los plazos que están [establecidos] por resolución. (Serviu párr. 5)

La reconstrucción de Paipote en manos de empresas constructoras privadas, Mánquez testimonia, denuncia la otra lenta y silenciosa catástrofe que vivieron los más precarizados habitantes de la región. Viviendas de emergencia no entregadas cinco meses después del 25M y hogares definitivos que tardarán años en entregarse confirman lo que Mánquez denuncia: las decisiones sociales de los Estados no deben entregarse a la gestión del mundo privado. Al hacerlo, son los individuos precarizados por el neoliberalismo y el 25M los que sufren doblemente. Así, la espera de los más vulnerables es simplemente la evidencia de la subordinación de su vida cotidiana al poder de la acumulación del capital (en este caso, de las empresas constructoras que se adjudicaron los millonarios contratos estatales de la reconstrucción). La espera experimentada por Mánquez y su comunidad es también significativa de la indiferencia característica del fundamentalismo de mercado. Es lógico suponer que, una vez adjudicados los contratos, las empresas no ejecutarán las obras con la celeridad y eficiencia necesarias, utilizarán materiales de baja calidad, reducirán costos en el diseño y construcción, mano de obra, etc. El caso de

la empresa Viviendas Chile es evidencia de esto. De hecho, el testimonio de Mánquez está plagado de referencias a esta frustrante experiencia y, en consecuencia, humillante espera. El 6 de septiembre anota un breve ejemplo de la “gestión” del mundo privado: “Después de almuerzo fuimos a Paipote, está parada la casa de emergencia, pero le falta luz, agua y alcantarillado” (68). Más de un mes después, el 23 de octubre, vuelve a denunciar: “A Octubre [sic] aún sin agua ni luz en la ‘casa de emergencia’” (74). La humillante espera gestionada por el mundo privado continuará cuando el jueves 12 de noviembre señale: “Fuimos con mi hermano Francisco, a recibir casa de emergencia, lo cual no se pudo llevar a efecto por obstrucción sanitaria y porque aún no han conectado el suministro eléctrico; además, las llaves nadie las tenía” (76). La espera e indiferencia se proyectarán por mucho tiempo más. Nueve meses después del 25M, Mánquez y su madre aún no pueden retornar a su hogar y habitar la vivienda de emergencia que sería edificada en el terreno familiar. El 22 de diciembre, Mánquez tristemente vuelve a testimoniar al lector el desastre de la reconstrucción para los más vulnerables: “Previo conversación telefónica, fue el Contratista [sic] a mi trabajo para que firmara los planos eléctricos, de alcantarillado y de agua potable de la ‘casa de emergencia’; sin embargo, todavía había falencias y que tenía que ir a la empresa sanitaria. Ya había ido y nunca me llamaron” (83). La última referencia a esta forma de subordinación de los más pobres la encontramos el 12 de enero de 2016, el último día testimoniado por Mánquez. Ese día recordará cómo fue citada a Paipote a firmar los permisos de edificación de la vivienda definitiva, pero no sabemos cuánto tiempo más debió esperar para poder habitar la vivienda de emergencia o la vivienda definitiva que sería edificada. El lector nunca logra determinar cuándo ella y su madre retornan a su hogar a través del testimonio. Dicha indeterminación, a pesar de la organización cronológica del relato, es representativa de la incertidumbre que sufren los más pobres bajo el capitalismo de mercado, experiencia que se intensifica pos-25M.

Por último, lo anterior se conecta con la configuración identitaria del sujeto bajo el neoliberalismo. *LA DEFENSA* está igualmente interesada en testificar las diversas formas en que prácticas neoliberales definen la compleja identidad del individuo en el Chile actual. El 25M ofrece una oportunidad para observar cómo el posdesastre intensifica dichas prácticas. Esto hace mucho más evidente para el lector reflexionar sobre algunos rasgos identitarios característicos del ciudadano chileno neoliberalizado. Araujo, por ejemplo, menciona la internalización del valor del dinero como forma de mediar las relaciones entre los individuos en nuestra sociedad. En concreto, identifica cómo este rasgo se ha traducido en “una concien-

cia extendida acerca de la importancia del dinero como factor de legitimación de demandas, incluso aquellas básicas como las de respeto” (párr. 12). Poseer dinero y poder pagar por un servicio (salud, educación, vivienda) aseguran un buen trato en el Chile actual. Implícitamente, el maltrato, la humillación y la espera que muchos individuos cotidianamente sufren se debería, así, a su propia responsabilidad como sujetos improductivos, lastres del sistema. En otras palabras, “la dignidad y el respeto son resultados de una transacción monetaria” (párr. 12), lo que evidentemente tiene un impacto en las relaciones sociales y en la identidad de los individuos.

A través del testimonio de Mánquez, *LA DEFENSA* hace evidente entonces estas prácticas intensificadas pos-25M sobre los individuos sin dinero, sin hogar o algún tipo de posesión para operar en la lógica transaccional monetaria y así alcanzar un trato digno. Alimentos, vestuario o una vivienda para los damnificados son entregadas como resultado de campañas solidarias nogubernamentales o por gestión privada. Por lo tanto, estos individuos deben esperar silenciosamente estos bienes que no son capaces de adquirir con su dinero. El mensaje es entonces claro: sin dinero, no hay respeto o dignidad. Se debe sufrir y soportar humillaciones cotidianas como sujetos improductivos para el sistema. Así, el 1 de junio, Mánquez expresa: “Hace unos días que estaba sintiendo lata, rabia e impotencia. El hacer trámites, filas, los bonos no llegaban ... te mandaban de un lado para otro” (53). El 11 de agosto, nuevamente leemos, “muchas veces me sentía muy cansada, agotada, de ir y venir. Trámites y trámites, a ratos ¡no podía másssssssss [sic]” (64). Pero quizás el momento más humillante para Mánquez es la revelación de lo que la acumulación de situaciones cotidianas de insensibilidad y desdén ha terminado produciendo en su propio cuerpo. Cuatro meses después del 25M, en julio, recuerda:

El psicólogo quiere evaluar mi situación de estar allegada en dos partes: casa de mi hermano y mi trabajo.

Quizás fue el hielo que tomé esa madrugada que, en ese mes de Julio [sic] en 2 ocasiones me oriné e hice clases orinada, en mi trabajo me pasó una vez y otra más un día domingo que fui a una multitienda. (60)

Distancia y perspectiva son dos estrategias claves utilizadas por Mánquez para regular la información en estas citas y acercar su relato al lector. En la cita extensa, Mánquez comenta eventos íntimos y la distancia entre el “yo” testimonial y el evento referido es mínima. Esto implica que la intervención narratológica es menor y Mánquez opta por “mostrar” en lugar de “narrar”. En concordancia, la

perspectiva adoptada por Mánquez para exhibir esta escena es interna. Con estas estrategias, Mánquez acerca a los lectores a lo que Sandoval y Cuadra denominan los efectos psicosociales de los desastres siconaturales (2). Específicamente, Mánquez alude a la intensificación de algunos de los condicionantes que van impactando su identidad pos-25M y, al mismo tiempo, construyendo la vulnerabilidad social característica de grandes sectores de la población bajo este modelo. Como persona viviendo bajo un régimen neoliberal en una localidad considerada “patio trasero” de la capital regional Copiapó, recibirá escaso apoyo gubernamental o de instituciones financieras. Por esta razón, aludirá al impacto psicológico que sufre, somatizado en la incontinenencia urinaria que está teniendo al vivir de allegada en casa de un familiar y al tener una situación laboral inestable. Su testimonio finalizará reflexionando diez meses después de la catástrofe, aún sin una solución habitacional transitoria o definitiva, lo que contradice la memoria oficial del 25M y los procesos de reconstrucción. A lo largo del relato, Mánquez revela implícitamente cómo el trato diferenciado que sufre debido a su género, como la sobrecarga de responsabilidades laborales y domésticas, le causa sufrimiento y estrés, incluso después de la “normalidad” poscatástrofe neoliberal, descrita como “el mundo individualista [en] que vivimos” (70). Así, Mánquez se transforma en un caso representativo de cómo, según Neumayer y Plümper, las mujeres presentan mayores problemas de salud y de bienestar posterior a este tipo de eventos, intensificados bajo un modelo de capitalismo neoliberal (553-556). En este sentido, *LA DEFENSA* es un ejemplo representativo del testimonio tal como lo ha definido John Beverly: el registro de las víctimas del neoliberalismo y al mismo tiempo una forma de agenciamiento dirigida en su contra (84).

Es importante enfatizar, y para ir concluyendo, que la denuncia no es la única forma de intervención que el testimonio de Mánquez despliega sobre el 25M. Al igual que REL, su testimonio también relatará otras formas de oponerse a la gestión neoliberal del desastre nacidas de los damnificados y sobrevivientes. En específico, Mánquez recuerda (y le recuerda al lector) la utilidad de la sociabilidad, lo colectivo y las interacciones sociales como prácticas que cuestionan el sometimiento y la pasividad de la población bajo el capitalismo de mercado. Si bien estas prácticas son menores y cotidianas, no son inútiles porque destacan otras dinámicas sociales que fácilmente pueden ser implementadas en tiempos de pre y poscatástrofe. Su testimonio está plagado de diversas formas en que lo comunitario surge como respuesta frente a la espera y lentitud de la ayuda. Por ejemplo, reiteradamente mencionará la organización de ollas comunes entre los damnificados

como única forma de ayuda a los más vulnerables. En estas instancias, insiste en destacar la unión entre vecinos como forma de enfrentar la gestión del desastre. La mención de esta práctica comunitaria también cumple otro objetivo. En un contexto neoliberal, la olla común ha llegado a simbolizar muchos de los problemas que el sistema considera endémicos de otros modelos (como el asistencialista) y que deben ser erradicados. De hecho, Irene Glasser lúcidamente identifica que la olla común sirve, para el modelo dominante, como un nicho ecológico en donde ubicar al segmento de la población que considera “marginal”. Los individuos que desarrollan sus relaciones en torno a la olla común son mayoritariamente los pobres, los desempleados o los enfermos con problemas físicos o mentales debilitantes, y los sin familia (2-3). Estos son los sujetos considerados improductivos por el sistema y, precisamente, son el opuesto al emprendedor neoliberal competitivo, individualista y responsable de su propio bienestar material. La mención de la olla común, en este contexto, funciona como una sutil crítica al modelo imperante, opuesto a diversas formas de solidaridad y justicia social.

Otro ejemplo de las dinámicas sociales comunitarias que el texto destaca se observa en la importancia que para Mánquez tiene el apoyo de instituciones sindicales. En una carta dirigida a la Asociación de Funcionarios no Académicos (AFUDA) de la institución en donde trabaja y que transcribe en su testimonio, Mánquez señala:

Quiero expresar a ustedes mis agradecimientos por la preocupación y toda la ayuda recibida, y solicito hacerlos extensivos a socios/as de nuestra Asociación, como asimismo a los dirigentes y trabajadores de la Universidad de Tarapacá de la ciudad de Arica. (52)

Como correctamente señala Araujo, la dictadura cívico-militar en Chile (1973-1990) junto con la implementación del modelo neoliberal, tomó diferentes medidas para restringir la acción colectiva concertada. Esto implicó, entre otras acciones, la desarticulación de sindicatos de trabajadores en sectores productivos claves (5). Una de las consecuencias concretas más evidentes de estas tácticas neoliberales fue la precariedad laboral (y la consecuente construcción de la vulnerabilidad social de miles de familias chilenas). Blanco y Julián identifican algunos de sus rasgos característicos como la ausencia de contratos de trabajo o contratos temporales de incierta finalización, la ausencia de cobertura de salud y previsión social, salarios insuficientes, deficientes condiciones de seguridad para la realización de las acti-

vidades por parte del trabajador o la cantidad excesiva de horas de trabajo (104). Esta carta de agradecimientos de Mánquez, entonces, también funciona como un recordatorio para el lector. Sindicatos y asociaciones de trabajadores nacieron como respuesta a las injusticias de las relaciones laborales originadas en el capitalismo. El neoliberalismo vio precisamente en estas instituciones una traba a la acumulación de más poder económico por parte de las corporaciones y sus directorios. Mánquez, al transcribir su carta, nos recuerda la importancia de contrarrestar este poder abusivo vía la acción colectiva institucionalizada no solo en los lugares de trabajo, sino también en la sociedad. Por esta razón, en las últimas páginas de su testimonio, volverá a agradecer a “los/as compañeros/as de trabajo”, a la “Asociación de Funcionarios AFUDA y otras Asociaciones Universitarias, por ayudar y no hacer distinción con personas de ningún escalafón” (96). Finalmente, una visión de futuro está implícitamente presente en estas palabras de agradecimiento por la ayuda nacida de la organización colectiva. Al concluir su testimonio de esta manera, Mánquez propone una visión de la familia, de la vida en general y de las valiosas comunidades destruidas desde mucho antes del 25M. Esta visión es caracterizada por el trato justo, la dignidad, el respeto y la igualdad de los individuos y grupos sociales dentro de una sociedad. En última instancia, una forma efectiva de prevenir el sufrimiento desatado por el 25M y los meses de reconstrucción se encuentra en este punto. Solo así, Mánquez nos sugiere, los sectores más vulnerables podrán defenderse eficazmente en el Chile neoliberal actual.

Conclusiones

En su introducción a *The Future of Testimony* (2018), Jane Kilby y Antony Rowland proponen que el destino del género testimonial plantea una pregunta política debido a que funciona como punto de encuentro entre violencia y cultura. Esta pregunta, señalan, nos obliga a reflexionar sobre qué testimonios, qué vidas y qué tipo de sufrimientos deben concentrar nuestra atención, adentrándonos en la segunda década del presente siglo. En su opinión, es crucial reconocer que la violencia y el sufrimiento presentan una dualidad en nuestra época: han cambiado y a la vez se mantienen, lo cual requiere un análisis continuo de la historia junto con la exploración del mundo contemporáneo. Por lo anterior, el futuro del testimonio está asegurado (4). El análisis de los testimonios seleccionados sobre el 25M parece confirmar esta visión. Los testimonios de Hilda Olivares y Brisa Mánquez claramente dirigen nuestra atención hacia las formas en que el poder

económico y político operan social y violentamente, generando la vulnerabilidad y el sufrimiento de grandes sectores de la población. Ambos testimonios también ayudan al lector a reflexionar sobre las relaciones entre dichos poderes y las duras condiciones de vida en que estos precarizados sectores sobreviven al momento de ser brutalmente golpeados por emergencias devastadoras, como aluviones, terremotos o incendios. De esta forma, ambos testimonios se transforman en relatos que nos recuerdan que la destrucción y la injusticia raramente son eventos que ocurren por separado y de manera repentina. En este sentido, la literatura testimonial sobre desastres siconaturales ofrece una oportunidad para reflexionar y proponer formas de resistencia a las condiciones estructurales que moldean a las personas afectadas lenta y silenciosamente. En este sentido, Olivares y Mánquez se aseguran de presentar al lector, a pesar de las limitaciones del lenguaje y su estatuto representacional, vidas que en los relatos oficiales no son consideradas o, lo son, pero para cumplir ciertas funciones dentro de agendas institucionales estratégicas que silencian el sacrificio y el olvido de los sectores más vulnerables de la sociedad. En última instancia, y para concluir, estos testimonios recientes aseguran el futuro del género en el contexto chileno neoliberal, mapeando el lugar de la distribución de los sujetos marginados en espacios sacrificados del territorio nacional, su capacidad de agenciamiento y sus resilientes comunidades.

Obras citadas

- Araujo, Kathya. “Sujeto y neoliberalismo en Chile: rechazos y apegos”. *OpenEdition.org*, no. 6, 2017, pp. 1-17.
- Astudillo, Francisco, y José Sandoval. “Justicia espacial, desastres socionaturales y políticas del espacio. Dinámicas sociopolíticas frente a los aluviones y proceso de recuperación en Copiapó, Chile”. *Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía*, vol. 28, no. 2, 2019, pp. 303-321.
- Auyero, Javier. *Patients of the State. The Politics of Waiting in Argentina*. Duke University Press, 2012.
- Beverly, John. *Latinamericanism after 9/11*. Duke University Press, 2011.
- Blanco, Osvaldo, y Julián Dasten. “Una tipología de precariedad laboral para Chile: la precariedad como fenómeno transclasista”. *Revista Cepal*, no. 129, 2019, pp. 99-137.
- Cortés, Isel, y Andrei Tchernitchin. “Metales y metaloides en muestras de polvo depositado en diferentes sectores de Atacama, afectados por los aluviones de marzo 2015”. *Aluviones y resiliencia en Atacama: construyendo saberes sobre riesgos y desastres*, editado por Gabriel Vargas Easton et al., Social-Ediciones, 2018, pp. 181-198.
- Departamento de Gestión de Riesgos en Emergencias y Desastres. “Emergencia Hidrometeorológica Región de Atacama”. Minsal.cl, octubre 2016, <https://degreyd.minsal.cl/wp-content/uploads/2015/07/Emergencia-Hidrometeorolo%CC%81gica-Regio%CC%81n-de-Atacama.pdf>.
- Salas, Pablo. “Introducción”. *25M Atacama: aluvión en el desierto*, editado por Giovanna Diodino, Sonami, 2016.
- Forcinito, Ana. “Testimonio: The Witness, the Truth, and the Inaudible”. *Critical Terms in Caribbean and Latin American Thought*, editado por Yolanda Martínez-San Miguel et al., Palgrave Macmillan, 2016, pp. 239-251.
- Forné, Anna. “La honestidad con lo real: apuntes sobre las nuevas formas del testimonio a partir del 2000”. *Nuevas formas del testimonio*, editado por Carolina Pizarro, Editorial USACH, 2021, pp. 17-31.
- Foucault, Michel. *The birth of biopolitics: Lectures at the Collège de France 1978-1979*, traducido por G. Burchell, Palgrave MacMillan, 2010.

- Genette, Gerard. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Cornell University Press, 1980.
- Giroux, Henry A. "Beyond the Biopolitics of Disposability: Rethinking Neoliberalism in the New Gilded Age". *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, vol. 14, no. 5, 2008, pp. 587-620.
- Glasser, Irene. *More than Bread: Ethnography of a Soup Kitchen*. University of Alabama Press, 2010.
- Guiloff, Matías. "Ley de pesca: explicando un regalo regulatorio". *Anuario de Derecho Público*, no. 1, 2013, pp. 273-296.
- Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. OUP, 2005.
- Kaplan, Caren. "Resisting Autobiography: Out-Law Genres and Transnational Feminist". *De/colonizing the subject: the politics of gender in women's autobiography*, editado por Sidonie Smith y Julie Watson, University of Minnesota Press, 1992, pp. 115-38.
- Kilby, Jane, y Antony Rowland. "Introduction" *The Future of Testimony*, editorado por Jane Kilby y Antony Rowland, Routledge, 2018, pp. 1-13.
- Klein, Naomi. *The Shock Doctrine*. Metropolitan, 2007.
- Mánquez, Brisa. *LA DEFENSA: mi defensa*. Escritores.cl, 2016.
- Mayol, Alberto. *El derrumbe del modelo*. Catalonia, 2020.
- Ministerio de Desarrollo Social. "Ampliando la mirada sobre la pobreza y la desigualdad. Diagnóstico nacional y principales resultados regionales", ministeriodesarrollosocial.gob.cl, 12 de octubre 2016, http://observatorio.ministeriodesarrollosocial.gob.cl/storage/docs/casen/2015/CASEN_2015_Presentacion_con_resultados_regionales_Ampliando_la_mirada_sobre_la_pobreza_y_la_desigualdad.pdf.
- Moulian, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. LOM-Arcis, 1997.
- Neumayer, Eric y Thomas Plümpner. "The Gendered Nature of Natural Disasters: The Impact of Catastrophic Events on the Gender Gap in Life Expectancy, 1981-2002". *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 97, no. 3, 2007, pp. 551-566.
- Olivares, Hilda. *Renacer entre el lodo*. Ediciones Mediodía en Punto, 2015.

- Onemi. Gobernación de Chañaral. “Onemi informa situación actual por aluvión del 25 de marzo”, [gobernacionchanaral.gov.cl](http://www.gobernacionchanaral.gov.cl), 10 de abril 2015, <http://www.gobernacionchanaral.gov.cl/noticias/onemi-informa-situacion-actual-por-aluvion-del-25-de-marzo/>.
- Pizarro, Carolina. *Nuevas formas del testimonio*. Editorial Universidad de Santiago de Chile, 2021.
- Quintana-Muñoz, Jacqueline. “Haciendo territorio (in)seguro en medio de desastres socioambientales: significados del territorio y emociones en Chañaral, Chile”. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, no. 42, 2022, pp. 107-128.
- Romero, Gilberto y Andrew Maskrey. “Cómo entender los desastres naturales”. *Los desastres no son naturales*, editado por Andrew Maskrey, La Red, 1993, pp. 6-10.
- Saad-Filho, Alfredo y Deborah Johnston. “Introduction”. *Neoliberalism: A Critical Reader*, editado por Alfredo Saad-Filho y Deborah Johnston, Pluto Press, 2005, pp. 1-6.
- Sandoval, José y David Cuadra. “Vulnerabilidad social, severidad subjetiva y crecimiento postraumático en grupos afectados por un desastre climatológico”. *Revista de Psicología*, vol. 29, no. 1, 2020, pp. 1-15.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado*. Siglo XXI, 2005.
- Serviu Región de Atacama. “Reconstrucción en Atacama: SERVIU desvincula a empresas por ineficiencia e incumplimientos reiterados”, [serviuatacama.cl](http://www.serviuatacama.cl), 27 de mayo 2016, http://www.serviuatacama.cl/opensite_det_20160527110333.aspx.
- SONAMI, 25M *Atacama: Aluvión en el desierto*, editado por Giovanna Dodino García, autopublicación, 2016.
- Superintendencia de Servicios Sanitarios. *25M. Atacama. Estado de catástrofe*, editado por Magaly Espinosa, Ograma Impresores, 2015.
- Tironi, Manuel. “Presentación”. *Ecologías del desastre*, editado por Francisco Molina, et al., Pehuén, 2021, pp. 8-9.
- Vergara, Ángela. ““Cuando el río suena, piedras trae”: relaves de cobre en la Bahía de Chañaral, 1938-1990” *Cuaderno de Historia*, no. 35, 2011, pp. 135-151.
- Vergara, Paulina, et al. “Desafíos y propuestas de políticas públicas ante riesgos y desastres socionaturales”. *Aluviones y resiliencia en Atacama*, editado por Gabriel Vargas Easton et al., Social-Ediciones, 2019, pp. 319-338.

- Villasana, Pedro, et al. "Zonas de Sacrificio y Justicia Ambiental en Chile. Una Mirada Crítica desde los Objetivos de Desarrollo Sostenible 2030". *HALAC*, vol. 10, no. 3, 2020, pp. 342-365.
- Villegas, Joel. *Re-Construyendo la huella de desastre: los aluviones del Río Salado en su paso por Chañaral. 1848-2015*. Tesis de magister, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2017.
- Wilcox, Andrew C., et al. "An Integrated Analysis of the March 2015 Atacama Floods". *Geophysical Research Letters*, no. 43, 2016, pp. 8035-8043.
- Wisner, Ben, et al. *At risk: natural hazards, people's vulnerability and disasters*. Routledge, 2014.

taller de letras

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

Lectura palimpsestosa de “El Aleph”. La puesta en ejercicio de tres relaciones transtextuales

Palimpsestuous reading of “The Aleph”. The implementation of three transtextual relations

Berenice López Romero

berenicelopezromero@gmail.com

orcid.org/0000-0003-4875-0532

TALLER DE LETRAS 75 (diciembre de 2024): 67-91

DOI: doi.org/10.7764/TL.75.67-91

ISSN: 2735-6825

Fecha de recepción: febrero 2024

Fecha de aceptación: junio 2024

Lectura palimpsestuosa de “El Aleph”. La puesta en ejercicio de tres relaciones transtextuales¹

*

Palimpsestuous reading of “The Aleph”. The implementation of three transtextual relations

Berenice López Romero
berenicelopezromero@gmail.com

Resumen

El objetivo de este artículo es ver el despliegue de tres relaciones transtextuales: la intertextualidad, la hipertextualidad –ambas muy conocidas en los estudios literarios– y la alotropía literaria –que se propone como una relación transtextual emergente–, a partir del análisis del cuento “El Aleph”, de Borges. Así, el análisis literario se realiza en función de los tres tipos de relaciones que el famoso cuento establece con los siguientes textos: “El huevo de cristal”, de Wells, donde puede verificarse un vínculo intertextual; “Help a él”, de Fogwill, en el que se advierte la relación hipertextual; y con “El Aleph engordado”, de Katchadjian, en donde tiene lugar la práctica de la alotropía literaria.

Palabras clave: relaciones transtextuales, análisis literario, “El Aleph”.

Abstract

This article’s aim is to address the deployment of three transtextual relations: intertextuality, hypertextuality –both well-known in literary studies– and literary allotropy –which is proposed as an emerging transtextual relation–, through the analysis of the short story “El Aleph,” by Borges. The literary analysis is based on the three types of relation that the famous story establishes with the following texts: “The Crystal Egg,” by Wells, where an intertextual link can be verified; “Help a él,” by Fogwill, which evidences a hypertextual relation; and with “The Fattened Aleph,” by Katchadjian, where the practice of literary allotropy takes place.

Keywords: Transtextual Relations, Literary Analysis, “The Aleph”.

1 Este artículo deriva del apartado “‘El Aleph’ analizado a partir de cinco (más una) relaciones transtextuales”, de mi tesis doctoral *Alotropía literaria: una nueva relación transtextual* (López).

He aquí unos de los peculiares placeres sofisticados de la fantasía, que se imagina tener el mundo entero encerrado en una cáscara de nuez e incluso algo aún mayor que el mundo entero y, sin embargo, no tan grande que el individuo no pueda llenarlo por completo.

Søren Kierkegaard, *La repetición*

Planteamiento

En *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Gérard Genette establece una lista de las relaciones que conforman la transtextualidad, o trascendencia que tiene un texto, que son, a saber: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad. Esta última es la que estudia con mayor profundidad y profusión en *Palimpsestos*, donde analiza de manera muy detallada una gran cantidad de prácticas literarias. El teórico identifica la función del palimpsesto con la duplicidad de un objeto y, en este caso, de un texto; es decir, cuando un texto literario deja traslucir otro mediante una práctica hipertextual. Genette explica:

Esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del *palimpsesto*, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia. Pastiche y parodia, se ha dicho justamente, designan la literatura como palimpsesto: esto debe entenderse más generalmente de todo hipertexto . . . El hipertexto nos invita a una lectura racional cuyo sabor, todo lo perverso que se quiera, se condensa en este adjetivo inédito que inventó hace tiempo Philippe Lejeune: lectura *palimpsestosa*. (495)

Aquí recurriremos a ese término tan esclarecedor de Lejeune y vamos a ampliar el espectro de la lectura palimpsestosa a otras relaciones textuales que, como la hipertextualidad, también dejan traslucir un texto en otro y, por lo tanto, nos “invitan a realizar una lectura racional”² y la alotropía literaria.³

2 Que abordaremos en el modo en el que lo comprende Genette en su paradigma transtextual.

3 Siguiendo la propuesta de López (*Alotropía literaria*), la alotropía literaria es una nueva relación, adicional a las cinco establecidas por Genette.

Entonces, el interés fundamental de este trabajo se centra en mostrar el comportamiento de las tres relaciones textuales mencionadas, para así distinguir la especificidad de sus procedimientos y, de esta manera, crear el ambiente adecuado para presentar en la práctica el ejercicio de la alotropía literaria.⁴ La finalidad de poner en contexto la alotropía con la intertextualidad y la hipertextualidad es mostrar su particular modo de operación, destacándolo por contraste.⁵ En este sentido, es preciso señalar que el objeto de estudio de este artículo no es Borges como autor, sino específicamente su obra “El Aleph”, a la que recurrimos de manera circunstancial, en tanto que presenta las condiciones idóneas para desplegar el utillaje analítico a partir del cual puede mostrarse claramente la diferencia entre el comportamiento de las tres relaciones y, así, dar cuenta de sus respectivas prácticas y alcances.

La selección de las obras con las que dialoga el famoso cuento se realizó en función de un vínculo paratextual que los relaciona, y sobre todo porque dentro de la multiplicidad de páginas que se han escrito alrededor de “El Aleph”, los textos elegidos funcionan como ejemplos paradigmáticos de las relaciones transtextuales señaladas. Inicialmente, consideramos que el relato de Borges establece una relación intertextual con “El huevo de cristal”, de Herbert George Wells; después, observamos un vínculo hipertextual con “Help a él”, de Rodolfo Enrique Fogwill; y, finalmente, estimamos que entabla una relación de alotropía literaria con “El Aleph engordado”, de Pablo Katchadjian.

Si bien es cierto que la obra de Borges ha sido frecuentemente estudiada desde el punto de vista de las relaciones transtextuales, el tratamiento que se ha hecho de ella es distinto al que proponemos aquí, pues se concentra en el ejercicio de estas relaciones y no en las implicaciones o segundas interpretaciones que podrían derivar de los análisis de los cuentos para aportar a los estudios sobre Borges. Por ejemplo, es muy conocido el trabajo de “El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges”, en el que Jaime Alazraki plantea que la literatura de Borges está construida de manera especular o intertextual; es decir, que en Borges puede reconocerse claramente un método intertextual de escritura. En cambio, nuestro trabajo toma un caso particular, un solo cuento, para analizar la relación de intertextualidad que ese texto establece con otro anterior. Por otro lado, en el artículo

4 Decimos “en la práctica” porque la presentación teórica del concepto ha sido desarrollada por extenso en la tesis *Alotropía literaria: una nueva relación transtextual*, así como en el artículo que sintetiza la idea central de la propuesta (López).

5 Por este motivo dedicamos a la alotropía literaria el apartado más extenso del trabajo.

“Borges parodiado: *Help a él* de Enrique Fogwill”, de Natalia Crespo, la autora propone la hipótesis de que la parodia que constituye “*Help a él*” del cuento de “*El Aleph*”, tiene la intención de satirizar la figura de Borges como intelectual. En contraste, para nosotros la relación que establecen estos dos textos va en una dirección distinta, y consiste en señalar los elementos a partir de los cuales se establece el diálogo hipertextual.

En esta misma línea, encontramos el artículo “Reescribir a Borges: la escritura como palimpsesto”, en el que Rosa Pellicer ofrece una generosa lista de obras que se han escrito tomando como referencia la literatura de Borges o, mejor dicho, la “Literatura Borges”. Incluso, Pellicer cita el caso de “*El Aleph engordado*” y lo clasifica como una práctica hipertextual de expansión estilística (Pellicer 128). Nosotros discrepamos de esta afirmación, porque este tipo de transposiciones cuantitativas tienen como único objetivo aumentar la extensión del hipotexto y, como veremos en nuestro análisis, la transformación alotrópica implica una postura crítica para seleccionar los elementos que serán adicionados al texto base, respetando, además, la literalidad y la simetría. Por otro lado, pese a que Pellicer menciona el caso del cuento engordado, su objetivo no es profundizar en el análisis de este relato. Finalmente, en el artículo “Retóricas de la intervención literaria: *El Aleph engordado* de Pablo Katchadjian”, Alexandra Saavedra propone que: “la intervención en el texto original de ‘*El Aleph*’ que realiza Katchadjian se circunscribe dentro de una larga tradición de experimentación formal empleada por muchos otros escritores que han explorado diferentes caminos para relacionarse con obras canónicas” (289).

Con base en lo anterior, podemos darnos cuenta de que todas estas posturas son esencialmente distintas a la nuestra. Y, en este sentido, el aporte del presente trabajo consiste en proponer un nuevo abordaje respecto a la naturaleza del vínculo que el cuento de Borges entabla con “*El huevo de cristal*”, “*Help a él*” y “*El Aleph engordado*”.

Lectura intertextual

Genette entiende la intertextualidad de manera restrictiva (10); lo cual quiere decir que considera como prácticas intertextuales únicamente a la cita, al plagio y a la alusión. Podemos comprender fácilmente esta limitación porque para la multiplicidad de formas a partir de las cuales Genette revisa la transformación entre los textos literarios reserva a la hipertextualidad.

En este entendido, proponemos que entre "El Aleph" y "El huevo de cristal" se establece una relación intertextual que recurre específicamente a la práctica de la alusión. En primera instancia, debemos mencionar que llegamos a este cuento por medio de un paratexto: el epílogo del libro *El Aleph*. Ahí escribe Borges: "En 'El Zahir' y 'El Aleph' creo notar algún influjo del cuento 'The Cristal Egg' (1899) de Wells" (Borges, "Epílogo" 359).⁶ Esta frase sobre la influencia que tuvo el cuento de Wells sobre Borges nos dio pie para vincular intertextualmente ambos relatos; es decir, a causa de la alusión que encontramos en el epílogo, nos dirigimos al cuento del inglés para indagar sobre el alcance de tal "influjo".

"El huevo de cristal" trata sobre un taxidermista y anticuario, el señor Cave, quien en su propia tienda descubre por accidente las misteriosas virtudes que tiene un huevo de cristal que está a la venta. El huevo funcionaba como una ventana o un umbral hacia un lugar distinto a la Tierra. Veamos: "notó que la vegetación de aquel país de prodigio no era igual a la de la tierra" (Wells 76). Naturalmente, en ese lugar ignoto, con paisajes distintos a los terrestres, había seres fantásticos:

Cuando la esfera alcanzaba el máximo de intensidad luminosa, el señor Cave percibía, además de las grandes masas ya mencionadas, muchedumbres de seres vivos análogos a los escarabajos que parecían posados en el primer término de la campiña, y según iba repitiendo los experimentos, modificaba sus impresiones acerca de las extrañas criaturas, que después de parecerle escarabajos se le antojaron murciélagos y, al fin, querubines. Sus cabezas eran redondas y de configuración casi humana; además tenían ojos, unos ojos inmensos y brillantes cuya mirada detenía y helaba la sangre en las venas... Poseían también grandes alas de plata membranosas y brillantes, desprovistas de pluma, de las cuales arrancaba la luz irisados reflejos; y estas alas parecían unirse al cuerpo por un solo punto de tangencia situado cerca del tórax, lo que daba a los extraños seres el aspecto de mariposas fenomenales. Pequeños de cuerpo con relación a las dimensiones de la cabeza, poseían también bajo el abdomen un haz de tentáculos contráctiles, ágiles y eficaces como manos. (Wells 78-79)

6 Adicionalmente, en otro paratexto, en el prólogo que Borges escribe para *La puerta en el muro*, de Wells, dice lo siguiente: "Dos elementos muy diversos hay en *El huevo de cristal*: la desvalida condición del protagonista y una imprevisible proyección que abarca el universo. A una vaga memoria de esas páginas debo mi cuento *El Aleph*" (Borges, "Prólogo" 11-12).

Para activar la visión del huevo y mirar aquel mundo prodigioso a través de él, se tenían que seguir tres condiciones: la oscuridad, el descenso al sótano y la ubicación estratégica para observarlo desde un ángulo específico. El primer requisito era, pues, la oscuridad: la primera vez que el señor Cave vio resplandecer el huevo fue cuando, una noche de insomnio, mientras deambulaba por la casa, lo vio brillar en la estantería de su tienda; a raíz de la curiosidad que le despertó, descubrió que el brillo se intensificaba con la oscuridad de la noche, de manera que se dio cuenta de que, si quería ver el huevo también durante el día, tendría que igualar las condiciones de penumbra nocturna:

Para ver algo durante el día era preciso colocar la esfera en un sitio obscuro y aun cubrirla con un paño negro.

Con grandes precauciones para no ser descubierto por los argos femeniles, el naturalista empleaba casi todos los mediodías fingiendo arreglar **en el sótano** una colección de minerales, mas en verdad estaba observando el portentoso juguete; y en una ocasión, al hacerlo girar entre sus manos, vió [sic] algo que lo hizo estremecer. La visión duró menos de un segundo, lo que un corto relámpago, pero bastó para inculcar en el señor Cave la certeza de que el esferoide había revelado en su entraña la existencia de un país inmenso y sorprendente. Y poco después, cuando ya estaba la claridad próxima a extinguirse, volvió a repetirse la visión. (Wells 74-75, énfasis añadido)

En tanto que la primera condición para activar la visión del huevo era la oscuridad, el anticuario obtenía esta lobreguez cubriendo el huevo con un paño. La segunda condición se cumplía al bajar al sótano a manipularlo, pues este sitio era, por naturaleza, más oscuro que el resto de la casa. Y, finalmente, el tercer requisito para activar la visión era acomodarse en un ángulo específico:

Baste decir que, en ciertos instantes, puesta la esfera a la luz de un rayo luminoso inclinado **ciento treinta y siete grados**, veíase dentro un paisaje dilatadísimo a nada comparable; y no se trataba de una quimera: la impresión era de perfecta realidad, de perfecta proporción entre volúmenes y líneas. (Wells 75, énfasis añadido)

A partir de estas tres condiciones relacionamos intertextualmente el cuento de Borges con el de Wells. Ahí es donde identificamos el influjo del que habla Borges en el epílogo de *El Aleph*. Analicemos las conexiones entre ambos textos: en primer lugar, recordaremos que el Aleph es “uno de los puntos del espacio que contiene

todos los puntos" (Borges, *Cuentos* 350); por lo cual podemos decir que el Aleph también es un umbral a un espacio maravilloso, un medio para activar la visión a otro mundo, como el huevo de cristal. Por otro lado, así como tenían que seguirse ciertas condiciones para acceder a la visión del huevo, para ver al Aleph también tenían que respetarse las tres condiciones de oscuridad, de descenso al sótano y de acomodo de cierta inclinación corporal. Revisemos el pasaje en el que Daneri le da a Borges las instrucciones precisas para poder ver al Aleph:

—Una copita del seudocoñac —ordenó— y te zampuzarás en el **sótano**. Ya sabes, **el decúbito dorsal es indispensable**. También lo son la **oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular. Te acuestas en el piso de baldosas y fijas los ojos en el décimonono** [sic] escalón de la pertinente escalera. Me voy, bajo la trampa y te quedas solo. Algún roedor te mete miedo ¡fácil empresa! A los pocos minutos ves el Aleph. ¡El microcosmo de alquimistas y cabalistas, nuestro concreto amigo proverbial, el *multum in parvo*! (Borges, *Cuentos* 351, énfasis añadido)

En este fragmento vemos cumplidos los mismos requisitos para acceder tanto a la visión del Aleph como a la del huevo de cristal. En ellos constatamos el influjo que refiere Borges en el epílogo de *El Aleph*: el descenso al sótano donde se encontraba el Aleph, la oscuridad característica del recinto y la inclinación que adquiriría el cuerpo al acostarse bocarriba en el decimonoveno escalón.⁷ En relación al huevo de cristal, sí se indica la magnitud del ángulo en el que podría ser visto aquel mundo fantástico: tenía que recibir la luz de un rayo con una inclinación de 137°, que es la medida del rayo áureo, el número de oro, la razón dorada o la "perfecta proporción entre volúmenes y líneas" que describía el señor Cave.

Varias son las conexiones entre ambos cuentos; sin embargo, se diferencian notablemente en que, si bien el huevo permite la visión recíproca de ambos planetas,⁸ el Aleph es, esencialmente, un umbral para ver la duplicación del universo. Dicho de otro modo, la característica principal del huevo es que constituye una ventana a otro mundo con paisajes y seres distintos a los terrestres, como podemos ver

7 Es cierto que en "El Aleph" no se indica la medida exacta del ángulo, pero podemos suponer que esa postura específica le daría cierta inclinación al observador, al ubicarse justamente en ese escalón en decúbito dorsal.

8 Al menos esta era la hipótesis más fuerte del científico Jacoby Wace, confidente del señor Cave. Wace argumentaba que un huevo debía encontrarse en la Tierra y otro en aquel mundo desconocido, pues solo así podría entenderse la comunicación entre ambos lugares.

a continuación: “Este conjunto de condiciones se ajustaba por completo —aun cuando el señor Cave careciera de conocimientos astronómicos para precisarlo— a las que deben regir la existencia del planeta Marte” (Wells 81); a diferencia del Aleph, que ofrece la posibilidad de ver la duplicación del universo, sin incluir seres fantásticos. Entonces, la característica más significativa del huevo es que, a través de él puede observarse un mundo fantástico, un mundo diferente a la Tierra y, al mismo tiempo, servir como portal para abrir la visión de la Tierra a otro mundo. En cambio, lo fantástico del Aleph reside en la manera en la que pueden verse paisajes, seres y cosas comunes; pues, si se veía un desierto, se veía “cada uno de sus granos de arena” (Borges, *Cuentos* 353) y, si se veían hormigas, eran “todas las hormigas que hay en la tierra” (354). En suma, en “El Aleph” lo fantástico es la visión en sí misma, lo que esta puede abarcar, la manera increíble en la que pueden verse las cosas de este mundo y, sobre todo, la capacidad alucinante que tiene de mostrar en una sola visión “el inconcebible universo” (354), ese *multum in parvo* (351), el *hic-stans*.

Entonces, dispuesto “El huevo de cristal” al lado de “El Aleph”, lo que percibimos como “el influjo” recibido por Borges del cuento de Wells es la idea de que el huevo, como objeto, funciona como una ventana a otro sitio, y que tal objeto tiene la virtud de abrir la visión a espacios distintos a los de la realidad conocida —siempre y cuando se cumplan los requisitos para acceder a ella—. Así, con base en las correspondencias que hemos percibido entre ambos textos, y a partir del influjo que advertimos por vía paratextual en el “Epílogo” de *El Aleph*, señalamos que entre estos dos cuentos se establece una relación intertextual.

Lectura hipertextual

Respecto a la hipertextualidad, dice Genette: “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (14). Nosotros observamos que esta relación se establece entre “El Aleph” y el relato breve “Help a él”, de Rodolfo Enrique Fogwill, escrito en 1983. Nuevamente vinculamos ambos textos por un elemento paratextual, pues el título de “Help a él” es un anagrama de “El Aleph”. En este caso, en palabras de Genette, el “título es el indicio contractual” (19) entre ambos textos.

Desde la primera línea del relato de Fogwill escuchamos un eco del proverbial comienzo de “El Aleph”, en la que se introduce, además, un segundo anagra-

ma aplicado al nombre de Beatriz Viterbo: Vera Ortiz Beti. Recordemos cómo comienza "El Aleph": "La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo" (Borges, *Cuentos* 342); mientras que "Help a él" comienza de este modo: "La pesada mañana de febrero en que Vera Ortiz Beti tuvo esa muerte espectacular que ella misma hubiese elegido" (Fogwill 235). Al ver ambos inicios pensamos que, en el caso de que algún lector no tuviera noticia de la relación del relato de Fogwill con el de Borges, y llegara a él sin advertir el anagrama en el título, al leer la primera línea escucharía el eco del cuento de Borges que, si bien no es exactamente igual, evidentemente conduce a "El Aleph". Estos "indicios contractuales" con los que comienza "Help a él" colocan al lector en una actitud expectante. En este sentido, en líneas generales, podríamos decir que el relato completo de "Help a él" es un anagrama escrito en clave paródica y en un tono explícitamente sexual de "El Aleph". Adentrémonos en ambos textos para trazar los paralelismos que hemos encontrado, y así justificar el señalamiento de que existe entre ambos una relación hipertextual, y no solo intertextual, como sucede con "El huevo de cristal".

Ambos textos comienzan con la narración de los protagonistas en primera persona, y evocando la misma sensación de final y de distancia que experimentan respecto a la muerte de sus respectivas amadas. En el párrafo inicial de "Help a él" se enuncia el mismo hecho significativo del cambio de un anuncio de cigarros con el que comienza el cuento de Borges; aquel que da cuenta de la indiferencia del mundo ante lo que a uno le sucede, o respecto a lo que uno padece interiormente. El relato de Fogwill comienza de la siguiente manera:

La pesada mañana de febrero en que Vera Ortiz Beti tuvo esa muerte espectacular que ella misma hubiese elegido, al salir de la torre de Madero, mirando hacia la Plaza San Martín vi que peones de mameluco blanco trabajaban sobre las carteleras que afean la estación Retiro. A la distancia parecían animalitos adiestrados solo para arrancar los viejos carteles de L&M y reemplazarlos por no sé cuál otra marca extranjera de cigarrillos. La idea de cambio me evocó las observaciones que solía hacer el otro, y, como él, yo también pensé que esa periódica sustitución inauguraba una serie infinita de cambios que volverían a esta ciudad, a este país y al universo entero, una cosa distinta que ya nada tendría que ver con ella. (235)

En tanto que el cuento de Borges comienza del siguiente modo:

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las escaleras de fierro de la plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. (Borges, *Cuentos* 342)

Podemos observar que los textos comienzan de manera análoga; y, precisamente, en esa parte inicial es donde mantienen la unión necesaria para después desviarse, como lo hacen las parodias.

Otro aspecto por medio del cual relacionamos hipertextualmente ambos textos es la “biografía fotográfica” de Beatriz Viterbo y de Vera Ortiz Beti; pues, mientras que los retratos de Beatriz son de su primera comunión o de su boda, los de Vera muestran una actitud transgresora: “sacándole la lengua a los almidonados de la custodia que usaba el viejo Ortiz en la época de los secuestros” (Fogwill 238), o “saltando la tranquera sin permiso para buscar hongos entre la bosta de los toritos del plantel” (238). Esta actitud transgresora del personaje repercute en el régimen del relato, que se transforma de serio a lúdico; con lo cual vemos cumplida la ley de equilibrio hipertextual que refiere Genette: “a texto serio, hipertexto irónico, a texto irónico, hipertexto serio” (409).

Otro elemento a destacar en ambos cuentos es la presencia de relaciones incestuosas. En Borges el incesto aparece cuando, en la visión del Aleph, el personaje Borges se da cuenta de la relación entre Beatriz y su primo:¹⁰ “vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino” (Borges, *Cuentos* 354). Y, en el relato de Fogwill, Vera señala dos incestos cuando es cuestionada sobre su relación con Adolfo: “—Ya hay dos casorios entre primos en la familia... ¿Será por eso que salimos así...?” (Fogwill 275).

9 Como llaman Menéndez y Panesi (92) a la cantidad de poses que Borges enumera en los retratos de Beatriz, y a partir de los cuales se configura su carácter.

10 Además, según el manuscrito de “El Aleph”, el incesto iba a ser directamente entre hermanos, pues la primera vez que se menciona a Carlos Argentino se registra como hermano de Beatriz, pero en las páginas subsiguientes aparece ya como primo. Aunque el lazo sanguíneo es más distante entre primos que entre hermanos, de cualquier manera, el incesto está presente.

Otro punto a considerar en la relación que establecen ambos textos es que tanto Beatriz como Vera son evocadas en un estado de narcosis.¹¹ El amigo de Vera logra verla durante una alucinación inducida por un jarabe de hongos que ella misma preparaba y consumía. Cuando Vera murió dejó para su amigo una caja que contenía, entre otras cosas, tres sobres con hongos y la fórmula del jarope. Quien conocía el procedimiento de preparación y la dosis de consumo era Adolfo, que instruyó al amigo de Vera:

—Ya los vas a probar —dijo después, trayendo un frasco y una copa. Bebió él del pico, después vertió un chorro en mi copita, y aconsejó que tomara solo la mitad. Obedecí.

Bebí un trago. Sentí en la boca un efecto parecido al de la acetona, algo áspero, ardiente y volátil que demoró mucho en bajar trazando una estela amarga y mentolada a lo largo de su oscuro camino.

—Y acordate de no tomar agua. ¡Agua no! —repitió—. ¡Y aguante la sed...!
—dijo después, al salir del cuarto de Vera llevándose su frasco. (Fogwill 251-252)

Por su parte, en "El Aleph" se describe cómo Carlos Argentino, antes de darle las consabidas instrucciones a Borges para bajar las escaleras e iniciar el descenso al umbral en el que podría ver al Aleph, le da la proverbial copita de seudocoñac —que por llevar el prefijo de "seudo", pensamos que bien podría tratarse de un licor adulterado y, de ser así, podría inducir con mayor rapidez al estado de narcosis—. Tanto el requisito de tomarse el coñac antes de bajar al sótano como el de la ingesta de los hongos, serían, entonces, determinantes para ver al Aleph —y con ello a Beatriz— o a Vera. Estas sustancias, que alteran el estado normal de la conciencia, son indispensables para entrar en trance en ambos textos. En "Help a él" el narrador se reprocha haber sido incauto al ingerir los hongos y, en consecuencia, haber sido envenenado por Adolfo: "¡Qué boludo que soy...! ¡Me envenenaron! Pensé: 'Adolfo siempre sintió celos: me odia, y ahora ha decidido envenenarme. Es un loco. Debo escapar'" (Fogwill 256). En Borges, esta misma reacción se expresa así:

11 Respecto a este punto, es interesante destacar que en "El huevo de cristal" esta condición también se insinúa, especialmente, en tres momentos del cuento: el primero es cuando se indica que el huevo se encontraba sobre un aparador, al lado de una botella de whisky —dato que no consideramos ocioso en absoluto—; el segundo es cuando se informa que Wace solía invitar al señor Cave a fumar y a beber; y, finalmente, cuando Wace expone la suposición de que el señor Cave, debido a su "desvalida condición" —como diría Borges— caía ocasionalmente en excesos en la bebida.

Súbitamente comprendí mi peligro: me había dejado soterrar por un loco, luego de tomar un veneno. Las bravatas de Carlos transparentaban el íntimo terror de que yo no viera el prodigio; Carlos, para defender su delirio, para no saber que estaba loco, tenía que matarme. Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico. Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph. (Borges, *Cuentos* 352)

Este es el momento culminante del cuento de Borges, cuando el protagonista está frente al Aleph, frente a ese *multum in parvo* que le da la oportunidad de observar “la infinita grandeza del espacio”, y con ello: “*todas* las imágenes de Beatriz” (Borges, *Cuentos* 352). En “Help a él”, el momento cumbre es cuando se dice que el protagonista, en el estado de alucinación bajo el que se encontraba debido a la ingestión de los hongos, consuma el acto sexual con Vera.

Además de que los protagonistas tomaran dichas bebidas, debían cumplir con el requisito del descenso, cuidando que se realizara en un ángulo específico para poder encontrar ese punto único del universo. En “Help a él” este hecho se registra así:

Nos abrazamos y empecé a besarla de nuevo en la boca y la nariz. No había muerto, éramos, otra vez, los mismos. Ahora seguíamos girando y girando, pero caíamos oblicuamente. **Calculé un ángulo de cincuenta grados**, habrían pasado tres horas desde mi primera sensación de caída y el mismo punto seguía atrayéndonos. (Fogwill 275, énfasis añadido)

En el cuento de Borges, como explicábamos arriba, no se menciona la medida exacta del ángulo, pero sabemos que el Aleph podía observarse siempre y cuando se siguieran esos “ridículos requisitos” (Borges, *Cuentos* 352) que Carlos Argentino le había dado a Borges para indicarle cómo hacer el descenso al sótano; pues, como se ha dicho, únicamente era posible observar el Aleph desde el ángulo que se formaba en el decimonoveno escalón, visto bocarriba.

Hasta aquí, podemos darnos cuenta de que la relación que existe entre “El huevo de cristal” y “El Aleph” no es la misma que vemos actuar entre “Help a él” y “El Aleph”. En este último caso la relación entre los dos cuentos es mucho más estrecha que la que consideramos que entabla “El Aleph” con el cuento del inglés, en donde se toman unos pocos elementos para crear un cuento nuevo. En cambio, entre “Help a él” y “El Aleph” existen varios paralelismos en el plano de las acciones que los vinculan de principio a fin de una manera paródica, por lo cual

asentamos que el hipertexto “Help a él” fue creado por medio de una transformación lúdica del hipotexto “El Aleph”; es decir, transformando el régimen serio en el que este se registra, a un régimen lúdico —siguiendo la terminología de Genette.

Lectura alotrópica

Ahora abordaremos la alotropía literaria. Esta relación, que se propone como emergente en López (*Alotropía literaria*), es la que consideramos que existe entre “El Aleph”, de Borges, y “El Aleph engordado”, de Pablo Katchadjian. Esta relación se establece entre dos textos literarios: el texto base y el alótropo¹² (que es el que resulta del proceso de la transformación textual). La peculiaridad de esta reescritura es que la trama del texto base se traslada al alótropo de una “manera simétrica y lo más literalmente posible, con modificaciones de supresión o adición” (López, *Boletín* 147-148), según sea el caso. Además, en este tipo de reescrituras se evidencia la intención explícita de un autor de crear una obra nueva y autónoma a partir de una anterior.

En 2009, Pablo Katchadjian publicó “El Aleph engordado”, que fue el texto que obtuvo al aumentar 5569 palabras a las 4628 que tiene “El Aleph”, de Borges.¹³ Esto quiere decir que el cuento aumentó 120 por ciento respecto al cuento de Borges. Revisemos el testimonio de Katchadjian en el que explica el método que siguió para realizar el texto:

El trabajo de engordamiento tuvo una sola regla: no quitar ni alterar nada del texto original, ni palabras, ni comas, ni puntos, ni el orden. Eso significa que el texto de Borges está intacto pero totalmente cruzado por el mío, de modo que, si alguien quisiera, podría volver al texto de Borges desde este. Con respecto a mi escritura, si bien no intenté ocultarme en el estilo de Borges tampoco escribí con la idea de hacerme demasiado visible: los mejores momentos, me parece, son esos en los que no se puede saber con certeza qué es de quién. (Katchadjian)

12 El texto alótropo puede ser homoautorial, cuando la reescritura es producida por el mismo autor del texto base; o heteroautorial, cuando el alótropo lo conforma otro autor (como ocurre en este caso).

13 Este es el número de palabras que contiene la versión de Losada, que fue la primera edición de *El Aleph* como libro de cuentos. A esta publicación le precedió la de Sur, de 1945, donde Borges publicó por primera vez el cuento.

Consideramos que la relación que se establece entre estos dos cuentos es la alotropía literaria porque la operación principal que vemos actuar en el cuento engordado se caracteriza por una transformación que busca mantener la trama, el tema, el estilo y el régimen de “El Aleph”. Dicho de otro modo, en este caso notamos que la transformación textual no busca modificar estos elementos en el texto alótrofo; sino que, por el contrario, los conserva. En este sentido, sostenemos que “El Aleph engordado” realiza una operación transformadora del cuento de Borges que, a nuestro parecer, no se identifica “a título de característica dominante” (Genette 263) ni con la intertextualidad ni con la hipertextualidad —que son las relaciones que involucran una transformación textual.¹⁴

Entonces, estimamos que la alotropía literaria es la única relación que responde al detalle por el vínculo que se establece entre el cuento de Borges y el de Katchadjian; y no la intertextualidad, porque el cuento engordado no es un caso de plagio,¹⁵ ni una cita, ni una simple alusión del cuento de Borges; como tampoco la hipertextualidad, pues el hipertexto está conectado al hipotexto por la transformación simple o indirecta que este hace del tema, la trama, el estilo o el régimen, siendo dependiente (al menos) de uno de esos puntos, y modificando el resto, de un modo distinto al alótrofo, en el que se conservan todos.

Si bien es cierto que entre “El Aleph” y “El Aleph engordado” puede distinguirse la acción de las relaciones que describe Genette, como la evidente relación paratextual que se establece entre ambos títulos,¹⁶ no vemos que alguna de las cinco relaciones dé cuenta de la transformación textual que se lleva a cabo entre los cuentos de manera predominante. Por lo tanto, proponemos a la alotropía literaria como la relación representativa y dominante que se entabla entre el cuento de “El Aleph engordado” y “El Aleph”. Vayamos al análisis para dar consistencia a esta propuesta.

En este caso, nos encontramos con un alótrofo heteroautorial por adición. El aumento que realiza Katchadjian sobre el cuento de Borges comienza desde el título, al que le adhiere el adjetivo de “engordado”, con lo cual anuncia el camino que seguirá el cuento; después sigue con el epígrafe que Borges toma de *Hamlet*,

14 Pues, la paratextualidad, la architextualidad y la metatextualidad pertenecen a un plano pragmático y metaliterario.

15 Aunque en junio de 2011 el autor haya sido acusado de tal delito (Tomas), nosotros estimamos que se trata de una práctica lícita de la literatura.

16 Tal como sucede entre el cuento de Borges y el relato de Fogwill, aquí el título también funciona como un indicio contractual.

agregando las palabras que completan la frase de Shakespeare, y que Borges no considera. En "El Aleph", el epígrafe es el siguiente: "O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space" (Borges, *Cuentos* 342); y en "El Aleph engordado": "O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space, **where it not that I have bad dreams**" (Katchadjian, versión electrónica, énfasis añadido). Katchadjian agrega esta última parte para alargar el primer epígrafe que coloca Borges en el cuento, pero no lo interviene del mismo modo en el que lo hace con el cuerpo del texto. Respecto al segundo epígrafe, al del *Leviatán*, de Hobbes, Katchadjian no le agrega ni una sola palabra, únicamente ajusta al inglés contemporáneo las palabras "ast" y "greatness", baja una mayúscula, quita unos paréntesis y elimina el guion del término *hic-stans*. De modo que, en Borges, el epígrafe se lee de la siguiente manera: "But they will teach us that Eternity is the **Standing** still of the Present Time, a Nunc-stans (ast the Schools call it); which neither they, nor any else understand, no more than they would a Hic-stans for an Infinite greatness of Place" (Borges, *Cuentos* 342, énfasis añadido). Y en Katchadjian: "But they will teach us that Eternity is the **standing** still of the Present Time, a Nunc-stans as the Schools call it; which neither they, nor any else understand, no more than they would a Hicstans for an Infinite greatness of Place" (Katchadjian, énfasis añadido).

En el cuerpo del texto, Katchadjian aumenta algunos adjetivos o adverbios que detallan el ambiente que se va describiendo; por ejemplo, el cuento de Borges comienza con: "La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía" (Borges, *Cuentos* 342); y el de Katchadjian: "La candente **y húmeda** mañana de febrero en que Beatriz Viterbo **finalmente** murió, después de una imperiosa **y extensa** agonía" (Katchadjian, versión electrónica, énfasis añadido). Aquí podemos ver que la primera adición es un adjetivo, la segunda es un adverbio y la tercera es un adjetivo. Generalmente, Katchadjian identifica los sustantivos que tienen un solo adjetivo para sumarle otro, y esto lo hace desde el título, que aumenta con "engordado"; cuando hay verbos con un solo adverbio le adhiere otro, y lo mismo pasa con las enumeraciones, a las que agrega elementos que procuran que se mantenga el estilo. Entonces, si Katchadjian encuentra adjetivos o adverbios añade los suyos, pero respecto a las acciones no altera nada.

Revisemos enseguida un fragmento de los cuentos, cuando Borges ve el Aleph, destacando las diferencias entre los textos de Borges y de Katchadjian, para mostrar el comportamiento alotrópico de adición en "El Aleph engordado".

Tabla 1

“El Aleph”	“El Aleph engordado”
<p>—Está en el sótano del comedor —explicó, aligerada su dicción por la angustia—. Es mío, es mío: yo lo descubrí en la niñez, antes de la edad escolar. La escalera del sótano es empinada, mis tíos me tenían prohibido el descenso, pero alguien dijo que había un mundo en el sótano. Se refería, lo supe después, a un baúl, pero yo entendí que había un mundo.</p>	<p>—Está en el sótano del comedor —explicó(†) aligerada su dicción por la angustia—(†) es mío, es mío, mío: yo lo descubrí en la niñez, antes de la edad escolar, y eso me cambió la vida. ¿Para mejor? No lo sé, pero ahora estoy fundido con el Aleph: sólo veo a través de él. La escalera del sótano es empinada, muy empinada; mis tíos, siempre sobreprotectores, me tenían prohibido el descenso, pero alguien, quizá un mayordomo, dijo una vez que había un mundo de fantasía en el sótano. Se refería, lo supe después, a un baúl lleno de libros infantiles, pero yo en ese momento entendí que había un mundo de fantasía verdadero, por fuera del papel. ¡Ay, literatura! Bajé secretamente, con miedo y torpeza, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, en la oscuridad, vi el Aleph, y entendí por primera vez la secuencia Fibonacci.</p>
<p style="text-align: center;">* * * * *</p>	<p>—¿El Aleph? ¿La secuencia Fibonacci? — repetí.</p>
<p>Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, vi el Aleph.</p> <p style="text-align: center;">* *</p>	<p>—Sí, la secuencia Fibonacci, de Leonardo Fibonacci, siglo doce. Me sentí avergonzado: —No, no la ubico... Aunque me suena... —Sí, seguro está en algún lugar de tu cabeza. Es 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144... —Ah, sí, sí, claro, ¡la de los pétalos! Se me había mezclado con otra.</p>
<p>—¿El Aleph? —repetí.</p> <p style="text-align: center;">* * * * * * * * * * * *</p>	<p>Visualicé el gráfico inmediatamente: —Está bien, sí, la recuerdo —dije, molesto— ¿Y el Aleph? —Bueno, eso es más interesante, es un mihrab—...</p>
<p>—Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos. (Borges, <i>Cuentos</i> 350)</p>	<p>—Es el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos. (Katchadjian, las partes resaltadas indican las diferencias entre ambos textos, y el uso de las tachaduras indica la eliminación de la coma y del punto)</p>

Al observar esta tabla, podemos verificar el método que siguió Katchadjian para intervenir el texto de Borges y crear el suyo. En primera instancia, notamos que las palabras que introduce Katchadjian no alteran el texto de manera sustancial, y que los aportes no son estructurales sino accesorios —pero no ociosos—; es decir, no alteran las acciones que determinan el rumbo de los acontecimientos ni entreveran historias que aporten complejidad a la trama.¹⁷ En un primer momento, estas adiciones podrían considerarse accesorias, pero contempladas con más calma, lo que podemos distinguir es que son resultado de una lectura crítica que Katchadjian hace del texto de Borges. Con estas inserciones, realizadas de una manera muy medida y controlada, constatamos que Katchadjian —como citábamos arriba— no busca mimetizarse con el estilo de Borges, pero, tampoco busca mostrarse demasiado.

Esa forma de proceder es lo que hace que los aportes parezcan accesorios, en un primer acercamiento, en tanto que no afectan a la trama; sin embargo, en un segundo momento, podemos observar que estos agregados tienen cierta profundidad y están cargados de sentido. Podríamos decir que el cuento engordado es una lectura crítica que Katchadjian hace en lenguaje literario, no teórico —no como un metatexto— del cuento de Borges. Para justificar esta consideración, basta poner atención a las adiciones que realiza Katchadjian en el fragmento citado en la tabla 1, y advertir la relación que establecen con el consabido “influjo” que Borges reconoce del cuento de Wells en “El Aleph”.

Como hemos apuntado, para que la visión de aquel lugar extraordinario se activara a través del huevo, este tenía que recibir la luz de un rayo con una inclinación de 137°; es decir, la medida del rayo áureo, que equivale aproximadamente a 1.618, que es el número que se obtiene al dividir entre sí los números de la secuencia Fibonacci —introducida por Katchadjian en el texto señalado—. Pongamos como ejemplo la parte de la secuencia que anota el autor: “Es 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144...” Si dividimos 144 (que es el último número de esta serie) entre 89 (que es el que le precede) el resultado es 1.618; y, si dividimos 89 entre 55, el resultado también es 1.618; y así sucesivamente. Como podemos observar, el resultado guarda la misma proporción, por eso la secuencia Fibonacci también es conocida como la secuencia dorada. De manera que, según nuestra lectura, la forma en la que Katchadjian expresa el “influjo” entre el ángulo de 137° en el que se activa la

17 Como sucede en la práctica hipertextual de la transposición temática.

visión del huevo de cristal y el descenso al sótano por la escalera empinada para ver al Aleph es la secuencia Fibonacci, que establece una correspondencia directa entre los cuentos. Es importante mencionar que Borges no se pronuncia a este respecto de manera *tan* literal; pues, cuando Daneri le da las instrucciones para poder ver al Aleph, solamente le indica: “Te acuestas en el piso de baldosas y fijas los ojos en el décimonono [sic] escalón de la pertinente escalera” (Borges, *Cuentos* 351). Con esto, queremos decir que ese influjo que recibió Borges del cuento de Wells, lo percibió Katchadjian, y lo dejó manifiesto en ese agregado en el que notamos la comunicación entre los textos, y donde se justifica la propuesta de introducir la categoría de la alotropía literaria. De este modo, vemos que las adiciones permiten abrir la lectura a varios textos, y no solo al que le sirve de base alotrópica (inmediata, literal y simétrica); es decir, estas modificaciones funcionan como ventanas para que el lector mire a través de ellas y, así, pueda entablar un diálogo con múltiples obras literarias (como sucede en este caso).

Otra adición que nos hizo pensar que el trabajo de engordamiento de Katchadjian era una lectura crítica del texto de Borges, fue la inclusión del término “mihrab” en el fragmento citado. Katchadjian escribe: “—Bueno, eso es más interesante, es un mihrab—...” Este dato es relevante porque Borges sí lo consideró inicialmente al escribir el cuento; pues, en la página marcada con el número nueve del manuscrito puede verse que el término “mihrab” fue tachado y reemplazado por el de “Aleph”, como se muestra a continuación.

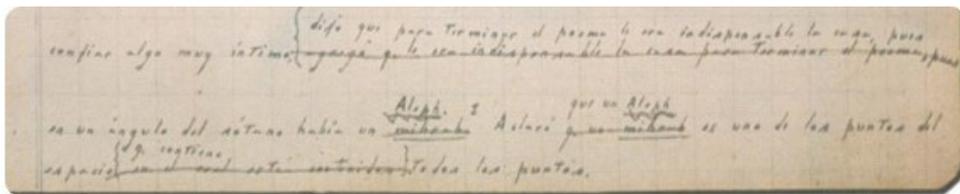


Imagen 1. *Aleph-mihrab*¹⁸

18 Esta imagen proviene de la sección “Facsimil” de “*El Aleph*” de Jorge Luis Borges.

La motivación que llevó a Borges a hacer este cambio nos queda clara al leer la explicación que ofrece en "Mi prosa":

Y entonces imaginé que en esa casa había un sótano, y en ese sótano un pequeño objeto luminoso, mínimo, circular... tenía que ser circular para ser todo. El anillo es la forma de la eternidad, que abarca todo el espacio, y al abarcar todo el espacio abarca también el pequeño espacio que ocupa, y así en "El Aleph" hay un "Aleph" —porque esa palabra hebrea quiere decir círculo—. (Borges 107)

Borges explica que el Aleph tenía que ser un círculo para contenerlo todo, incluso a quien mirara¹⁹; a diferencia del mihrab, que es un nicho que sirve de orientación para quienes oran en las mezquitas, un punto que orienta la mirada con el único objetivo de orar. Entonces, el término "mihrab" fue desestimado desde la redacción del manuscrito, pero lo relevante aquí es que Katchadjian lo destaca en el cuento engordado al retomarlo en ese pasaje. Así, donde Borges había anotado en el manuscrito: "en un ángulo del sótano había un mihrab. Aclaró que un mihrab es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos" (Borges, "Facsímil") después rectificó por: "en un ángulo del sótano había un Aleph. Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos" (Borges, "Facsímil"). De modo que la adición que hace Katchadjian no nos parece fortuita en absoluto; por el contrario, consideramos que las adiciones que realiza Katchadjian a "El Aleph engordado" son producto de una lectura crítica del cuento de Borges. Con lo cual refrendamos nuestra propuesta de señalar que, entre estos dos textos, existe una relación alotrópica, que permite abrir la lectura en múltiples direcciones.²⁰

Por otro lado, si analizamos el cuento engordado desde una perspectiva amplia, podremos ver que el ejercicio literario que lleva a cabo Katchadjian consiste, en general, en hacer un "ajuste" de términos en el que el escritor encuentra las "simpatías y diferencias de las palabras" del cuento de Borges. Y este ajuste de palabras, tal como lo explican Julio Ortega y Elena del Río Parra en su estudio crítico de "El Aleph", responde a lo que Borges entiende por la figura de la enumeración:

19 En el recuento de la visión del Aleph Borges refiere: "vi mi cara y mis vísceras" (Borges, *Cuentos* 354); sin embargo, lo extraordinario, una vez más, es que, pese a ser incluido él mismo en la visión, los espejos no lo reflejaban: "vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó" (353).

20 Y desde distintos abordajes, como podría ser, en este caso, el de la crítica genética.

La enumeración, uno de los aspectos más llamativos del cuento, está cuidadosamente planeada por Borges en el manuscrito. Tiene muy claro el concepto —“Muchos ni siquiera advirtieron que la enumeración es uno de los procedimientos poéticos más antiguos ... y que su mérito esencial no es la longitud, sino el delicado ajuste verbal, las ‘simpatías y diferencias’ de las palabras”— pero ha de ensayarlo hasta tres veces para llegar a un resultado satisfactorio. En las tres ocasiones da comienzo a la enumeración con ecos de Whitman (“Vi el populoso mar”). (Ortega y Del Río 14)

Probablemente, la práctica de la enumeración que realiza Kadchadjian en “El Aleph engordado” sea una manera de rendirle homenaje a Borges, por el logrado uso del recurso en el célebre cuento. Por otro lado, los ecos derivados del uso del “vi”, en los que se manifiesta la reverencia de Borges a Whitman, anuncian las enumeraciones que tanto le costaron a Borges —según nos informan Ortega y Del Río—. Cada una de estas relaciones comprende la tarea de haber organizado en compendios sustanciosos entidades finitas al modo de Whitman. Borges da testimonio de ello: “Mi mayor problema al escribir el relato consistió en lo que Walt Whitman había logrado con tantísimo éxito: construir un catálogo limitado de un sinfín de cosas” (Borges, “Lecturas” 83). Es de esperarse que ese fuera el mayor problema en la conformación del cuento, puesto que ese catálogo sintetiza al Aleph, a ese *multum in parvo* que es el Aleph. En este sentido, decimos que, si entendemos este cuento como un homenaje que Borges rinde a Whitman al recurrir al uso del “vi” para enunciar todo lo que contenía el Aleph, también podríamos entender “El Aleph engordado” como un homenaje que Katchadjian hace a Borges al buscar las simpatías y las diferencias de las palabras que introduce en el cuento.

Ahora, independientemente de haber revisado esta cadena de cuentos que se enlaza a partir del eslabón del “influjo” que encontramos en el “Epílogo” de *El Aleph*, queremos destacar que, para este último análisis, nuestra intención ha sido demostrar que la relación que caracteriza a “El Aleph engordado” de modo distintivo y dominante es la alotropía literaria, desde el momento en el que observamos la operación de trasladar la trama del texto base al texto alotropo de manera simétrica y literal, con modificaciones de adición.

Por otro lado, es posible que algún lector sostenga que se trata de un caso de hipertextualidad, que proponga que “El Aleph engordado” es, básicamente, otro hipertexto de “El Aleph”; sin embargo, no podemos entenderlo de ese modo porque consideramos que la operación transformadora que se lleva a cabo en él no

responde ni a una transformación simple ni a una imitación,²¹ operaciones que se centran en modificar el tema, el estilo, el régimen o la trama del hipotexto, según la práctica hipertextual que se esté llevando a cabo. Por este motivo, consideramos que la alotropía literaria es la relación que responde al detalle por el vínculo que se establece entre el cuento de Borges y el de Katchadjian. Además, confirmamos que esta relación permite hacer una lectura crítica guiada por las adiciones que introduce el autor al texto, abriendo ventanas para explorar otras obras con las que este dialoga.

Finalmente, esta reescritura de “El Aleph” nos ha llevado a pensar que, muy probablemente, Borges no habría podido imaginar que su utopía,²² comenzada por Pierre Menard, la habría llevado al extremo Pablo Katchadjian, al reescribirlo a él mismo y *más* literalmente que Menard.

Conclusión

Después de haber realizado el análisis transtextual de “El Aleph”, para exponer la diferencia que existe entre los distintos tipos de relaciones que se establecen entre los textos literarios, confirmamos que el vínculo se expresa de formas muy específicas en los tres casos, dando como resultado textos de naturalezas muy disímiles; y, como hemos verificado, esto depende del tipo de transformación que se lleve a cabo en los textos.

La presencia de la intertextualidad está marcada por la referencia de elementos puntuales, a partir de los cuales identificamos el influjo que Borges recibió de Wells para crear su cuento. Estos elementos se expresan, según hemos revisado, en las condiciones en las que podía activarse la visión del huevo de cristal, por un lado, y en las que se requerían para observar al Aleph, por el otro. Entre “Help a él” y “El Aleph” señalamos que actúa la hipertextualidad en tanto que advertimos la referencia a varios aspectos del cuento de Borges expresados paródicamente a lo largo de todo el texto de Fogwill. Y, por último, señalamos el ejercicio de la alotropía literaria entre el cuento de Borges y “El Aleph engordado”, desde que se observa el traslado simétrico y literal de la trama de un texto a otro, a partir de lo cual se conserva el tema, el régimen y el estilo del texto base en el llamado “alótopo”, con

21 Que son las dos formas por medio de las cuales puede derivar un texto de otro por vía hipertextual.

22 La utopía borgiana que, según Genette, concibe a la Literatura: “en transfusión perpetua —perfusión transtextual— constantemente presente a sí misma en su totalidad y como Totalidad, en la que todos los autores no son más que uno, y en la que todos los libros ... son un solo Libro infinito (497).

modificaciones de adición. Además, en esta reescritura puede distinguirse la intención explícita que manifiesta el autor de querer crear un texto nuevo y autónomo a partir de uno previo.

Al final de este análisis, podemos notar que la relación que guarda “El Aleph engordado” con “El Aleph” no se basa en el vínculo de unos pocos elementos puntuales, como lo hace la práctica intertextual; y tampoco recurre a un cambio de régimen que provoque el cambio de la trama, como lo observamos en la práctica hipertextual; por lo tanto, consideramos que la alotropía literaria es la relación que se entabla entre ambos cuentos, en tanto responde por el análisis completo y profundo de los elementos más significativos y provocadores del cuento de Katchadjian (como resultó ser el de la literalidad). En este sentido, destacamos la necesidad de introducir esta categoría a la literatura, principalmente, por dos motivos: para introducir un nuevo instrumento analítico que facilite una lectura racional abierta al diálogo no solo entre dos obras (el texto base y el alotropo), sino entre una multiplicidad de textos y abordajes disciplinares; y para dar cuenta de un modo singular de reelaboración y reformulación literaria, presente en los mecanismos de creación artística. Afirmamos esto, al considerar que la reescritura de Katchadjian, lejos de ser un mero experimento literario, da cuenta de un fenómeno estético que aparece consistentemente en la historia de la literatura²³ y, además, no se explica cabalmente bajo las categorías de la intertextualidad ni de la hipertextualidad.

Adicionalmente, hemos podido constatar que identificamos una relación textual por vía de otra: generalmente, por medio del paratexto, que nos sirvió como aviso de que, en los textos señalados por él, se estaban llevando a cabo otras prácticas transtextuales. Así, al llevar a cabo este análisis palimpsestuoso, comprobamos la advertencia que hace Genette de que las relaciones transtextuales no son “clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos. Por el contrario, sus relaciones son numerosas y a menudo decisivas” (17). Esto lo vemos claramente en las diversas manifestaciones de las prácticas literarias, al expresar sus vínculos

23 De hecho, este es solo uno de varios casos analizados, y de otros tantos contemplados como experimentación del mismo recurso en otros autores y en otros contextos disciplinares que convergen en las características de la alotropía. Como ejemplos literarios podemos citar el paradigmático caso de País de nieve y “Apuntes sobre País de nieve”, de Kawabata; “La larga historia” y “La cara de la desgracia”, de Onetti; “El criado del rico mercader” y “Dayoub, el criado del rico mercader”, de Atxaga; “El pájaro que da cuerda y las mujeres del martes” y *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, de Murakami; y, en otras manifestaciones artísticas, los casos que se presentan en los guiones cinematográficos de *La red y Erótica*, de Emilio Fernández; así como en la llamada “recomposición musical” que Max Richter hace de *Las cuatro estaciones*, de Vivaldi.

secretos y explícitos por medio de citas, de influjos, de reelaboraciones y de reescrituras.

En definitiva, lo que hemos querido mostrar en este trabajo a partir de la puesta en ejercicio de las tres relaciones señaladas, es que la trascendencia que tiene “El huevo de cristal” para “El Aleph”, y este para “Help a él” y “El Aleph engordado” es una reacción transtextual; pues cada uno de estos textos establece una relación particular con otro y con todos a la vez. Dicho de otro modo: un hilo transtextual une estrechamente a los cuatro cuentos. Lo interesante, para nosotros, ha sido ver la manera en la que se vinculan en parejas, y también cómo son atravesados todos los textos por elementos comunes (como los de la oscuridad, el descenso al sótano, el ángulo en el que podía alcanzarse el objetivo o la ingesta de algún narcótico) que los hacen seductores no solo individualmente, sino en conjunto, por los cruces semánticos que establecen a partir de procesos transformacionales particulares que generan obras autónomas.

Obras citadas

- Alazraki, Jaime. "El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges". *Hispanic Review*, no. 52.3, 1984, pp. 281-302.
- Borges, Jorge Luis. "El Aleph". *Revista Sur*, no. 131, 1945, pp. 52-66.
- . *El Aleph*. Losada, 1949.
- . "El Aleph". *Cuentos completos*. Debolsillo, 2015, pp. 342-357.
- . "Epílogo". *Cuentos completos*. Debolsillo, 2015, pp. 358-359.
- . "Facsimil". *"El Aleph" de Jorge Luis Borges*, editado por Julio Ortega y Elena del Río Parra, El Colegio de México, 2015, pp. 25-49.
- . "Lecturas. El Aleph". *"El Aleph" de Jorge Luis Borges*, editado por Julio Ortega y Elena del Río Parra, El Colegio de México, 2015, pp. 83-84.
- . "Mi prosa". *"El Aleph" de Jorge Luis Borges*, editado por Julio Ortega y Elena del Río Parra, El Colegio de México, 2015, pp. 97-108.
- . "Prólogo". *La puerta en el muro*, por Herbert George Wells, Ediciones Siruela, 1984, pp. 9-12.
- Crespo, Natalia. "Borges parodiado: Help a él de Enrique Fogwill". *Cincinnati Romance Review*, no. 34, 2012, pp. 158-175.
- Fogwill, Rodolfo Enrique. "Help a él". *Cuentos completos*. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2010, pp. 235-284.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, 1989.
- Katchadjian, Pablo. "El Aleph engordado". Recuperado el 13 de mayo de 2015 desde: Taller de expresión 1-Cátedra Reale/Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, 2009, <http://tallerdeexpresion1.sociales.uba.ar/files/2012/04/El-Aleph-Engordado.pdf>
- López, Berenice. *Alotropía literaria: una nueva relación transtextual*. Tesis de doctorado. Universidad de Chile, 2022.
- . "Alotropía literaria: una nueva relación transtextual". *Boletín de Literatura Comparada*, no. 1.47, 2022, pp. 139-162.

- Menéndez, Salvio Martín, y Jorge Panesi. "El manuscrito de 'El Aleph' de Jorge Luis Borges". *Revista Filología. Crítica genética*, no. 27.1-2, 1994, pp. 91-119.
- Ortega, Julio, y Elena del Río Parra. "*El Aleph*" de Jorge Luis Borges. *Edición crítica y facsimilar de Julio Ortega y Elena del Río Parra*. El Colegio de México, 2015.
- Pellicer, Rosa. "Reescribir a Borges: la escritura como palimpsesto". *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, no. 9, 2011, pp. 124-134.
- Saavedra, Alexandra. "Retóricas de la intervención literaria: El Aleph engordado de Pablo Katchadjian". *Revista Chilena de Literatura*, no. 97, 2018, pp. 269-295.
- Tomas, Maximiliano. "El insólito caso literario que se dirime en tribunales". *La Nación*, 25 de junio de 2015, <https://www.lanacion.com.ar/opinion/el-insolito-caso-literario-que-se-dirime-en-tribunales-nid1804691/>
- Wells, Herbert George. "El huevo de cristal". *El país de los ciegos*. Losada, 1938, pp. 63-85.

taller de letras

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

Violeta Parra: un proyecto de representación intermedial

Violeta Parra: An Intermedial Representation Project

Alejandro E. Mundaca

Instituto de Estudios Culturales y Territoriales, Universidad Arturo Prat

alejandromundaca@gmx.com

orcid.org/0000-0002-6526-328

TALLER DE LETRAS 75 (diciembre de 2024): 93-119

DOI: doi.org/10.7764/TL.75.93-119

ISSN: 2735-6825

Fecha de recepción: marzo 2024

Fecha de aceptación: noviembre 2024

Violeta Parra: un proyecto de representación intermedial

*

Violeta Parra: An Intermedial Representation Project

Alejandro E. Mundaca
Instituto de Estudios Culturales y Territoriales, Universidad Arturo Prat
alejandromundaca@gmx.com

Resumen

En este artículo propongo leer los proyectos artísticos de Parra, desarrollados entre 1954 y 1967, como proyectos de representación definidos por tres procedimientos intermediales: integración, transformación e interrelación. Para ello planteo una triple genealogía, musical, literaria y visual, a partir de la cual Parra presentó críticamente nuevos elementos, como la visibilización de cultores vivos a través de una mediación que comenzó con grabaciones sonoras, obras plásticas y audiovisuales. Luego, estos proyectos fueron representados en conferencias, cursos y libros, para finalmente formar parte del museo que creó en Concepción y que después reformuló en La Carpa de la Reina.

Palabras clave: Violeta Parra, intermedialidad, transformación.

Abstract

This article proposes to read Parra's artistic projects, developed between 1954 and 1967, as representations defined by three intermedial procedures: integration, transformation and interrelation. To do so, I propose a triple genealogy, musical, literary and visual, from which Parra critically presented new elements, such as the visibility of living artists through a mediation that began with sound recordings, plastic and audiovisual works. These projects were then represented in conferences, courses, and books, and ended up forming part of the museum that she created in Concepción and later reformulated into La Carpa de la Reina.

Keywords: Violeta Parra, Intermediality, Transformation.

Los proyectos y los medios de representación

“Trabajo, pienso y hago proyectos”, escribió Violeta Parra desde París en una carta de 1964 (I. Parra 191). De hecho, estos proyectos han sido observados desde categorías disciplinarias específicas, destacándose su papel como investigadora, intérprete y creadora. En este sentido, desarrolló un criterio selectivo para la recolección de material en terreno, diseñó un amplio programa de difusión de la música tradicional a través de medios como la radio y la grabación de discos con fines didácticos y monográficos, además de presentarse en diversos escenarios y dar inicio a una notable producción creativa personal (Torres 58). Paula Miranda (234) plantea que Parra desarrolló siete proyectos. El primero tuvo como objetivo reunir su investigación en *Cantos folklóricos chilenos y Poésie populaire des Andes*, en adelante *Cantos y Poésie*. El segundo es la publicación de esa misma investigación en una serie de discos. Tercero, el programa que hizo para Radio Chilena en 1954. Cuarto, el museo que fundó en la Universidad de Concepción en 1958. Quinto, los cursos de folklore que dictó en algunas ciudades de Chile. Sexto, la Carpa de la Reina, y séptimo, su autobiografía, publicada póstumamente como *Décimas*. De una perspectiva diacrónica estas son expresiones y proyectos que tienen un objetivo común. Por ejemplo, Patricio Manns, uno de los primeros en advertir las líneas del trabajo parriano, así lo sugiere: “la misión subyacente de toda manifestación artística involucra un vasto proyecto de reflexión” (19). Entre sus varios significados, entiendo la palabra proyecto como una idea planificada con un objetivo específico que involucra una serie de tareas coordinadas para lograr un resultado dentro de un marco de tiempo definido.

Propongo así analizar este proyecto implícito de reflexión planificado y desarrollado de forma sincrónica y diacrónica con el que Parra representó intermedialmente “el alma de artista del pueblo”, como ella afirmó en 1967 (Largo). ¿Por qué representó esa alma de forma intermedial? ¿Cuál es el sentido de escoger varios medios, e incluso querer dispensar de ellos en sus últimos días? Para abordar estas preguntas, comenzaré en esta sección con las bases teóricas de la teoría intermedial, que exponen la relevancia y utilidad de evidenciar las operaciones de integración, transformación e interrelación mediales desplegadas por la autora chilena, para luego continuar con tres secciones abocadas a cada una de las genealogías artísticas identificadas de acuerdo a sus apariciones cronológicas, y la manera en que ellas, como disciplinas tradicionalmente separadas, también responden a esas

operaciones intermediales, e hipermediales, realizadas de manera no necesariamente secuencial, pues fueron desarrolladas de manera paralela.

Esto ha sido abordado metodológicamente durante las últimas décadas por los estudios intermediales, sobre la base de que los medios no pueden entenderse desconectados entre sí, y asumiendo la necesidad de analizar sus relaciones, tanto de similitud como de diferencia, así como las diversas operaciones que realizan cuando se integran y pasan de un medio a otro (Arvidson et al.). Por ejemplo, el uso de los medios de Parra coincide con una idea postulada por uno de los pilares teóricos en esta área que, también en 1964, afirmaba que un medio actuaba como una extensión sensorial del cuerpo humano en búsqueda de la comunicación, siendo su contenido otro medio, como “el contenido de la escritura es el habla, así como la palabra escrita es el contenido de la impresión, y la impresión es el contenido del telégrafo” (McLuhan 8). Igualmente, Parra llevó el habla de los cantores a la escritura en libros, en conferencias, y también a los sonidos grabados en radios y discos. Es decir, representó un contenido en varios medios, pero en casos como *Cantos*, hay diversos grados de transformación que dieron como resultado un tipo de tradición que ella consideraba auténtica (Canales 15; Montero 128). Así sucede en algunas obras, como en la pintura *Casamiento de negros* que es una transformación de la canción homónima, mostrando una temática común expresada de forma diferente (Escobar-Mundaca, *Violeta Parra, una aproximación* 117-28). Lo mismo en la arpillera “*Les fiances paysans*” que es la versión visual de la canción “Parabienes a los novios” (Escobar-Mundaca, *Translating Poetics* 77). Sin embargo, la transformación músico-visual ya la practicaba en 1957 cuando creó la canción inédita “Los manteles de Nemesio” inspirada en una pintura de Antúnez (Á. Parra 143). Pero además realizó una transformación del mismo medio visual cuando utilizó la técnica del bordado de lanas de sus arpilleras en la del pincel para sus pinturas (Escobar-Mundaca, “La Intermedialidad” 66).

Desde la teoría medial, Marshall McLuhan (3) señaló que la tecnología eléctrica, a diferencia de la tecnología mecánica anterior, expandía nuestro sistema nervioso central, borrando las fronteras espaciales y temporales. Observó que estas extensiones funcionaban de manera similar a nuestro sistema sensorial, fomentando las interacciones entre ellos (McLuhan 48). Es decir, los medios electrónicos promovían la intermedialidad que el ser humano poseía de forma intrínseca en los cinco sentidos. Así mismo lo describió Isabel Parra: “Esta filmadora que abre el ojo y te copia todo. Un grabador que abre el oído y se traga la java maravillosa” (191). De hecho las ideas de McLuhan han servido para el desarrollo teórico de los estudios intermediales que han buscado analizar esas y otras operaciones (Elleström

14). Por ejemplo, Lars Elleström distingue entre una intermedialidad diacrónica y otra sincrónica (73). La primera, que llama transmedial, considera la relación de un medio con los pasados y futuros involucrando la noción de que los productos y tipos mediales pueden comunicar conceptos comparables, transfiriendo contenido a través de diferentes medios a lo largo del tiempo (74). La intermedialidad sincrónica, por su parte, examina las características de los medios en un momento específico, exponiendo su carácter heteromedial, donde los productos y tipos de medios se cruzan y pueden describirse como una combinación de atributos materiales y capacidades cognitivas que funcionan como varios signos. Así, Elleström considera las transformaciones como una transmediación intermedial porque en ese caso el primer medio fue remediado por otro: una voz que emite ondas sonoras cuando lee y canta en una conferencia o grabación, o que luego es escrita en un libro o en una partitura. La transmedialidad implica la idea de que diferentes productos mediales, pertenecientes al mismo o diferentes tipos, pueden desencadenar una representación similar (79). Esta transformación transmedial tiene una larga historia, conocida como écfrasis, caracterizada por representar verbalmente una representación visual, distinguiéndose además por algún grado de cambio derivado de los medios técnicos.

Tanto la intermedialidad sincrónica como la diacrónica son evidentes en los proyectos de Parra, pues en ellos un contenido heteromedial aparece en documentales sonoros, luego en discos, luego en conferencias y en libros. Por ejemplo, observamos la transmedialidad sistemáticamente desarrollada de forma intramedial, es decir, con transformaciones dentro de un mismo medio en varias obras, como sucede en su famosa arpillera *Árbol de la vida* (Parra, *Violeta Parra: obra visual* 71), que tiene una segunda versión con una figura en morado a la izquierda, un gato naranja a la derecha y un pajarito blanco en el centro (46), pero también una tercera versión que conserva Margot Loyola (San Martín 90), que fue transmediada intramedialmente (Elleström 71) al óleo en el reverso de la pintura *Entierro en la calle* (Parra, *Violeta Parra: obra visual* 107). Es decir, el topos es heteromedial pues es transmediado en diferentes medios visuales: bordado y pintura. También sucede en la figura de Cristo crucificado que tejió en la arpillera *Cristo en bikini* y en el *Cristo de Quinchamalí* (Brunhammer 5) y la escultura en alambre *Crucifixión* (13). Varias figuras de cabezas humanas hechas en greda fueron también concebidas usando legumbres, como porotos y garbanzos (Parra, *Violeta Parra: obra visual* 43). También vemos la transmediación y conexión entre su autobiografía escrita en décimas y su grabación en disco (*Décimas*); evidenciando de paso la condición heteromedial de lo poético-musical. Pero además encontramos trabajos audiovisuales, incluso

un documental propio, como veremos. Es decir, los cruces y transformaciones entre diferentes medios pueden tener en común una temática heteromedial y un proyecto. Esto también se evidencia en “El gavilán” (Parra, *Violeta Parra en el Aula Magna* pista 1), una obra para voz y guitarra que Parra proyectó como un ballet con una coreografía para ser interpretada por bailarines y una orquesta sinfónica con instrumentos autóctonos. Es decir, fue un proyecto intermedial donde diversos medios, incluidos el visual y el performático, funcionan en conjunto, casi wagnerianamente. Valga recordar que, en esta obra, cada uno de estos medios (musical, poético, visual y corporal) tenían en común el topo poético del amor fatal popular, transmediado musicalmente con la disonancia (Oporto) y sus instrumentos araucanos que participaban en temáticas de la muerte, y con la escenografía/dramaturgia de la mujer que lucha en vano contra los elementos naturales y su pasión, descritos por la misma autora en su entrevista radial de 1960.

Pero Elleström distingue que la comunicación de significado no es propia del medio pues solo se logra a través de la representación. Esto, ya que la mediación es la simple exposición sensorial de un medio que es percibido por nuestros sentidos: “Es un fenómeno presemiótico”, que es la manifestación física de entidades que poseen materialidad, características espaciotemporales y sensoriales, así como potencial semiótico (Elleström 39). Por ejemplo, un sonido que emitimos con la voz no significa nada por sí solo; lo mismo que Parra obtuvo muchas veces de sus informantes que no recordaban partes de versos ni entonaciones. Pero cuando el receptor reconoce que los sonidos tienen una organización, el sonido escuchado puede interpretarse como una voz que pronuncia palabras que comunican algo (39). Esto lleva a Elleström a distinguir entre los medios básicos y los calificados: los primeros aparecen cuando se muestra una configuración específica del sistema de signos, como un texto, el habla, imágenes, o un sonido organizado, etc., mientras que los medios calificados son configuraciones basadas en un medio básico, como la música, que se basa en sonidos organizados (33). Además, los medios calificados generalmente están influenciados por el contexto histórico y social en el que se utilizan. Esto hace que para ciertos grupos y culturas un tipo de sonido organizado sea o no considerado música, melodía, entonación, etc., es decir, sonidos organizados y mediados de acuerdo con normas y prácticas culturales específicas. Esto evidencia el trabajo que Parra desarrolló en su etapa de investigación y reconstrucción de la tradición, primero con la tradición poético-musical, y posteriormente con aquellas materialidades que integró al museo de Concepción y en la Carpa, como por ejemplo, la lana y telas de yute. En un comienzo estos eran considerados medios básicos, pero ella los convirtió en medios que fueron calificados

posteriormente como artísticos, así como el cartón y legumbres usados en varias obras. Los propios cantores vivos que investigó, incluida ella misma, considerados personas rurales, son convertidos por Parra en fuentes directas de conocimiento en sus discos, programas radiales, conferencias, libros, museos y actuaciones, y por ende situados en el ámbito artístico popular, pasando de simples medios a medios calificados.

Por lo tanto, una representación medial describe el procedimiento comunicativo mediante el cual se materializa una configuración sensorial, como la página de un libro que muestra diferentes medios calificados como la descripción narrativa de una persona, un verso poético, una foto y una partitura, como sucede en *Cantos*. Además, en este proyecto también observamos elementos que están presentes en su discografía, en programas radiales, conferencias y exposiciones, como veremos más adelante. Pero Parra no tuvo una relación pasiva con los medios, como podría considerarse un disco en donde ella simplemente es grabada. Por el contrario, a pesar de una aparente contradicción entre las tecnologías y el folklore, la propia artista las integra en su pintura *El pájaro y la grabadora* (Parra, *Violeta Parra: obra visual* 57). Ahí, en el centro inferior, sintetiza visualmente su trabajo de investigación realizado con una máquina grabadora tocada por las patas de un animal, y junto a ella lo que parece ser una cámara fotográfica que cuelga del brazo de una figura humana con cuerpo de guitarra, que contiene en su boca acústica pequeñas figuras de cantores.

Es más, se ha identificado la presencia de estas nuevas tecnologías de la época en algunos textos de Parra (Montero 128). Por ejemplo, cuando describe al cantor Agustín Rebolledo en *Cantos*, señala que “la máquina grabadora desempeñaba su papel satisfactoriamente” (Parra, *Cantos* 37). Gonzalo Montero (139) destaca que Parra y los cantores grabados son incluso conscientes del impacto transformador de la tecnología de grabación. Cuando presenta a Emilio Lobos, por ejemplo, Parra describe su reacción al ver lo que hace la grabadora, pues algunos tenían miedo de cantar ante un aparato desconocido, que había pedido prestado (Subercaseaux y Londoño 59-60): “Güeno que reme’a bien... ¿no? —Así es don Emilio. Al ver el micrófono cerca de él, me preguntó: ¿Y ahora que me está reme’ando a mí también?... —No don Emilio, le mentí, estoy cambiando la cinta (Parra, *Cantos* 31). Parra explica que “remedar” significa imitar pues Lobos así lo identifica al oír su propia voz en una máquina (33). El diccionario, por su parte, lo describe en referencia a una persona que sigue “las mismas huellas y ejemplos de otra, o llevar el mismo método, orden o disciplina que ella” (RAE). Es muy tentador asociar esta palabra al concepto planteado por Jay David Bolter y Richard Grusin, quienes

utilizan la palabra *remediation* en el contexto de las tecnologías digitales visuales para identificar dos formas de renovación medial similar a la de McLuhan: la inmediatez destinada a hacer transparentes los medios de la representación, mientras que su opuesto, la hipermediación, resalta la presencia material de los medios (Bolter y Grusin). En el caso de la representación que Parra hace de Lobos, es lo que Elleström denomina transmediación intermedial, puesto que hay una repetición renovada en otro medio. Por ejemplo, los documentales sonoros que Parra realizó para Radio Chilena en 1954 son la primera instancia conocida del uso de la grabadora de audio portátil con fines creativos (Escobar-Mundaca, “El documental sonoro”). Estos programas estaban basados en grabaciones en locación, de cantores y eventos, similares a los hechos por figuras mundiales como Alan Lomax y Ewan MacColl en Estados Unidos e Inglaterra respectivamente. También podemos considerar estos proyectos como una transmediación creativa basada en hechos reales que representaban las manifestaciones de esa alma popular chilena. Así también lo transmedió en París y Londres con programas radiales y televisivos para la Unesco, Radio Francia y la BBC (“Violeta Parra canta en París”; Navasal), e incluso en su programa radial en Concepción llamado ‘Violeta Parra Chillaneja’ de 1958 (Venegas 265).

La tercera aparición de la grabadora en *Cantos* se refiere a Francisca Martínez, donde Parra dice que la dejó hablar libremente ante la máquina (Parra, *Cantos* 56). Según su hijo Ángel (88), era una “grabadora polaca” que no siempre pudo usar debido a la falta de electricidad en las zonas rurales. La edición actual de *Cantos* muestra la imagen de una grabadora que sería la “primera grabadora de Violeta Parra” (Parra, *Cantos* 160). Esta corresponde a la Philips EL3510, lanzada al mercado en 1955, pero fue solo en la década de los sesenta que Violeta menciona: “Tengo toda la intención de comprar mi grabador, mi Kandelskito. Es imposible seguir trabajando en mi música sin mi grabadora”, preguntándose si las máquinas japonesas eran mejores (*El libro mayor* 174).

Una nota de *Ecran* de principios de agosto de 1957 marca la primera mención de estas grabaciones hechas “directamente por la folklorista, en el norte y en Arauco, de canciones autóctonas” (“Violeta Parra y el Cantar Popular”). Una foto de Parra sosteniendo un micrófono frente a Angulo tocando la guitarra junto a Lobos y su hermano Nicanor, sin fecha, ofrece más pistas, pues es similar a las fotos de *Cantos* (Miranda et al. 34). Esta parece corresponder a las fotografías tomadas por Sergio Larraín, publicadas en el artículo del escritor Jorge Edwards para la revista *Eva* de 1957, al cual volveré más adelante. Allí, Edwards describe la investigación de Parra en Pirque (27-28), junto con los encuentros entre ella, Nicanor, y Emi-

lio Lobos. La página 44 de la revista muestra a Parra sosteniendo un micrófono con cable blanco, y la página final muestra cinco imágenes de ella, y dos junto a Antonio Suárez. Tanto *Ecran* como *Eva* me llevan a asumir que Parra pudo hacer sus grabaciones entre enero y febrero de 1957. Sin embargo, Rodrigo Torres (59) data de 1954 una de estas fotografías. Salvo aquellas obras publicadas en vida, el gran problema metodológico es la falta de fechas de muchas de estas actividades y obras relacionadas a los nuevos medios, como sucede en *Cantos*, a excepción de la semblanza de Berta Gajardo, que abordaré más adelante. De hecho, hay indicios de que este contenido heteromedial fue desarrollado durante varios años, como lo muestra con Angulo, quien es presentado por Parra en un artículo de 1955 (“Violeta Parra descubrió un guitarrón”) grabando su “Verso por ponderación” ese mismo año en su segundo álbum solista *Violeta Parra con su guitarra* [Odeón DSOD/E50059]. Además, en *Cantos* afirma que “gracias a él, recopilé cuatro guitarrones, dos de los cuales doné a la Universidad de Concepción” (Parra, *Cantos* 25), lo cual sucedió en 1957/8 (Venegas 14).

Así mismo sucede en el ámbito audiovisual, aún en descubrimiento. Montero (135) identifica grabaciones visuales en algunos de sus informantes, aspecto prácticamente desconocido en su obra. Así lo revelan algunas cartas. Por ejemplo, ella mencionó un proyecto documental junto a Favré: “Me parece que tú estás haciendo un documental de una señora que expuso en el Palacio del Louvre. Una película corta creo” (Parra, *El libro mayor* 188). En otra carta, cuenta: “Esta filmadora que abre el ojo y te copia todo. Un grabador que abre el oído y se traga la ‘java’ maravillosa”, evidenciando su experimentación activa: “El curso de aprendizaje es indispensable para todo oficio. Hay que saber manejar todos los aparatos para que den buen resultado” (191). En otra carta de agosto de 1964, parece sugerir que llegó a concretar el documental junto a Favré:

¿Hiciste el montaje del documento de la exposición de V.P.? Como estoy preparando mi corto viaje a Chile (45 días en Santiago), me gustaría llevar este documento. Un amigo me prestó diapositivas que él tomó el día del *vernissage*, llevo también fotos color y blanco y negro, pero todo esto no es suficiente. Con la película sería perfecto, porque pienso dar una conferencia de toda mi actividad en Europa en el Salón de Honor de la Universidad. (193)

En otra correspondencia, Parra insinúa que ofreció el documental como producto: “La gente no paga nada por las películas, la Universidad quiere todo gratis. No tienen gran interés por las cosas que ocurren en Europa” (200). Incluso planea-

ron hacer grabaciones en Chile (201). Desafortunadamente, no hay información sobre estas grabaciones, conociéndose solo algunas de muy breves segundos en París (Parra, *Violeta Parra: obra visual* 17).

De lo poético-musical a lo intermedial

Pasemos ahora a la primera genealogía desde la cual Parra integró y transformó la representación del alma artística popular. Cuando irrumpió con éxitos musicales como “Casamiento de negros” (1955), Margot Loyola era una de las figuras más prestigiosas del folklore. Parra reconoció que Nicanor le había advertido que debía enfrentarse artísticamente a esta investigadora e intérprete si quería desarrollar una carrera (Vicuña 74). Loyola había colaborado con el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Universidad de Chile (en adelante IIFM), un grupo que investigaba el folklore chileno dirigido por el historiador Eugenio Pereira junto con los músicos Carlos Lavín y Carlos Isamitt, entre otros (Danne-mann). Realizaron conciertos folklóricos en “Santiago, donde se divulgó ante un público numeroso, auténticos aires nacionales recogidos de la tradición oral y de la historia” (Salas 19). Isamitt, por ejemplo, brindó charlas y conferencias en una gira por provincias del sur chileno en 1944 “destinadas a explicar, en forma sistemática, los fines científicos y culturales que persigue el Instituto” (20).

En 1944, el IIFM lanzó una serie de grabaciones interpretadas, entre otros, por las hermanas Loyola, titulada *Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile* en RCA-Víctor (IIFMUC), con veintisiete canciones, que fueron reeditadas en 2005 (Dannemann). Estas grabaciones incluían canciones como “La luna estaba en el cielo - resbalosa”, la cual tiene la misma música y algunos versos del texto que, posteriormente, serían grabados por Parra en “La resfalosa” (Parra, *Chants et danses du Chili I*, pista 7). “Parabienes a los novios” es otra canción que Parra grabó con letras diferentes en este álbum. Pero interpretaciones como “Cuando la Virgen María —canto a lo divino” y “Qué dichoso el angelito— canto de velorio” de las hermanas Loyola muestran un tipo de canto, de voz, que parece más cercano a lo estandarizado por la industria que a uno encontrado en una zona rural de Chile, tal como lo interpreta Roselindo Allende en la misma serie con “Despedimiento del angelito”. Parra pudo haber reaccionado críticamente a esto. En 1948, Carlos Lavín publicó un artículo sobre la peregrinación de Nuestra Señora del Carmen de las Peñas dando cuenta de bailes y cantos tradicionales del norte chileno, realizados por chunchos, morenos y cuyacas, en un pueblito cerca de Arica (Lavín). Sin embargo, la recepción musicológica

internacional tuvo críticas, como lo muestra la revista del Consejo Internacional de Música Folclórica, por considerar este artículo más como “un panfleto” que carecía de una descripción textual y visual de hechos reales (F, N. 73) . El autor fue Norman Fraser, músico británico nacido en Chile y conocedor del folklore latinoamericano, quien hablaba español incluso con chilenismos (Verba 13). Fraser trabajó como productor de la BBC cuando Parra realizó programas y grabaciones en Londres, contribuyendo especialmente en el impacto que ella tuvo en la emisora británica, recomendándola y proponiendo programas y grabaciones. Con tanto en común, no es extraño que Parra y Fraser hablaran sobre el trabajo pionero del IIFM. De hecho, cuando Parra vuelve de Europa, va a publicar un artículo sobre su investigación de la Semana Santa en Salamanca, celebrada en el norte chileno con fotografías de Sergio Larraín en la revista *Eva* (Parra, “Fiesta en Salamanca”). Además, en una entrevista en Concepción, ella explica que recopiló “canciones y melodías que no figuran en ningún tratado, libro o estudio. Esos ‘cantos a los divino’, son cosas sencillamente maravillosas” (Venegas 91), mostrando su conocimiento del trabajo investigativo que se había desarrollado. Pero Violeta también realiza una crítica a la labor etnomusicológica sobre la cultura mapuche: “Músicos profesionales han estado rondando esos lugares. Pero a ellos yo no les tengo confianza. Ellos son profesionales y si es necesario, deben comercializar la música más pura” (91). De hecho, en un artículo de 1953 ya había declarado su intención de hacer grabaciones para el archivo del IIFM (“Violeta Parra y el folklore” 41). Aún más, Edwards afirmó que Parra “es la única que se ha atrevido a interpretar la música popular en su forma tradicional, sin adaptaciones de ninguna especie” (26). Comparándola críticamente con el IIFM de forma implícita: “Ella sola en poco tiempo y sin ayuda oficial de ninguna especie, ha conseguido más, en lo que se refiere a divulgación efectiva del folklore chileno, que muchas instituciones especializadas juntas” (27). Pero el escritor Antonio Acevedo también recibió críticas. En su libro sobre la cueca, incluye una nota sobre el IIFM, enfatizando el limitado compromiso con el pueblo, aquellos desde los que investigaban y recreaban (*La cueca* 401). Es decir, el proyecto del IIFM motivó creativa y críticamente a otros.

Por ejemplo, después de recopilar numeroso material, Parra enfrentó la tarea de publicarlo. Como músico, la serie de álbumes en solitario para Odeón *El folklore de Chile* es la más importante. Esto a pesar de dos matices: “La jardinera”, que puede considerarse su primer éxito, fue oficialmente grabada bajo la autoría de Las hermanas Parra en 1954, y sus documentales sonoros en Radio Chilena de 1954, de los que no hay copias, son prácticamente desconocidos analíticamente, y por ende están menos asociados a su carrera artística, como sucede con su programa radial

para la UNESCO (UNESCO) de 1956, ignorado incluso por los estudios musicológicos. Este proyecto panorámico de la música chilena es muy parecido al *Aires Tradicionales y Folkloricos de Chile* del IIFM. Lo componen ocho álbumes (Cancioneros): *Cantos de Chile Violeta Parra con acompañamiento típico* [Odeón DSOD/E-50040 (EP)] y *Violeta Parra con su guitarra* [Odeón DSOD/E-50059 (EP)] de 1955, *El folkllore de Chile volumen 1* [Odeón LDC-36019] de 1957, *Composiciones para guitarra* [Odeón MSOD/E-51020] y *El folkllore de Chile volumen 2* [Odeón LDC-36025] de 1958, *La cueca* [Odeón LDC-36038] y *La tonada* [Odeón LDC-36054] de 1959, y *Toda Violeta Parra* [Odeón LDC-36344] de 1961. También podríamos agregar los álbumes grabados en Leningrado y París, como los dos discos de *Chants e danses du Chili*, donde incluye dos canciones de Isla de Pascua, algo que no repitió. En general, Parra incluye versiones de canciones tomadas de cantoras vivas y sus propias adaptaciones, junto con obras originales, exponiendo por ejemplo el repertorio del velorio del angelito, lo cual había representado sonoramente en sus documentales sonoros (Escobar-Mundaca, “El documental sonoro”) y posteriormente en obras visuales, llegando a escribir un artículo para la revista *Pomaire* en 1958 (Dillon 27).

Jorge Edwards (27) afirmaba que entre los proyectos que Parra quería realizar a su regreso de Europa estaba hacer una película sobre eventos chilenos, aunque carecía de dinero. Como sabemos, Parra hizo una prolífica colaboración con el Nuevo Cine Chileno (Guerrero y Vuskovic). Una de las más destacadas es en el documental en blanco y negro *Mimbre* (1957) de Sergio Bravo, donde representa ecfrásticamente en su guitarra el alma artística del trabajo de un artesano con varillas de mimbre (Mouesca 67). Esto lo logra “con un lento ritmo de base de cueca, la guitarra de mimbre se enreda y desenreda, con efectos de glissando que parecen imitar el movimiento del artesano limpiando la vara” (Guerrero y Vuskovic 49). Esta técnica de glissando es parecida al estilo investigado por la propia Parra denominado “hacer hablar a la guitarra”, donde las cantoras intentaban imitar las melodías cantadas usando la guitarra (Parra, *La cueca* 7). Sin embargo, aún desconocemos el documental *Casamiento de negros* de Bravo, perdido según su autor, cuyo título revela una tercera transmediación de la canción.

En 1958, la música de Parra fue utilizada para el documental en color *Andacollo* de Jorge di Lauro y Nieves Yankovic (Guerrero y Vuskovic 59). Como temática, se remonta a la investigación etnográfica de Ricardo Latcham de 1910, *La fiesta de Andacollo i sus andanzas*, y al artículo de Carlos Lavín titulado “Andacollo, rito del norte de Chile” (1945) de la revista *Antártica*. El documental de 28 minutos muestra la celebración del Día de la Virgen de Andacollo, que dura tres días, representando la llegada, las festividades y la partida de los peregrinos. La música de apertura re-

cuerda a la de *Mimbre*, aunque incluye música específica del evento, pero utilizando una canción que habla sobre la festividad como el esquinazo inédito de Parra cuyo texto representa la llegada de los devotos a recoger la imagen de la virgen, entrelazada con la anticueca 3 y la canción “De mirarte y no mirarte”, también inéditas en 1958. En 1959, Bravo volvió a recurrir a la música de Parra para su documental en blanco y negro *Trilla*, de 27 minutos, filmado en los trigales de Calquinhue, Concepción. En él, representa las diversas tareas de los agricultores durante la cosecha del trigo con la canción “Verso por saludo” (*El Folklore de Chile Vol. I*), comenzando con la descripción del *mingaco*, que ya había expuesto en su documental sonoro de 1954 (Escobar-Mundaca, “El documental sonoro”). Incluye también la canción “La Juana Rosa”, que describe la ida de una joven soltera a la trilla en la era, en búsqueda de un marido, grabada en 1955 (Cancioneros). Además, Parra recita una versión variada de la décima XLV (*Décimas: autobiografía*, 111) de su autobiografía en el minuto 11, que describe la trilla. Es más, la décima XLIII también expone este mismo evento desde sus recuerdos de infancia (*Décimas* 108).

A comienzos de 1960, Parra inició una efímera colaboración con la televisión chilena de la mano de Raúl Aicardi, quien fundaba el canal 9 de televisión de la Universidad de Chile. Así lo revelan algunas cartas que ella le envió desde Buenos Aires donde expone su propuesta intermedial. En 1961, Parra describió su idea de representar visualmente sus canciones a través de la pintura, intermedialidad parecida a la que realizaba en el teatro I.F.T. bonaerense. Le ofrece a Raúl Aicardi producir un programa permanente de cinco minutos para el canal basado en “Dibujos que ilustren una canción, con la canción como música de fondo”, pues “Todos los cantos pueden ser pintados”, como lo ejemplifica su obra visual “Casamiento de negros” (Parra, *El libro mayor* 117). Esta mención podría sugerir una posible fecha de creación de la pintura. Una segunda carta, sin fecha, sugiere que Parra materializó su propuesta: “el asunto es que quisiera cobrarle un saldo de un trabajo que entregué en el mes de septiembre para Audiovisual” (118). Si bien ella no realizó el montaje final, se entiende que concibió una transmediación audio-visual unificada para las primeras transmisiones en directo, identificando el potencial visual incluso antes de que los videoclips ganaran popularidad en Chile (Montealegre 28). Sin embargo, a pesar de lo prometedor del proyecto televisivo, no lo continuó, en parte por su viaje a Argentina y luego a Europa, que la mantuvo fuera de Chile entre 1961 y 1965. Aún así, ella tenía su propio proyecto de representación audiovisual que naturalmente estaba condicionado económicamente, e iba más allá del simple registro visual pues involucraba toda una posproducción que difícilmente podía

realizar por sí misma. Esto pudo significar que pusiera sus esfuerzos en otros proyectos menos costosos y más accesibles.

De las conferencias a los libros

Una vez recopilada su investigación, Parra pensó transmitir directamente al público todo ese conocimiento. Esto generó interés académico, llegando a ser “solicitada por la Universidad Santa María de Valparaíso para realizar cursos de verano” (Á. Parra, *Violeta se fue a los cielos* 157). Al igual que el IIFM, ella ofreció cursos, escuelas de verano y conferencias. Tempranamente declaró que quería dar una conferencia sobre “orientación histórica de la canción chilena” (*Ecran*, “Conozca a Violeta Parra” 20) donde los intérpretes pudieran conocer el folklore genuino, su interpretación y raíces. Sin embargo, los primeros antecedentes de estas actividades son en Europa. Allí ofreció conciertos didácticos en La Sorbona y el Instituto Católico de París entre 1955 y 1956 (Navasal). Dio conferencias organizadas por la Embajada de Chile y el director del Instituto Católico de París, Germán Pardo, un folklorista venezolano. Inicialmente le dieron solo cinco minutos, sin embargo, Pardo le organizó una segunda conferencia individual, con él mismo traduciendo al francés (Edwards 44).

En 1957, Parra ofreció dos conciertos educativos en Concepción, considerados “clases magistrales de folklore” (Venegas 104). El 11 de mayo, presentó canciones, incluyendo las recopiladas por Emilio Lobos, explicando en detalle todos los aspectos al público (94). El 24 de agosto, auspiciada por la Universidad de Concepción, realizó otro concierto donde, además de interpretar las canciones investigadas, explicó detalladamente el contexto, características y sus cultores, como “los parabienes a los novios recogidos en San Carlos”(104). Además, impartió diversos cursos en la región durante su trabajo en la Universidad de Concepción, incluyendo uno realizado en la Casa del Arte (265). En 1960, participó en la VI Escuela de Verano de la Universidad de Concepción y ofreció una conferencia en el salón de actos de la Facultad de Educación, siendo además entrevistada en la radio universitaria (305). Esta es la única conferencia de la cual se tiene un registro. En la entrevista, presentó extractos de esta y, a pesar de reconocer sus limitaciones como escritora, expresó confianza en su capacidad para transmitir la esencia de sus informantes (Parra, *Violeta Parra en el Aula Magna* pista 1 y pista 2). Le puso por título “Cantores a lo Divino y a lo Humano“, y forma parte de los dos libros que entonces eran inéditos —*Cantos Folkloricos Chilenos* (1979) y *Poesie* (1965).

En la conferencia, que también podemos leer (Parra, *El libro mayor* 88), escuchamos algunos elementos performáticos que no están transmediados en sus libros, como anécdotas e imitaciones, lo que da un matiz de espectáculo y complicidad con la audiencia, incluso dentro de un entorno académico. Por ejemplo, narra el encuentro de Antonio Suárez con el diablo, quien lo retó a un duelo musical entre su guitarra y el rabel, pero al no poder responder a lo divino, el diablo explotó, generando las risas del público. Lo mismo hace cuando habla de Emilio Lobos, quien a pesar de haber descubierto doce minas, confiesa que solo le gustaba encontrarlas y no explotarlas, motivo por el cual era pobre. De este último Parra canta “El verso por el rey Asuero” (*El Folklore de Chile Vol. II*, pista 1). También saca risas del público cuando narra su escucha de la voz desafinada de Agustín Rebolledo cuando este le insiste en cantar, siendo que solo era poeta. Y aunque nicamente úimita la voz gangosa recitada de Rebolledo con una cuarteta de “De génesis precipiaron” en la conferencia, Parra ya había grabado este canto a lo divino que intercala recitado con canto (*El folklore de Chile Vol. I* pista 10).

La conferencia comienza refiriéndose a Alberto Cruz, quien aparece en *Poesie* pero no en *Cantos*, narrando a viva voz su experiencia en la ciudad de Salamanca durante la Semana Santa, misma experiencia que Parra ya había escrito en la revista *Vea* (Parra, “Fiesta en Salamanca”), desde donde recopiló “Verso por las doce palabras” (*El folklore de Chile Vol. II*, pista 5). Parra luego habla de Juan de Dios Leiva de Santiago, semblanza transcrita prácticamente igual en *Poesie* y *Cantos* salvo algunos ejemplos de versos y su distribución en los libros, pero con un nombre diferente: Guillermo Reyes. Continúa su relato representando a Rosa Lorca, transmediándola con “Décimas por padecimiento” (*En Ginebra* pista 6). Solo estos cuatro cantores aparecerán en *Poesie*. Mientras que las representaciones de Antonio Suárez y Gabriel Soto sólo aparecen en *Cantos*, con muy pocas variaciones. La conferencia termina cantando la tonada “Huyendo voy de tus rabias” (*Tonadas* pista 10), sin nombrar su fuente, pero transcribiéndola como “Cansados traigo los ojos” (*Cantos* 90), aprendida de Berta Gajardo en el Maule. Luego de eso, el audio se corta y comienza “Casamiento de negros”.

Si consideramos los discos y la conferencia como las transmediaciones iniciales de su investigación, la tercera sería su libro *Poesie*, publicado en Francia en 1965. El libro se divide en dos partes: canciones populares y canciones compuestas por Parra. En la primera sección, clasifica el “Canto a lo poeta” en sagrados y a lo humano, tonadas, parabienes, esquinazos y cuecas. En la segunda, incluye sus propias creaciones siguiendo esas categorías, así como otras como la “sirilla”. En la primera parte, Parra presenta brevemente a los cantores y explica la estructura

de las canciones, como la cuarteta compuesta por cinco estrofas, versos invertidos, estrofas libres y de estribillo (*Poesie* 13-15). Reiner Canales (78-79) clasifica las descripciones biográficas como semblanzas, posiblemente escritas posteriormente a su recolección, donde se centra más en aspectos textuales que musicales. Los cantos a lo divino los agrupa por saludos, sufrimientos, sabiduría y despedidas, tal como sucede en el velorio de angelito. De esta manera, el libro transmedia la primera parte de la conferencia de Parra sobre Alberto Cruz, incluido el “Verso por saludo” (*El folklore de Chile Vol. I* pista 10). Sin embargo, Juan de Dios Leiva es omitido, exponiendo detalladamente a Rosa Lorca, al igual que en Cantos (45-46). Continúa con canciones por sabiduría, entre ellas “Verso por el fin del mundo” (... *con acompañamiento típico*, pista 4), posteriormente textualizada como “El primer día del Señor” (*Cantos* 18). Luego, describe a Guillermo Reyes (*Poesie* 38) con el mismo texto al que se refiere en la conferencia a Juan de Dios Leiva, pero transcribiendo tres cuartetas diferentes desde el cuaderno del cantor, igual que en *Cantos* (17), y transcribiendo una canción de despedida con una cuarteta de estribillo (*Poesie* 40). Finalmente describe el “Canto a lo humano” con dos canciones inéditas tituladas “El ladrón impío” y “Por el mundo al revés”, recopiladas de Antonio Suárez (*Cantos* 23). Incluye además una sección ‘Por los números’ con unos versos que muestran una estructura textual numérica de la tradición desde la cual desarrollará sus experimentales *Centésimas*. Y finalmente está la parte que titula “Por filosofía” contextualizada por la cantora “Panchita”, incluida en *Cantos* (51). La siguiente sección muestra varias formas musicales de su investigación, pero sin mencionar a los cantores. Las siete tonadas transcritas carecen de título pero algunas fueron grabadas, como la “Tonada del medio” y “Amada prenda” (*El folklore de Chile Vol. II*), junto a dos recolectadas de su madre, Clarisa (*Cantos* 75): “Miren como corre el agua” (*Chants et danses du Chili I*) y “A dónde vas, jilguerillo” (*Tonadas*). Continúa con “Parabienes a los novios” y “Parabienes”, transcritas de Eduviges Candia (*Cantos* 100-102). Luego, presenta tres “esquinazos”, canciones tipo serenata, sin título, tal como se transcribe en *Cantos*: “Es aquí o no es aquí”, “A verte vengo de noche” y “Señores y señoritas”, igualmente grabadas. Incluye además cuatro cuecas, presentes en *Cantos*, y el baile tradicional “Chapecao”. La sección final del libro, con sus propias canciones, expone diversos géneros y temas, incluidas las revolucionarias, aunque no ofrece detalles musicológicos como partituras ni acordes. Curiosamente atribuye a Panchita una canción titulada “SolFa” (*Poesie* 61), lenguaje musical poco usado por las cantoras, quienes normalmente usan conceptos como “toquíos” y “por transporte”. En definitiva, podemos considerar *Poesie* como una transformación textual parcial de su conferencia, centrándose en exponer el contenido

temático del canto a lo humano y a lo divino, como los velorios y la trilla, tal como lo realizado en sus documentales sonoros. Pero este libro tuvo un precedente que le permitió ampliar y distinguir esa alma popular, pudiendo ser considerado como una segunda genealogía de su proyecto intermedial. Así, *Cantos* puede verse como una variación de la conferencia en Concepción y *Poesie*, acercándose a lo que Theodor Nelson definió en 1965, en el contexto de la tecnología digital, como hipertexto[medio]: “una escritura no secuencial, a un texto que bifurca, que permite que el lector elija” (Landow 15) a nivel sonoro y textual, es decir, una obra intermedial.

El libro pionero sobre *Los cantores populares chilenos* (1933) de Antonio Acevedo causó interés incluso en la musicología (Garrido 114; Pereira 167), estableciendo un precedente sobre el valor artístico de esta práctica popular que para él ya no existía (*Los cantores populares chilenos* 23). También está dividido en dos partes. En la primera, Acevedo describe histórica y biográficamente a los cantores, categorizándolos por sus temáticas: el canto divino y humano, los palladores y la poesía popular revolucionaria, donde dos de los diecinueve cantores están vivos, incluyendo algunas conversaciones con ellos. Esta última categoría, la revolucionaria, nos recuerda las palabras de Parra calificando sus propias creaciones políticas grabadas en París como “canciones revolucionarias” (*El libro mayor* 172). Por ejemplo, el repertorio revolucionario de Rosita Araneda estaba dirigido al presidente y a los que robaban en el gobierno (Acevedo 129-37), considerándola como la mejor de su época. En la segunda parte del libro, Acevedo da cuenta además de doce poetas cultos que escribieron versos populares, como Carlos Pezoa Véliz (1879-1908), cuyos textos incorporan los temas, personajes y formas populares al marco literario por primera vez. Sin embargo, no abordó detalles musicales, adoptando una perspectiva alternativa: “En la imposibilidad de dar detalles técnicos de la música, procuraré describirla desde su punto de vista emocional” (35). Acevedo valoriza muy pronto las subjetividades en la música popular, temática ampliamente desarrollada en las últimas décadas por la nueva musicología, como una forma de analizar las implicaciones culturales de la música, donde se pueden distinguir diversos factores culturales que inciden en la construcción de la subjetividad, que determinan el modo de escucha (Middleton 250). Para Acevedo, la relación emocional que la música establece por medio de la empatía con sus auditores es una característica importante de la fusión que el poeta culto debe establecer para situar su obra en el sentir del pueblo y no ser una mera imitación (259). Es decir, Acevedo, incluso como creador, también buscaba exponer las subjetividades del alma popular desde la literatura y la dramaturgia, al igual que Parra. La simple comparación del libro de Acevedo con *Poesie* y *Cantos* muestra consonancias razonables. Por ejem-

plo, mientras que Acevedo expuso por primera vez a los cantores más famosos de la breve historia chilena, Parra los presenta exponiendo sus voces como poetas vivos, describiendo además sus estilos de vida, pensamientos e interacciones. Si bien Acevedo presentó a Liborio Salgado, Juan Bautista Peralta y Francisco Pezoa como poetas vivos, solo transcribe un par de palabras de los dos primeros, objetivando una narrativa más histórica que contemporánea. Esto también evidencia una influencia y continuidad temática de Acevedo en Parra, considerada como una profundización de esa característica embrionaria bosquejada por Acevedo. También, mientras Acevedo transcribe muchos versos de memoria junto a algunos conservados en las liras, Parra los transcribe directamente desde los cantores vivos, lo que representaría un trabajo de campo actualizado. Si bien Parra nunca habló de Acevedo públicamente, sí lo hizo de Rosa Araneda (“Conozca a Violeta Parra” 18), de quien se había publicado su poesía en 1893, y con la cual también se establecen muchas consonancias a nivel temático, lo que confirma su influencia.

Hacia finales de la década de 1950, Parra planeaba publicar dos libros sobre sus investigaciones (Vicuña 75-76); el primero incluiría cien canciones populares, centrándose en sus aspectos musicales, y el segundo, fruto de sus investigaciones en Concepción, incluiría cincuenta cuecas. Sin embargo, la edición actual de *Cantos* incluye cincuenta y ocho canciones, todas recopiladas. Canales señala que la versión de *Cantos* conservada en el archivo Eugenio Pereira contiene noventa y un canciones populares y ocho composiciones de Parra. Esto concuerda con lo afirmado por Vicuña, aunque no contienen las semblanzas, pero sí una introducción escrita por Soublette de la que careció la primera edición (Canales 28). Esa introducción afirma que el libro contiene ochenta y dos canciones, incluidas sus propias composiciones (29). Canales concluye que la intención original de Parra era incorporar sus composiciones al libro, coincidiendo con *Poesie*, y su serie discográfica. Esto concuerda además con una carta escrita desde París en 1963, donde ella proyectó esta organización incluyendo las imágenes de sus arpilleras (*El libro mayor* 174). Entonces, *Cantos* parece haber estado listo para ser publicado por Nascimento en noviembre de 1957 cuando ella llegó a Concepción (Venegas 121). Esto ha llevado a algunos, incluido el propio Soublette, a sugerir que se publicó por primera vez en 1959. Sin embargo, Venegas (310) señala que esto podría tratarse del librito del álbum *La cueca*, que describe musicológicamente Soublette con información de Parra. No obstante, la publicación de *Cantos* en 1979 fue atribuida al hijo de Parra, Ángel, quien había encontrado los manuscritos (Sáez 132). Lamentablemente, no se proporcionan detalles sobre el proceso editorial, dejando interrogantes sobre los manuscritos, o respecto a si ella escribió las semblanzas mientras escuchaba

directamente sus grabaciones o si las recreó a partir de sus recuerdos, notas o grabaciones. Esto porque en diversos pasajes de *Cantos* Parra sugiere que omitió intencionalmente ciertas canciones, realizando una edición implícita, al igual que en su conferencia. Como cuando habla de Lastenia Cortez, mencionando que solo incluye cuatro de las treinta canciones que ella le dio (*Cantos* 121), al igual que Mercedes Guzmán (64). En resumen, *Cantos* no posee las creaciones de Parra, que sí incluye *Poesía*, alejándose también de lo representado en su discografía; por esto, queda la duda sobre su relación con el manuscrito del archivo Eugenio Pereira.

Si bien Parra mencionó su intención de publicar este libro varias veces, es posible que haya preparado varios manuscritos para editores diferentes. Finalmente se debe apuntar un dato importante sobre *Cantos*, que problematiza cronológicamente su obra, pues se ha asumido que ella inició su investigación en 1953 (Miranda 70), aunque también se ha cuestionado (Venegas 113-14). En la semblanza que hace de Berta Guajardo, Parra indica el año en que lo realizó: “Cuando ocurrió esto, ella tenía 46 años, y fue en el año 1952” (*Cantos* 86). Es decir, su investigación comenzó en 1952. Mismo año en que conoció a Margot Loyola (San Martín 25), y un año antes de la aparición de un proyecto folklórico pionero que veremos a continuación.

Del Museo a La Carpa de la Reina

A principios del siglo XX, la cultura popular chilena suscitó la atención académica en gran parte gracias a la fundación de la Sociedad de Folklore Chileno (1909-1913), orientada a promover su diversidad poética, musical y visual. Sin embargo, faltaba un espacio que acogiera ese acervo de forma sistemática, el cual fue fundado por Tomás Lago. Autor y estudioso del folklore, Lago organizó las primeras exposiciones de arte popular entre 1936 y 1938, llevando incluso exposiciones al extranjero. El Museo de Arte Popular Americano (MAPA), el primero en Chile, se estableció en 1944 en la Universidad de Chile, al igual que el IIFM, bajo la dirección de Lago. Él era amigo de Nicanor, e incluso fue homenajeado en uno de sus antipoemas. Tomás Lago, incorporó a Violeta Parra en una exposición del MAPA realizada entre el 18 de junio y el 6 de julio de 1963 mientras ella estaba en el extranjero: *Crucifixión y Fauna* (Lago, “Presentación” 7). En enero de 1953, Lago organizó la Primera Semana del Folklore Americano para la XVIII Escuela de Verano de la Universidad de Chile en el Cerro Santa Lucía, para “destacar las proyecciones artísticas, pedagógicas y sociales del folklore americano y su utiliza-

ción como vínculo de acercamiento entre los pueblos del Continente [sic]” (Lago, *Primera Semana*). En su folleto programático, junto con la exposición de artesanías de los pueblos originarios, se describen diversas actividades, como un festival cinematográfico americano, una exposición fotográfica de Chile, danzas y música de América, y visitas a las ciudades de Temuco y Valparaíso. Mientras que el concierto de música chilena “comprenderá música vernácula, araucana, de la Isla de Pascua y música popular en sus instrumentos típicos. A la vez, se presentará la música de inspiración popular, realizada por músicos cultos que han aprovechado el patrimonio autóctono” (Lago, *Primera Semana*). Aunque no se explicita, es muy probable que los músicos “cultos” sean los del IIFM, también de la Universidad de Chile, que, como vimos, realizaban estas actividades en la época. Esta temprana muestra interdisciplinaria también pudo haber sido fuente de inspiración crítica; una exhibición de las prácticas tradicionales donde la música forme parte también podría ser realizada por una artista popular.

En su artículo sobre Parra, Edwards (45) adelanta que, junto con su película, sus investigaciones y grabaciones, “a su vuelta a Europa llevará una exposición de arte popular chileno. Además, esta vez piensa seguir viaje hasta el Japón”. Es decir, a inicios de 1957 ya tenía pensado un proyecto medial diferente, uno sobre arte y las expresiones plásticas populares, el cual se materializará en Concepción al año siguiente. Efectivamente, allí, fue formalizado por medio de una residencia artística organizada por el poeta Gonzalo Rojas en la Universidad de Concepción, iniciada en noviembre de 1957. Su objetivo era establecer el primer Museo de Arte Popular Chileno, enfocándose en preservar y exhibir el acervo tradicional local. Para desarrollarlo, Parra solicitó al rector de la universidad una grabadora de sonido, una cámara fotográfica y una camioneta con guía para las salidas a terreno. ¿Puede que esto sea lo que representa/transmedia su pintura *El pájaro y la grabadora*? El museo se instaló en una antigua casona donde funcionaba la Escuela de Bellas Artes y el Teatro Universitario, además de los talleres del director de la Escuela, Tole Peralta, y del pintor Julio Escámez (Venegas 128).

Parra proyectó el museo con cuatro salas. La primera exhibiría instrumentos musicales como guitarrón, arpa, cultrún, pifilca, etc. La segunda albergaría un archivo fotográfico de los cantores. La tercera sería un auditorio para proyecciones de películas, y la cuarta sala iba a ser la oficina de dirección (123). Venegas destaca la novedad para Concepción de la sala para fotografías, lo que compara a la inclusión de imágenes de cantores en el libro *Cantos*. También destaca la originalidad del sala audiovisual, lo que indica la valorización que Parra dio a esta nueva tecnología den-

tro de ese contexto, coincidiendo además con el propio trabajo audiovisual en el que ella colaboraba paralelamente. En resumen, Venegas (124) destaca la perspectiva novedosa que proyectó Parra en comparación a los museos penquistas, dando énfasis al contexto histórico y espacial de los objetos exhibidos. Por otro lado, el museo tenía una doble función: junto con ser un espacio público, también era la residencia de Parra, quien optó por vivir con sus hijos en un espacio compartido, al igual que varios de los artistas que trabajaban ahí, difuminando la línea entre lo público y lo privado(130). Otro aspecto destacado es el tarro de parafina vacío que colocó en la sala principal, algo que muchos no entendieron. Según Venegas (133) los cantores de la provincia utilizaban tarros vacíos para percutir los ritmos de las “cuecas atarradas”, convirtiendo ese pequeño espacio en una representación interactiva para quien quisiera cantar. Lamentablemente, ese proyecto sufrió cambios, partiendo por su nombre, Museo Nacional de Arte Popular, siendo inaugurado con solo un par de salas pero sobresaliendo por su originalidad (Venegas 135). Luego de seis meses Parra deja Concepción al terminar su contrato y el museo queda abandonado. El proyecto será reformulado en su vuelta definitiva de Europa.

El 17 de diciembre de 1965, Parra inauguró su Carpa de la Reina “destinada a la difusión del folklore y arte nacional” (Parra, *El libro mayor* 205), el cual tenía unos cuarenta metros de diámetro, y que, según su hermana Hilda “era como uno de esos circos chamorros en que actuábamos cuando cabras” (Subercaseaux y Londoño 107). Luego de participar en la Peña de sus hijos en el centro de la capital, donde también enseñaba informalmente, y aprovechando la carpa que había usado en la Feria Nacional de Agricultura para actuar y vender comidas, Parra consiguió una parcela en la precordillera santiaguina para ubicar su propia peña: “el proyecto era muy ambicioso, lo redactó en un cuaderno con tapas negras” dice su hija (Parra, *El libro mayor* 207). El alcalde de la comuna le había concedido el terreno gratis con el objetivo de convertir la carpa en la Casa de la Cultura de La Reina, la cual tuvo una segunda carpa pequeña para exposiciones (“Violeta Parra y su drama”). Al igual que en Concepción, Parra y su hija Carmen Luisa vivían en una choza de adobe construida a un costado de la carpa. Durante el día, acogía las clases de la escuela de arte y música, y de noche se transformaba en la “Peña de los Parra”, como dice su afiche promocional. En ambas instancias, serviría como espacio de exhibición de instrumentos y obras plásticas. Figuras reconocidas como Margot Loyola, Raquel Barros, Gabriela Pizarro, Silvia Urbina, Rolando Alarcón, Teresa Vicuña y Margot Guerra participaron del proyecto enseñando y actuando. Sin embargo, la iniciativa enfrentó diversos problemas, lo que significó que Parra tuvo menos impacto en el público que en Europa, lo que finalmente contribuyó a su

fracaso. La ubicación remota que alejaba al público masivo, junto a una propuesta artística poco usual, asociada a una cantora popular; todo ello parece haber sido demasiado ambicioso; una aporía.

Lamentablemente se conocen muy pocos detalles de este efímero proyecto que duró poco más de un año. Pero no es difícil imaginar que, tal como el museo de Concepción, Parra solo pudo concretar lo económicamente posible: un escenario, sillas, mesas y una cocina con un fogón en el centro donde estaba el palo mayor, lo cual reproducía una ruca mapuche (Miranda 101). De hecho, la lona difícilmente podía soportar la exhibición de cuadros, por lo que tuvo que poner madera para ello y dar aislamiento de las extremas temperaturas del exterior precordillerano. Resulta difícil pensar, por ejemplo, que haya podido realizar proyecciones de documentales, como lo pensó en Concepción. Menos aún, proyectar su propia película, que había preparado con Favré, quien se había marchado a Bolivia. Pero sí pudo exhibir obras plásticas y fotográficas, por ejemplo.

La Carpa de la Reina es, para Miranda (100), un megaproyecto en el cual Parra pudo sintetizar sus proyectos anteriores para fusionarse de mejor manera con el público, que era su prioridad, aunque paralelamente creaba su legendario disco *Las últimas composiciones*. No es casualidad que este último álbum sea considerado el más importante de Chile, pues para Miranda, al igual que el megaproyecto, es una síntesis de toda su obra anterior. Una síntesis también del “canto de todos” esos artistas populares que siempre representó y con los cuales mantuvo permanentemente un contacto cercano. Pero allí además buscó el contacto directo con el público, quien sería capaz en ese lugar, no solo de ver lo material sino que también de tener otras experiencias sensoriales con la creación, fusionándose intermedialmente en ese espacio, que Dillon llama “lugar-escultura” (Dillon 8). Sin embargo, el público esperado para ello no llegó. Los medios básicos que integraban La Carpa fueron insuficientes para establecer esa comunicación directa que buscaba “fundir su alma de artista con el alma de artista del pueblo”, como ella lo expresó el primero de enero de 1967, y donde ya no quería trabajar con los mismos medios, sino “con elementos vivos, con el público cerquita mío” (Largo). Esta radical postura donde los medios ya no tienen la misma importancia creativa, coincide con la austeridad que ese espacio representó, a través de su piso de tierra y condiciones parecidas a las que tenían los cantores investigados por Parra. Era, en otras palabras, una transmediación encarnada de las condiciones en que vivían muchos artistas populares.

Comentarios finales

Este artículo ha querido evidenciar la sistematización de transformaciones, integraciones e interrelaciones del proyecto intermedial con el que Parra representó el alma de artistas populares vivos durante trece años. Desde la perspectiva medial, cada uno de sus proyectos funcionaba como una extensión sensorial con la que Parra comunicaba las representaciones que nacen de lo poético-musical, cruzando límites mediales y artísticos, parafraseando a McLuhan, que exponían la condición heteromedial de esa alma, a través del texto hablado y cantado, a través de los sonidos del guitarrón, la guitarra, el rabel, el arpa; a través de la danza y la plástica, por nombrar los más conocidos. En última instancia, esa alma artística popular se manifestaba de múltiples maneras, y ella sentía que podía representar/encarnar auténticamente todas esas expresiones. Por ejemplo, “los parabienes a los novios” que Parra recolectó de las cantoras rurales fueron transmедиados en varias representaciones: primero reconstruidos e interpretados por ella misma, luego grabados en disco, transmедиados en una arpillera, inédita hasta ahora, presentados en conciertos didácticos, y posiblemente en cursos, y escritos textual y musicalmente en sus libros. Lo mismo sucedió con la mediación sonora de su investigación y con creaciones que realiza primero en su programa *Así Canta Violeta Parra* de 1954, que es posteriormente transmедиado en programas radiales y televisivos europeos, en su serie discográfica de *El folklóre de Chile*, y de manera paralela en documentales, cursos, conferencias, en libros y artículos de revista. Cada transformación tiene sus propias diferencias, destacando o abandonando aspectos en la medida de la posibilidades técnicas que cada una ofrece. Así como lo hizo a gran escala con proyectos interrelacionados que se desarrollaron durante años, como el discográfico, audiovisual, textual y espacial, también lo hizo a pequeña escala en sus musicalizaciones visuales (obras plásticas que transmedian música) y visualizaciones musicales (obras musicales que transmedian lo visual). Por ejemplo, su canción “Casamiento de negros”, que representó basada en las versiones de las cantoras que investigó, fue pintada ecfrásticamente en un óleo sobre tela, y también fue transmедиada audiovisualmente en el documental homónimo de Sergio Bravo, y ofrecida para ser transmедиada en video musical de televisión. A pesar de que ella no parece haber jerarquizado explícitamente ninguna de sus mediaciones, el mayor y menor número de trabajos en cada uno parece haber estado determinado más bien por su disponibilidad: ante la falta de medios económicos necesarios tuvo que desestimar su proyecto audiovisual por otros como

el musical y el plástico. Como hemos evidenciado, es muy probable que obras aún por conocerse puedan aportar nuevos elementos en este sentido, como por ejemplo el proyecto audiovisual del que solo tenemos referencias, y el que resulta más intrigante por su relación con los nuevos medios de la época.

Esa representación intermedial del alma artística popular tuvo una triple genealogía desde la cual Parra elaboró su propia síntesis: el proyecto musical del IIFM, los libros de Antonio Acevedo y el proyecto visual de Tomás Lago. Parra emprendió individualmente esos proyectos que, por separado, habían sido realizados por instituciones, grupos e individuos. No queremos afirmar que ella mejoró o corrigió esas iniciativas, que tal vez la inspiraron, sino que aportó nuevos elementos que ella consideró que representaban a esa alma popular que conoció: la de artistas populares vivos, como ella. Así, mientras Lago se ocupaba de estudiar y exponer el material ergológico americano y chileno, y Acevedo identificaba los más importantes cantores populares chilenos de la historia, Parra centró su atención, desde 1952, en los cantores populares vivos con los cuales ella podía interactuar.

Un proyecto intermedial de esta envergadura no solo requería creatividad, sino que además apoyo económico e institucional, lo que no siempre sucedió. Y esto fue trágicamente evidente en el megaproyecto con el que buscaba integrar diversos elementos. La Carpa de la Reina se caracterizó por la ruralidad, que representaba radicalmente a sus informantes y a ella misma. Es decir, ella se convirtió allí en un medio que transmediaba vívidamente a los informantes que vivían en condiciones muy precarias a las afueras de Santiago. Al igual que el Museo de Concepción en donde funcionaba la Escuela de Bellas Artes y vivía, Parra transformó su Centro Cultural en una Escuela de Folklore en donde también residía, en unaprecariedad material que apuntaba a resaltar la riqueza artística del alma popular que ella representaba, como un medio más. En la Carpa, al igual que en el museo de Concepción, Parra centró su atención en la gente que mantenía viva esa tradición en vez de objetivar el pasado. Esto mismo había hecho en su representación intermedial durante años, exponiendo a cantores vivos y sus subjetividades, mientras las propuestas institucionales centraban su atención en categorías científicas. En la Carpa, Parra ya no quería trabajar con los mismos medios calificados, sino que quería transformar a los propios cultores populares en medios calificados, potenciando más lo semiótico que lo tecnológico. Esos “elementos vivos”, como los llamó, eran los mismos que siempre intentó representar: el alma popular. Ella ya lo había insinuado en Europa cuando declaró que escogería quedarse con la gente antes que utilizar un medio calificado específico porque eran las personas las que la impulsa-

ban creativamente. Esta idea podría ser la intermedialidad más radical y original de su proyecto de representación, pero lamentablemente no fue realizada.

Obras citadas

- Acevedo, Antonio. *La cueca. OrGígenes, historia y antología*. 2da ed., TÁCITAS, 2014.
- . *Los cantores populares chilenos*. 2a ed., TÁCITAS, 2015.
- Arvidson, Jens, et al., editores. *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Intermedia Studies Press, 2007.
- Bolter, J. David, y Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press, 2000.
- Brunhammer, Yvonne. *Violeta Parra: Musée des arts décoratifs, Louvre*. Musée des arts décoratifs, Louvre, 1964.
- Canales, Reiner. *De los cantos folclóricos chilenos a las décimas: trayectoria de una utopía en Violeta Parra*. 2005. Tesis de Magíster. Universidad de Chile, 2022.
- Dannemann, Manuel. "Aires tradicionales y folclóricos de Chile". *Revista musical chilena*, vol. 60, no. 206, diciembre de 2006, pp. 122-23.
- Dillon, Lorna. *Violeta Parra's Visual Art. Painted Songs*. Springer, 2020.
- "Discografía de Violeta Parra". *Cancioneros. Diario Digital de Música de Autor*, 2024, <https://www.cancioneros.com/cc/4/0/discografia-de-violeta-parra>. Accedido el 10 de julio de 2024.
- Edwards, Jorge. "Vida y andanzas por el mundo de Violeta Parra". *Eva*, no. 624, 1 de marzo de 1957, pp. 26-45.
- Elleström, Lars, editor. *Beyond Media Borders, Volume 1: Intermedial Relations among Multimodal Media*. Springer, 2021.
- Escobar-Mundaca, Alejandro. "El documental sonoro en 'Así Canta Violeta Parra': una perspectiva comparativa transnacional durante la década de 1950". *Latin American Music Review*, vol. 2, no. 45, 2023.
- . "La intermedialidad en la obra de Violeta Parra". *Literatura em companhia. Ensaios de literatura comparada*, editado por Maria Cristina Carrington et al., Húmus, 2023, pp. 51-68.

- . *Translating Poetics: Analysing the Connections Between Violeta Parra's Music, Poetry and Art*. 2019. Tesis de Doctorado. University of Sussex, 2019.
- . *Violeta Parra, una aproximación a la creación interdisciplinaria*. Tesis de Magíster. Universitat de Barcelona, 2012. .
- F, N. "Review of Nuestra Señora de las Peñas". *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 2, 1950, pp. 73-73.
- Garrido, Pablo. *Biografía de la cueca*. Nascimento, 1976.
- Guerrero, Claudio, y Alekos Vuskovic. *La música del Nuevo Cine Chileno*. Cuarto Propio, 2018.
- Lago, Tomás. "Presentación". *Exposición de Pintura Instintiva*. 1963. Memoria Chilena, Santiago, Museo de Arte Popular Americano.
- . Primera semana del folklore americano. 1953. Memoria Chilena, Santiago, Museo de Arte Popular Americano, file:///Users/mimac/Downloads/MC0069156.pdf. Accedido el 7 de diciembre 2024.
- Landow, George. *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Paidós, 1995.
- Largo, René. "Un testimonio desconocido de la Violeta Parra". *Chile Ríe y Canta*, no. 1, 1991, p.11.
- Lavín, Carlos. "Nuestra Señora de Las Peñas". *Revista Musical Chilena*, vol. 4, no. 31, 1948, pp. 9-20.
- Manns, Patricio. *Violeta Parra*. 2da., Júcar, 1977.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. MIT Press, 1994.
- Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. Open University Press, 1990.
- Miranda, Paula. *La poesía de Violeta Parra*. Cuarto Propio, 2013.
- Miranda, Paula, et al. *Violeta Parra en el Wallmapu: su encuentro con el canto mapuche*. Pehuén, 2017.
- Montealegre, Jorge. *Violeta Parra*. USACH, 2011.
- Montero, Gonzalo. "Entre campo y grabación?: Violeta Parra y las tecnologías migrantes". *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 36, no. 1, 2018, pp. 128-44.

- Mouesca, Jacqueline. *El documental chileno*. Lom, 2005.
- Navasal, Marina de. “Violeta Parra hizo llorar a los franceses”. *Ecran*, no. 1351, 1956, p. 19.
- Oporto, Lucy. *El diablo en la música. La muerte del amor en El gavilán, de Violeta Parra*. USACH, 2013.
- Parra, Ángel. *Violeta se fue a los cielos*. Catalonia, 2006.
- Parra, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*. 2a. ed., Cuarto Propio, 2011.
- Parra, Violeta. *Cantos folklóricos chilenos*. CEIBO, 2013.
- . *Décimas: autobiografía en versos*. Sudamericana, 1998.
- . “Fiesta en Salamanca”. *Eva*, no. 632, 26 de abril de 1957, pp. 32-35.
- . *Poésie populaire des Andes*. F. Maspero, 1965.
- . *Violeta Parra: obra visual*, editado por Cecilia García-Huidobro et al., 2a ed., Ocho Libros, 2008.
- Pereira, Eugenio. *Los orígenes del arte Musical en Chile*. Publicaciones de la Universidad de Chile, 1941.
- Sáez, Fernando. *La vida intranquila*. Planeta, 2017.
- Salas, Filomena. “El Instituto de Investigaciones del folklore musical”. *Revista Musical Chilena*, vol. 1, no. 3, enero de 1945, pp. 19-27.
- San Martín, Julio. *Las comadres: Margot Loyola recuerda a Violeta*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2019.
- Subercaseaux, Bernardo, y Jaime Londoño. *Violeta Parra. Gracias a la vida, testimonio*. Galerna, 1976.
- Torres, Rodrigo. “Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena”. *Revista Musical Chilena*, vol. 58, no. 201, 2004, pp. 53-73.
- Venegas, Fernando. *Violeta Parra en Concepción y la frontera del Biobío, 1957–1960*. Universidad de Concepción, 2017.
- Verba, Ericka. “‘Une Chilienne à Paris’: Violeta Parra, auténtica cosmopolita del siglo veinte”. *Artelogie*, no. 13, 2019, pp. 1-16.
- Vicuña, Magdalena. “Violeta Parra, hermana mayor de los poetas populares”. *Revista Musical Chilena*, vol. 12, no. 60, 1958, pp. 71-77.

“Conozca a Violeta Parra”. *Ecran*, no. 1220, 1954, pp. 18-20.

“Violeta Parra canta en París”. *Ecran*, no. 1292, 1955, p. 19.

“Violeta Parra descubrió un guitarrón de veinticinco cuerdas”. *Ecran*, no. 1262, 1955, p. 19.

“Violeta Parra y el cantar popular chileno, en Septiembre”. *Ecran*, n.o 1389, 1957, p. 21.

“Violeta Parra y el Folklore”. *Ecran*, no. 1196, 1953, pp. 35-41.

“Violeta Parra y su drama”. *Ecran*, no. 1825, 1966, p. 37.

Grabaciones

IIFMUC. *Aires tradicionales y folklóricos de Chile (disco completo)*. D N Chile, RCA Víctor, 2005 de 1944.

Parra, Violeta. *Chants et danses du Chili I*. Le Chant du Monde LDY-4060, Disco de vinilo, 1956.

---. *Décimas*. Alerce ALP-204, Disco de vinilo, 1976.

---. *La cueca presentada por Violeta Parra*. Odeón LDC-36038. Disco de vinilo, 1959.

---. *Tonadas*. Odeón LDC-36054, Disco de vinilo, 1959.

---. *Violeta Parra con acompañamiento típico*. Odeón DSOD/E-50040, Disco de vinilo, 1955.

---. *Violeta Parra. El folklore de Chile Vol. I*. ODEON - LDC-36019, Disco de vinilo, 1957.

---. *Violeta Parra. El folklore de Chile Vol.II*. Odeón LDC-36025, Disco de vinilo, 1958.

---. *Violeta Parra en el Aula Magna de Concepción*. Chilevisión Música, Disco compacto, 2014.

---. *Violeta Parra en Ginebra*. Warner Music Chile, 2 discos compactos, 1999.

UNESCO. *Violeta Parra*. 10 de septiembre de 2023, Unesco Biblioteca Digital, Catálogo de programas seleccionados, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380108?posInSet=3&queryId=ffef3463-e92e-403b-96e7-11f49df928e8>.
Accedido el 7 de diciembre 2014

taller de letras

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

¿Pueden hablar los sicarios? Voz y testimonio del sicario como sujeto subalterno en la ficción

Can sicarios speak? Voice and testimony of the sicario as a subaltern subject in fiction

Héctor Parejas Fierro

Pontificia Universidad Católica de Chile

hfparejas@uc.cl

orcid.org/0009-0000-7534-0374

TALLER DE LETRAS 75 (diciembre de 2024): 121-148

DOI: <https://doi.org/10.7764/TL.75.121-148>

ISSN: 2735-6825

Fecha de recepción: abril 2024

Fecha de aceptación: noviembre 2024

¿Pueden hablar los sicarios? Voz y testimonio del sicario como sujeto subalterno en la ficción¹

*

Can sicarios speak? Voice and testimony of the sicario as a subaltern subject in fiction

Héctor Parejas Fierro
Pontificia Universidad Católica de Chile
hfparejas@uc.cl

Resumen

El presente artículo busca indagar sobre la noción de sujeto subalterno y su inherente incapacidad enunciativa-discursiva en la novela sicaresca. En primer lugar, se analizará la relación entre el letrado y el subalterno desde el enfoque teórico-crítico que proporcionan los estudios de Margarita Jácome y Óscar Osorio sobre el sicario y su representación en la ficción, dialogando las posturas de ambos académicos y enfatizando las estrategias narrativo-lingüísticas que ellos identifican al interior de dos novelas constitutivas de este género: *La Virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, y *Sangre ajena*, de Arturo Alape. En segundo lugar, se examinará la novela *Cachorro*, del escritor peruano Charlie Becerra, una obra que, pese a no enmarcarse en la tradición de la ‘sicaresca antioqueña’, presenta puntos de convergencia y divergencia con respecto a ella, siendo su estructura narrativa la divergencia más notable. Por este motivo, se analizará la identidad del narrador y su voz al interior de la novela, con miras a explorar la posibilidad de subvertir la dialéctica ‘letrado/subalterno’ y, con ello, dotar de una voz autónoma y capacidad enunciativa-discursiva al personaje sicario en tanto que sujeto subalternizado. Por último, establecida esta posible autonomía, se analizará, por medio del trabajo de citas, el discurso narrativo-figural de Cachorro, en aras de discernir cuál es el propósito de dicho discurso y cuáles son las implicancias éticas de otorgar voz al sicario desde la ficción.

Palabras clave: sicario, sicaresca, subalterno, letrado, voz, narrativa, testimonio, ficción.

¹ Texto elaborado a partir de mi tesis de titulación del Programa de Magíster en Letras, mención Literatura, de la PUC: “La Voz endriaga. Monstruosidad, subalternidad e identidad en la novela sicaresca” (2023). Esta tesis es un resultado del proyecto FONDECYT regular N°1220316 “El relato narcoandino: narrativas del narcotráfico en la triple frontera de Chile, Perú y Bolivia”, a cargo del investigador Dr. Danilo Santos López.

Abstract

This article seeks to explore the notion of the subaltern subject and its inherent enunciative-discursive incapacity in the sicario novel. First, the relationship between the literate and the subaltern will be analyzed from the theoretical-critical perspective provided by Margarita Jácome's and Óscar Osorio's studies on the sicario and its representation in fiction, engaging with the positions of both academics and emphasizing the narrative-linguistic strategies they identify within two key novels of this genre: *La Virgen de los sicarios*, by Fernando Vallejo, and *Sangre ajena*, by Arturo Alape. Second, the novel *Cachorro*, by Peruvian writer Charlie Becerra, will be examined; although this work does not fall within the tradition of 'Antioquian sicario fiction,' it presents points of convergence and divergence with respect to it, with its narrative structure being the most notable divergence. For this reason, the identity of the narrator and their voice within the novel will be analyzed, with the aim of exploring the possibility of subverting the 'literate/subaltern' dialectic and thereby endowing the sicario character, as a subalternized subject, with an autonomous voice and enunciative-discursive capacity. Finally, once this possible autonomy has been established, the narrative-figurative discourse of *Cachorro* will be analyzed through citation work in order to discern the purpose of this discourse and the ethical implications of granting a voice to the sicario within fiction.

Keywords: Sicario, Sicaresque, Subaltern, Literate, Voice, Narrative, Testimony, Fiction.

Artículo dedicado a la memoria de mi madre, Nadia Fierro Arroyo

... los sicarios. ¿Qué pedirán? ¿De qué se confesarán? ¡Cuánto daría por saberlo y sus exactas palabras! Saliendo como una luz turbia en la oscuridad de unos socavones, esas palabras me revelarían su más profunda verdad, su más oculta intimidad

Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios*

Introducción

El presente artículo surge de una inquietud epistémica en torno al sujeto subalterno y su inherente incapacidad enunciativa-discursiva en la ficción. Cabe destacar que la cuestión de la subalternidad constituye un vasto campo de estudio interdisciplinario, por lo que este trabajo no pretende realizar un examen exhaustivo del concepto ni de su aplicabilidad en los estudios literarios, mucho menos arribar a conclusiones determinantes, lo cual sería contraproducente a la heterogeneidad propia del subalterno. Así las cosas, el objetivo principal consistirá en indagar sobre la posible autonomía de la voz del personaje sicario —en tanto que sujeto subalternizado— a través de tres novelas que pueden enmarcarse en el *género sicaresco*,² a fin de elaborar una reflexión hermenéutica sobre su capacidad para enunciarse por medio de su propio discurso, sin la mediación subordinante de una voz letrada. Para ello, se proponen las siguientes preguntas de investigación: ¿Puede subvertirse la dialéctica del letrado y el subalterno en la novela sicaresca? En caso de ser así, ¿cómo se daría esto y cuáles son las implicancias éticas en torno al personaje sicario? Para abordar estos cuestionamientos, se analizará, en primer lugar, la relación entre el letrado y el subalterno desde el enfoque teóri-

2 El término ‘sicaresca’, no solo como categoría crítico-literaria sino también como género novelesco, ha sido objeto de continuos debates por parte de la crítica especializada: desde las diatribas de Héctor Abad-Faciolince —quien se refiere a este como una estética mafiosa del mal gusto y la ostentación (515)— hasta el minucioso análisis crítico de Óscar Osorio —quien considera que los críticos “lo toman de manera desprevenida” para dar nombre a aquellas narrativas testimoniales o noveladas, escritas o audiovisuales, relativas a la violencia de los sicarios y del narcotráfico, o bien para nombrar la estética que se materializa en las obras con temática sicarial (35). No obstante, profundizar en la discusión sobre si la sicaresca es un género, un subgénero, una estética, o simplemente una tendencia narrativa o editorial, excedería y desvirtuaría los lineamientos de investigación. Es por este motivo que se utilizará el término en el sentido que le han dado las académicas Margarita Jácome y María Fernanda Lander, cuyos planteamientos serán desarrollados en el cuerpo de este artículo.

co-crítico que nos proporcionan los estudios realizados por Margarita Jácome y Óscar Osorio sobre el sicario y su representación literaria, dialogando con las posturas de ambos académicos y enfatizando las estrategias narrativo-lingüísticas que ellos identifican en dos novelas constitutivas del género: *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, y *Sangre ajena* de Arturo Alape. En segundo lugar —teniendo en cuenta dichas estrategias—, se analizará la estructura narrativa de la novela *Cachorro* del escritor peruano Charlie Becerra, con especial énfasis en la figura del narrador y su voz, esto con el objetivo de explorar la posibilidad de subvertir la dialéctica letrado/subalterno y, con ello, dotar de una voz y un discurso autónomos al personaje sicario. Por último, establecida esta posible autonomía, se analizará el discurso narrativo-figural de *Cachorro*, con miras a discernir cuál es el propósito de dicho discurso y cuáles son las implicancias éticas de dotar de voz al sicario desde la ficción.

Hablar y escribir sobre el sicario en la literatura latinoamericana nos emplaza necesariamente hacia un territorio lleno de tensiones tanto éticas como estéticas. En este sentido, el escritor colombiano Héctor Abad-Faciolince fue uno de los primeros en pronunciarse, desde la crítica literaria, con respecto a la cimentación de este personaje social en la ficción. En su artículo “Estética y narcotráfico”, publicado en 1995 en la revista cultural *Número*, advertía de la difusión popular de una estética mafiosa —mixtura de la figura del nuevo rico estadounidense con la del montañero colombiano acaudalado— que caló profundamente en la producción literaria de las décadas de los ochenta y noventa. Como consecuencia de esta influencia surgieron nuevas narrativas situadas en Antioquía —una de las regiones de Colombia más afectadas por el narcotráfico y el sicariato— que tenían por protagonista al joven asesino a sueldo, dando así origen a un nuevo fenómeno literario que el autor denominó “sicaresca antioqueña” (515).

Para Abad-Faciolince la aparición tanto del narco como del sicario en la esfera literaria solo podía significar una cosa: los asesinos y los bandidos se habían convertido en los nuevos escribas de la historia de Colombia, deseosos de relatar sus fechorías enmascaradas como hazañas. De modo que este naciente fenómeno literario no era más que otro síntoma de una “especie de veneración nacional a los violentos que han tenido éxito en su camino pavimentando muertos” (516), quienes despiertan un estupor fascinante —o una fascinación enfermiza, no muy distinta a la de los adeptos a ritos satánicos— entre los lectores, el cual culmina en una suerte de culto hacia el dudoso heroísmo de los asesinos, cuyo encanto se padece y diluye el antaño temor reverencial hacia una violencia que ahora leemos

con goce (517). Sin embargo, esta postura maniquea y algo aburguesada por parte del escritor no estuvo exenta de críticas.

Cuatro años después de la publicación de su artículo, en una entrevista concedida al escritor y periodista mexicano Renato Ravelo, Abad-Faciolince nuevamente utilizó el término “sicaresca antioqueña”, esta vez puesto en relación analógica con la picaresca española. Dicha relación se sustentaba únicamente en la premisa de que ambos géneros se asemejaban en la medida en que estaban narrados por un joven sicario que habla en primera persona, y que este —de un modo homólogo al pícaro— “es casi visto con cierta benevolencia y tolerancia” (Abad-Faciolince en Ravelo). No obstante, de acuerdo con la crítica formulada por el escritor y académico Óscar Osorio, esta premisa se desmorona al contrastarse con la producción literaria contemporánea a la época del artículo y de la entrevista de Abad-Faciolince, puesto que ni *El Peláto que no duró nada* (1991) de Victor Gaviria ni *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo —ambas obras coetáneas a la publicación de la primera versión del texto de Faciolince (1995)— estaban narradas en primera persona por el personaje sicario; incluso con respecto a aquellas novelas que se publicaron con posterioridad a la primera versión del artículo, pero con anterioridad a la publicación de la versión extendida del mismo (2008) —tales como *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco y *Sangre ajena* (2000) de Arturo Alape— la afirmación sigue siendo errónea. Por consiguiente, la analogía entre sicaresca y picaresca responde más bien a “un juego de agudeza por aproximación fónica” en el que la necesidad del autor de darle apoyo argumentativo a su hipótesis hizo que forzase los conceptos (Osorio 22).

El énfasis crítico que Osorio pone en este aspecto formal no es baladí, ya que la identidad de la voz narrativa en aquellas novelas que tienen al sicario por protagonista y foco de la narración es uno de los principales puntos de tensión al momento de estudiar e interpretar tales obras. En su mayoría, el uso de la primera persona singular corresponde a un personaje letrado quien atestigua y relata las vivencias del sicario desde una cierta distancia moral y cultural —tal es el caso de Fernando en *La virgen de los sicarios* de Vallejo o el de Antonio en *Rosario Tijeras* de Ramos—, e incluso en aquellos casos en los que la voz del sicario asume la primera persona en su relato —como ocurre en *Sangre ajena* de Alape—, esta aparece junto a una tercera persona letrada que funge como la voz narrativa subordinante, la cual contamina y distorsiona, con su registro, la voz del sicario (23).

Por tanto, una de las principales críticas que se han formulado en torno a estas novelas es que “todavía no logran presentar el fenómeno [del sicariato] desde una

focalización interna. Todavía es muy fuerte la presencia de un narrador letrado, que puede asumir un rol elitista o cómplice” (Rengifo 97). Así, estas obras constitutivas de la novela sicaresca³ no solo obedecen a un canon implícito —a saber: “la presencia protagónica de jóvenes asesinos en la ciudad de Medellín en relatos largos de ficción” (Jácome 14)—, sino que también presentan estructuras narrativas similares, las cuales desembocan en una misma coyuntura: la incapacidad enunciativa y discursiva del personaje sicario, cuyo testimonio y existencia se ven subordinados a la legibilidad, y legitimidad expiatoria, que le otorga la voz hegemónica del sujeto letrado.

Sin perjuicio de lo anterior, la novela *Cachorro* (2020) del escritor peruano Charlie Becerra —aun cuando no pueda circunscribirse estrictamente dentro del canon de la novela sicaresca en los términos propuestos por la crítica especializada—, es una obra que posee mérito propio en la medida que su estructura narrativa rompe, aparentemente, con esta dialéctica del letrado/subalterno al no presentar a un narrador/personaje-letrado que haga las veces de testigo, interprete o amanuense del relato del personaje sicario-subalterno. *Cachorro* nos narra en primera persona, desde una focalización interna fija, las vivencias y peripecias que padece Pitufo, un joven de trece años que vive en los barrios marginales de la localidad de Nuevo Jerusalén (El Porvenir, Perú) junto a su madre Sonia, una solitaria mujer que se prostituye para poder solventar su alcoholismo más que para el sustento de su hijo. Ante los constantes asedios de la precariedad que los aqueja, Pitufo baraja la posibilidad de vender su cuerpo a un pederasta local conocido como la “Loba”. Sin embargo, tras conocer a Raya —un muchacho unos cuantos años mayor que él, miembro de una banda de niños sicarios conocida como “La Jauría”— descubrirá que existen otras formas de lucrar con su cuerpo: el asesinato a sueldo. *Cachorro*

3 Según Jácome, la novela sicaresca constituye un género literario con un corpus claramente definido, compuesto principalmente por *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, *Sangre ajena* de Arturo Alape, *Rosario Tijeras* de Jorge Franco y *Morir con papá* de Óscar Collazos. En conjunto, estas obras novelan la vida de jóvenes asesinos al servicio del narcotráfico en Colombia (13). Por otra parte, Lander sostiene que este género narrativo, surgido en la escena literaria colombiana y denominado “sicaresca” por algunos críticos —aunque otros prefieren llamarlo “narcorrealismo”—, incluye novelas que retratan la violencia inherente a la producción y tráfico de drogas. El corpus de este género se compone de: *La virgen de los sicarios* de Vallejo, *Rosario Tijeras* de Franco, *Hijos de la nieve* de José Libardo Porras, *Sangre ajena* de Alape y *Comandante Paraíso* de Gustavo Álvarez Gardeazábal. De acuerdo con Lander, “el hilo conductor de estas novelas es la exploración de la violencia cometida por los ‘sicarios’, o asesinos a sueldo, reclutados inicialmente por los narcotraficantes”. Así, el sicariato y el narcotráfico se nos presentan como fenómenos sociales interconectados, en tanto “estas novelas tienen en común la indagación sobre una comunidad nacional desarticulada como resultado de la violencia” (“The Intellectual’s” 76).

es el testimonio ficticio de un joven que, sitiado por acuciantes carencias —tanto materiales como afectivas—, así como por la falta de oportunidades educativas y la exposición constante a un entorno de violencia social, se ve rápidamente inmerso en el mundo del sicariato y el hampa.

Hablar por la Otredad. La dialéctica del letrado y el subalterno en la sicaresca

Como ya se expuso en los párrafos precedentes, en la novela sicaresca el narrador es un foráneo al entorno social del sicario, y, por consiguiente, al sicario en sí mismo. Ambos están escindidos por fronteras simbólicas que se erigen a través del lenguaje, vehículo por antonomasia de las ideologías y valores morales que los diferencian y distancian. Desde esta distancia, el narrador —sea o no partícipe de la diégesis— se construye a sí mismo como un sujeto letrado cuya voz hegemónica desplaza al sicario a encarnar una subjetividad pasiva y subalternizada: un sujeto-objeto, plano, unitario y sin fracturas que puede ser representado, explicado, analizado y narrado, desprovisto de agencia, por siempre incapaz de articular su propia voz para enunciarse desde un discurso con parresía.

Ahora bien, esta subjetividad aparentemente homogénea y afásica a la que ha sido exiliado el sicario en la ficción pareciera invitarnos a reflexionar —o, cuanto menos, insinuarnos— acerca de la problemática teórica en torno a la representación del sujeto subalterno por parte de los discursos institucionalizados de los intelectuales de Occidente, propuesta por la filósofa india Gayatri Chakravorty Spivak en su ensayo *¿Pueden hablar los subalternos?* de 1985. Cabe aclarar que, si bien el análisis sobre la subalternidad realizado por Spivak se centra específicamente en la figura de la mujer india,⁴ el catedrático Manuel Asensi Pérez —traductor al

4 “El subalterno no puede hablar” (Spivak 77). Esta fue la declaración medular de la primera versión del texto de Spivak. Una declaración suscitada por el “fracaso de comunicación” (122) subyacente al suicidio de la joven Bhubaneswari Baduri, una muchacha de diecisiete años, que se quitó la vida estando en plena menstruación como un acto simbólico vinculado a su activismo político como miembro de un grupo de liberación nacional por la independencia de la India, y que fue erróneamente interpretado como un suicidio motivado por un “amor ilícito” (17-18). Sin embargo, Spivak se retractó de esta afirmación, pues como bien declaró con posterioridad: “Fue un comentario inapropiado” (122). Según Asensi, detrás de la afirmación de Spivak se halla una denuncia a la violencia epistemológica “consistente en pensar al Otro según un modelo que de ningún modo lo explica ni da cuenta de él. Spivak denuncia la violencia epistemológica practicada por Foucault y Deleuze, cuyo punto fuerte central es que ese otro (los oprimidos de aquí y de allá, sean de donde sean y vivan donde vivan) puede hablar y ser consciente de sus condiciones” (18).

español y editor de este ensayo— ha propuesto una abstracción de la noción de “subalterno” que bien podría expandir su aplicabilidad a otros casos, en la medida en que “una primera definición de esa entidad borrosa que es el subalterno, [es] una definición negativa, diferencial. En efecto, subalterno es aquel o aquella que no pertenece a la elite” (Spivak 19).

En la primera versión de su texto, Spivak ofrece una aproximación bastante sintética de la mujer en tanto sujeto subalterno: “Tratando de aprender a hablar (más que de oír a o de hablar por) al sujeto históricamente mudo de la mujer fuera de la elite (“subalterna”)”. A partir de dicha aproximación, Asensi infiere la equivalencia “subalterno = no elite” (Spivak 19), la cual, dada su amplitud, abre una miríada de identidades posibles para estas subjetividades en la medida que “los grupos subalternos muestran una gran diversidad y heterogeneidad ... la subalternidad se identifica con una posición heterogénea siempre susceptible de cambiar” (24). Por consiguiente, para Asensi, la razón de por qué se ha escrito tanto en torno a la identidad del subalterno —desde Antonio Gramsci, pasando por Karl Marx y Jacques Derrida, hasta llegar a pensadores poscoloniales como Homi Bhabha y la propia Spivak— es que este “designa a un referente inestable, heterogéneo, ambiguo” (33).

La problemática fundamental que Spivak advierte respecto al sujeto subalterno —y que, en cierta forma, lo define negativamente— es su incapacidad de hablar en la medida en que carece de un lugar de enunciación institucional —en tanto agente receptivo-sancionador— que se lo permita (32).⁵ En otras palabras, “el subalterno ‘habla’ físicamente; sin embargo, su ‘habla’ no adquiere estatus dialógico —en el sentido en que lo plantea Bakhtin—, esto es, el subalterno no es un sujeto que ocupa una posición discursiva desde la que puede hablar o responder” (Giraldo 298). Para Asensi, el núcleo de la denuncia de Spivak radica en la homogeneización y la ideologización impuestas por los intelectuales de izquierda del Primer Mundo sobre las subjetividades *otras* del Tercer Mundo. Al respecto, afirma que: “[l]o que, en definitiva, hacen Foucault y Deleuze es dejar de lado la fuerte heterogeneidad

5 “La cuestión que estaba tratando de poner en evidencia es que si no había una base institucional válida para la resistencia, esta no podía ser reconocida. La resistencia de Bhubaneswari contra los axiomas que animaban el sati no podía ser reconocida. No podía hablar” (Spivak 32). De acuerdo con la lectura que Asensi hace de Spivak, la filósofa va un paso más allá al señalar que el reconocimiento de lo que se expresa en un acto de habla debe poder ser validado institucionalmente. De este modo, el principal receptor que valida reconoce y comprende lo que alguien dice se asocia directamente con la institución. Por consiguiente, “[no] poder hablar significa que no hay un emisor [institucional] ahí o allí para oírte, para hacerte caso, para comprender lo que tú quieres decir” (32).

del sujeto oprimido y, como sucede muchas veces incluso en los pensadores occidentales más optimistas, convertir al Otro, sea cual sea su situación geopolítica, en algo absolutamente transparente...” (15). Esta imposición, consciente o no, termina traducéndose en una necesidad artificial de representación y mediación, una especie de misión altruista de *hablar por o en nombre de ese Otro* históricamente silenciado. Para Spivak se trata de un acto de ventriloquismo del hablante subalterno instrumentalizado por el intelectual (55), quien es, a su vez, posible “cómplice de la persistente constitución del Otro como sombra del Yo” (65-66). En este sentido, el antropólogo y arqueólogo colombiano Santiago Giraldo explica que:

La crítica de Spivak resalta los peligros del trabajo intelectual que actúa, consciente o inconscientemente, a favor de la dominación del subalterno, manteniéndolo en silencio sin darle un espacio o una posición desde la que pueda ‘hablar’. De esto se desprende que el intelectual no debe —ni puede—, en su opinión, hablar ‘por’ el subalterno, ya que esto implica proteger y reforzar la ‘subalternidad’ y la opresión sobre ellos. (299)

Esta necesidad de representación y mediación por parte de la voz intelectual/letrada para dar existencia y presencia al sujeto subalterno dentro del texto —y en consiguiente, en el universo diegético—, es quizá la gran constante formal que atraviesa toda la novela sicaresca, y que esta heredó, en cierta medida, del género testimonial colombiano de la década del ochenta.⁶ El testimonio,⁷ en la literatura latinoamericana contemporánea —que comenzó a generalizarse a partir de la década de los sesenta (Beverley 9)—, “ocupa crecientemente el centro de atención de los letrados”, lo cual no debe interpretarse como un olvido de la “gran literatura”, sino más bien como “una reordenación del campo de los estudios literarios lati-

6 Ya desde la década del ochenta habían comenzado a aparecer novelas que, si bien no podían catalogarse como “novelas sicarescas”, surgieron como un preámbulo para la caracterización de los personajes y tramas de la novela sicaresca. Estas novelas se bifurcan en dos tendencias: por un lado, las novelas antioqueñas que recrean el ambiente de las zonas marginales de Medellín; y, por el otro, aquellas que tienen al narcotráfico como tema central de la trama (Jácome 53). Particularmente con el fortalecimiento del narcotráfico en Colombia, hubo un auge de narraciones documentales y testimoniales sobre el tema (49).

7 John Beverley entiende el testimonio como una forma general: una narración, generalmente —aunque no necesariamente—, de la extensión de una novela o novela corta, contada en primera persona gramatical por un narrador que, a la vez, es el protagonista o testigo de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una “vida” o una experiencia particularmente significativa, como una situación laboral, la militancia política, el encarcelamiento, entre otras. En el testimonio el contexto del narrador siempre implica una cierta urgencia o necesidad de comunicar, derivada de una experiencia vivida de represión, pobreza, explotación, marginación, crimen o lucha” (9).

noamericanos” (Achugar 61). Esta reordenación estaría motivada, quizá, por un espíritu de reivindicación y justicia social, pues el testimonio o la historia del *Otro* se corresponde, en un sentido ético, con la necesidad de consolidar una identidad humana que el discurso hegemónico de antaño no posibilitaba (67-68). Así, la vida del subalterno se refracta a través de la mirada y la escritura de lo que Hugo Achugar llamó un “letrado solidario” (67). Sin embargo, cabría preguntarse si este letrado es solo un observador pasivo —que registra las vivencias de una comunidad marginada desde una presunta objetividad etnográfica— o si realmente ejerce una agencia ideológica en la (re)construcción del testimonio.

Desde el punto de vista de John Beverley, el testimonio no tiene realmente un autor, ya que —siguiendo los postulados de Miguel Barnet— esta “ha sido reemplazado por la función de un compilador o ‘gestor’” (12), un rol que parece desafiar y contrastar la figura del “gran escritor” del *boom* (13). Si bien podría hablarse de una “supresión de la presencia textual de un *ego* autorial” (13) en el testimonio, Andrés Arias sostiene que en toda obra testimonial siempre estará presente la voz del letrado y su voluntad discursiva, la cual se expresa, en primer lugar, escogiendo el tema y la comunidad; en segundo, a través de la selección de los testimoniados y de las preguntas que se les formularán; en tercera, en la manipulación de los relatos testimoniales; y, por último, en el sentido de los paratextos que decide incluir en el libro (130).

En el caso concreto de la sicaresca antioqueña, a nivel de estructura narrativa, veremos que los narradores homodiegéticos —que constituyen el común denominador en este tipo de narrativa—⁸ si bien están insertos en el mundo narrado en tanto que personajes, interactuando y relacionándose con los sicarios, tienden a establecer una clara diferenciación —casi siempre desde una superioridad moral y cultural— entre ellos y los sicarios: ya sea porque pertenecen a otra clase social más alta, y evidencian su superioridad cultural con respecto a estos a través de sus registros de habla (culto-formal); o bien porque esa distancia se construye a través de una estrategia narrativa que consiste en vincular al sicario-narrador con un narratorio-investigador que ejercerá como primera instancia narrativa al organizar el

8 Excepcionalmente se presentan algunos casos de narradores heterodiegéticos, los que, aun cuando no sean partícipes de los acontecimientos del relato sicaresco, sabemos que pertenecen a la sociedad normalizada o hegemónica —opuesta a la sociedad alterna y marginal de la cual proviene el sicario—, ya que exhiben rasgos de una cultura más “elevada” —generalmente a través de su registro lingüístico culto formal— y, en la mayoría de los casos, mantienen una distancia moral desde la cual condenan el mundo del sicario (Osorio 23). Un ejemplo de este tipo de narrador lo hallamos en *El sicario* (1988) del colombiano Mario Bahamón Dussan.

discurso de su entrevistado sicario (Osorio 23). A partir de esta distinción, Osorio propone dos estrategias narrativas que explican las dinámicas de la relación entre el letrado y el sicario.

La primera estrategia consiste en que la voz que narra en primera persona corresponde a un personaje proveniente de la sociedad hegemónica y que, por lo general, posee un copioso capital cultural, así como un determinado sistema de valores y creencias que lo distancian social e ideológicamente del personaje sicario, quien es configurado —desde el discurso narrativo letrado— como el gran *Otro* (Osorio 23). Este es el caso de Fernando, en relación con sus amantes sicarios, Alexis y Wilmar; o el de Antonio, con relación a Rosario. Ambos son narradores homodiegéticos testimoniales que nos relatan el devenir de los personajes sicarios con los que, pese a sostener una especie de vínculo afectivo, mantienen siempre esa distancia social, moral e ideológica, la cual se deja entrever principalmente a través del lenguaje.

Para explicar esta primera estrategia narrativa me remitiré al caso de *La virgen de los sicarios* de Vallejo. El narrador, Fernando, es un hombre maduro, proveniente de una clase social acomodada, elitista y tradicional, con un rico acervo léxico y cultural —lo cual queda evidenciado en su profesión de gramático—, quien representa los viejos esquemas sociales de una casta aristocrática-intelectual desplazada del poder social y económico (Osorio 122), ahora diseminado entre los narcos y sicarios desempleados que se disputan la conquista de una Medellín infernal y el trono vacante de Pablo Escobar. Fernando y Alexis coexisten en una relación dialéctica que se proyecta mediante una antítesis simbólica: así, mientras que Fernando es la personificación del pasado, la vejez, el silencio, el conocimiento, la austeridad y el verbo; Alexis encarna el presente, la juventud, el ruido, la ignorancia, el consumismo y la acción (133). Esta constelación de ideas, valores y símbolos se enarbola por medio del lenguaje, el cual también es símbolo e instrumento de una supuesta superioridad moral de la que Fernando se cree dueño y, en virtud de la cual, también cree tener “derecho” al crimen, “legitimando” así sus ideas genocidas (122).

Al inicio de la novela Fernando hace gala de un español prolijo que contrasta radicalmente con el idiolecto *parlache* de Alexis.⁹ Sin embargo, durante el transcurso

9 El parlache es un idiolecto nacido en las zonas marginales de Medellín y un elemento recurrente en las novelas del sicariato (Jácome 80). Luz Stella Castañeda y José Ignacio Henao lo definen como un “dialecto social que surge y se desarrolla en los sectores populares de Medellín, como una de las respuestas de los grupos sociales que se sienten excluidos de la educación, la actividad laboral y la cultura de los otros sectores de la población” (Castañeda y Henao 509, citado en Jácome 81). Para Jácome la presencia

del relato, los registros de habla de ambos personajes se irán entretrejiendo en el discurso narrativo, y por consiguiente, el pulcro español del narrador se irá contaminando progresivamente con la jerga marginal de las comunas que mira con tanto desdén desde su mentada superioridad. En este aspecto, Jácome sostiene que Fernando, en su calidad de narrador, experimenta una “mutación del lenguaje” como consecuencia de la intrusión de la oralidad —que se expresa a través del parlache— en la escritura (71). Esta mutación tiene una serie de efectos y consecuencias ideológicas dentro de la novela. Por un lado, “es una herramienta de representación de los cambios socioculturales y políticos de la Colombia de las últimas décadas”, por lo que a “medida que el narrador transita por los diversos estratos socioculturales, la transformación de la voz narrativa ayuda a señalar la indiferencia de dichos estratos ante la violencia generalizada, construyendo así una novela sobre la impunidad” (Jácome 71). Por el otro, es una estrategia narrativo-lingüística orientada a subvertir intencionalmente la díada “letrado/subalterno” del género testimonial. Esta subversión tiene, a su vez, un doble fin: de un lado, pretende lanzar una crítica en contra de las miradas institucionalizadas que los medios escritos —como lo son los testimonios e informes de sociólogos y violentólogos— posan sobre una comunidad sociocultural dislocada por el narcotráfico; del otro, busca articular una narrativa que sea consecuente con un complejo entorno social asediado por la violencia del narcotráfico y el sicariato (87).

Con respecto a la posible subversión de la dialéctica letrado/subalterno, Jácome hipotetiza que gracias a la contaminación progresiva del registro del narrador-escritor, “el discurso que atraviesa *La virgen de los sicarios* desarticula intencionalmente la expresión de la voz letrada”, en la medida en que la reduce a un mero amanuense, transcriptor o traductor de la voz marginal (88). Esto en aras de sugerir nuevamente la relación conflictiva que ha existido, y que existe, entre la oralidad y la escritura, entre la voz marginal y el texto escrito, y que el discurso testimonial ha pretendido señalar como armoniosa y resuelta (88). Podría aducirse entonces que este proceso de contaminación produce un desplazamiento simbólico orientado a desestabilizar el poder que el letrado ejerce sobre el subalterno a través del lenguaje —al transcribir y circunscribir su oralidad dentro de un discurso escrito— de la

del parlache en la novela está profundamente ligada a la oralidad —y al carácter político de esta, cabría agregar— en la medida en que se contrapone al lenguaje escrito como dispositivo de poder, puesto que “desde la época de la Independencia muchas de las batallas por el control político se desarrollaron en el terreno del lenguaje de las leyes, cuyo resultado centralista hizo de Bogotá la ciudad letrada por excelencia, de concentración del poder y la cultura, desde donde tradicionalmente se ha ejercido el control del Estado” (84).

misma forma en la que la casta aristócrata-intelectual que representa Fernando fue desplazada del centro del poder socioeconómico en Colombia.¹⁰

Osorio, por su parte, advierte que “la presencia del parlache se reduce a algunas expresiones con las cuales el narrador entra en conflicto y que están al servicio de mostrar, por la vía de la exhibición de la degradación del idioma, la descomposición social de las comunas y la consecuente superioridad del narrador” (124). A partir de esta lectura, podría contraargumentarse que la mutación del lenguaje de Fernando no es un proceso involuntario. Por el contrario, él tiene pleno control sobre el discurso narrativo y se mueve estratégicamente entre los registros de habla para ilustrar su visión de mundo: un mundo en el que la corrupción del idioma es tan solo el síntoma más inmediato y cotidiano de la decadencia moral y social de Medellín. En consecuencia, por mucho que Fernando experimente y asimile estas mutaciones del lenguaje, no por ello deja de ser un personaje letrado que toma prestado ciertos términos de los registros marginales de sus amantes; como bien señala Osorio, tanto Fernando como Antonio “por efectos de su relación con el mundo de las comunas, se apropian parcialmente del parlache” (124). Por lo tanto, aun cuando la incorporación del parlache se presente de manera progresiva y aparentemente orgánica dentro del discurso narrativo, no deja de ser una apropiación parcial por parte del sujeto letrado con respecto a un idiolecto que no es, y nunca será, su lengua vernácula.

Por último, siguiendo la lectura de Osorio, cabe destacar que la función de intérprete o amanuense de Fernando no sería consecuencia de la desarticulación de la voz letrada dentro del discurso, como afirmaba Jácome, sino más bien una manifestación del poder que esta ejerce sobre él. En este sentido, Fernando tiende a *traducir* y transcribir ciertos significantes del parlache al castellano formal, por ejemplo: “—El pelao debió de entregarle las llaves a la pinta esa —comentó Alexis, mi niño, cuando le conté el suceso ... Con ‘pelao’ mi niño significaba el muchacho; con ‘la pinta esa’ el atracador; y con ‘debió de’ significaba ‘debió’ a secas: tenía que entregarle las llaves” (Vallejo 23). En otra ocasión Fernando enfatiza las

10 Como bien advierte Jácome, en Latinoamérica ha existido una relación de interdependencia entre la palabra escrita y el poder, hipótesis que la autora desprende del estudio realizado por el crítico y escritor uruguayo Ángel Rama en su ensayo *La ciudad letrada* (1984). A través de la mecánica de las leyes escritas, la palabra escrita funge como el dispositivo a través del cual se manobra el poder político y social, “operando lo urbano en términos de concentración, elitismo y organización jerárquica” (Jácome 91-92). En consecuencia, al mezclar los registros de habla en la novela de Vallejo, “se desacraliza el poder social que ha tenido en Colombia la palabra escrita y, por ende, una sociedad representada habitualmente desde ‘lo letrado’” (93).

limitaciones gramaticales de su joven amante en contraste con su abigarrado léxico informal:

Déjame que la próxima vez saco el fierro. El fierro es el revólver. Yo al principio creía que era un cuchillo, pero no, es un revólver. Ah, y transcribí mal las amadas palabras de mi niño. No dijo «Yo te lo mato», dijo «Yo te lo quiebro». Ellos no conjugan el verbo matar: practican sus sinónimos. La infinidad de sinónimos que tienen para decirlo: más que árabes para el camello. (28)

En los pasajes precitados puede observarse cómo la voz letrada de Fernando es la que está transcribiendo, organizando y significando a la voz subalternizada y enmudecida de Alexis como parte de una estrategia narrativo-lingüística orientada a demarcar, y sobre todo enfatizar, las diferencias sociales —así como a reforzar las fronteras simbólico-lingüísticas— que los separan. Por consiguiente, la subversión de la dialéctica “letrado/subalterno” de la que habla Jácome sería aparente, es decir, un mero artificio narrativo producido por la movilidad y la potencial intercambiabilidad que el narrador letrado tiene sobre los registros lingüísticos.

Esta problemática del lenguaje y los registros del habla también se hace presente en la segunda estrategia narrativa identificada por Osorio, la cual puede apreciarse en novelas como *Sicario* de Vázquez-Figueroa y *Sangre ajena* de Alape. Si bien en ambos casos la voz narrativa en primera persona corresponde al personaje sicario, el texto del discurso narrativo está codificado u organizado a través de un registro lingüístico que no se corresponde con su contexto social, es decir, el registro está contaminado por una tercera voz narrativa —generalmente de un narrador periodista o investigador— que pertenece a otra clase social y entorno cultural (Osorio 23). En consecuencia, aun cuando sean los sicarios quienes relatan su propia historia, lo hacen dirigiéndose a narratarios entrevistadores que, en el fondo, son proyecciones de los autores implícitos en el texto, quienes organizan —o intervienen con su propia voz narrativa— el relato del entrevistado (122).

Para profundizar en esta estrategia narrativa me remitiré al caso de Ramón Charra y su entrevistador en *Sangre ajena* de Alape. Según Jácome, en la novela existen dos narradores: el primero corresponde al entrevistador —el cual Osorio identifica como narrador extra-homodiegético (102)—, que participa del relato a través de acotaciones, comentarios o reflexiones en torno a lo contado por Ramón, y que aparecen en el texto con letra cursiva. El segundo narrador, el sicario Ramón Charra, divide su discurso narrativo-figural en dos partes: por un lado está el relato sicaresco propiamente tal, que aparece con letras redondas sin marcas tipográficas.

cas —en el que Ramón funge directamente como un narrador autodiegético— y, por el otro, las reflexiones o comentarios que formula, desde el presente del acto narrativo, alrededor de su relato como un narrador meta o intradiegético —y que Osorio cataloga como narrador intra-homodiegético (102)—, las cuales aparecen en cursivas encerradas en comillas (Jácome 122). Pese a que estas distinciones tipográficas puedan ayudar al lector a diferenciar los discursos de cada narrador, cabe preguntarse si estos discursos son autónomos entre sí, o si, por el contrario, uno queda subordinado ante el otro. Al respecto, la opinión de ambos académicos parece bifurcarse en direcciones opuestas.

Para Jácome es “Ramón quien controla la dinámica testimonial de la novela con un tono impositivo que invierte los roles” (123), de forma tal que no es el sujeto marginado y subalterno el que requiere ser liberado de su condición social por el sujeto letrado a través de la escritura, pues no es la primera vez que cuenta su historia, y si lo hace otra vez es para suplir una necesidad del letrado y “posiblemente afianzar una identidad propia a través del lenguaje” (123). Por tanto, es el subalterno —autor y testigo vivencial del relato sicaresco— quien controla el discurso narrativo, pues es él quien dispone los silencios y los términos del intercambio (123).

De acuerdo con Osorio, la intervención del sujeto letrado contamina inevitablemente el discurso del subalterno con su registro lingüístico: “El narrador sicario y los otros actores que asumen rol narrativo intra o metadiegético tienen un similar registro lingüístico de tono lírico y abundancia de expresiones vulgares. El discurso del narrador entrevistador tiene el mismo tono lírico, pero sin las vulgaridades de los otros narradores” (123). Así, el tono lírico sería la constante formal entre ambos narradores, la única diferencia radicaría en el hecho de que el discurso del narrador-entrevistador está libre de los vulgarismos que son propios del discurso del narrador-sicario. A partir de esta observación podría aseverarse que es el discurso del narrador entrevistador —y por ende, la voz letrada— el que predomina en la novela y subordina la voz del subalterno, toda vez que su registro lingüístico transforma el discurso del sicario con su tono lírico, pero el registro parlache del sicario jamás penetra en el registro lírico del letrado. Por consiguiente, la inversión roles de la que habla Jácome sería ilusoria, un artificio narrativo velado por la organización del esquema narrativo.

Con respecto al esquema narrativo, por lo general cada capítulo de la novela inicia con el discurso de Ramón como narrador intra-homodiegético desde el presente en el que relata su historia al entrevistador: “No estoy hablando de arrepentimientos en este instante en que trato de prender una llama a mis recuerdos” (Alape

13). Estas reflexiones son seguidas por los comentarios o reflexiones del entrevistador como narrador extra-homodiegético: “Cuando escuché esta larga reflexión en boca de Ramón Chatarra, pensé, ahora sí la novela se escribirá, y él asumirá el rol de narrador protagonista” (13). Por último, el entrevistador cede la palabra a Ramón y a su relato autobiográfico, el cual ocupa la mayor parte del texto y en el que el protagonista asumirá el rol de narrador autodiegético:

Desde que tengo uso de razón, mi vida ha girado entre la basura y la sangre ... La sangre, porque simplemente la vi correr desde muy niño en los cuerpos de hombres y mujeres que debían desangrarse hasta morir, ese era el resultado de un trabajo aprendido para hacer de la vida lo que queríamos que fuera con mi hermano Nelson. Los oficios de la muerte en manos y puntería de un niño que luchaba por vivir y llegar a convertirse en hombre. (Alape 16)

La única excepción a este esquema es el epílogo de la novela, cuyo principio y fin corresponden a la voz narrativa del entrevistador, quien cierra la novela declarando: “En el patio, en las cuerdas de la ropa, cuelgan cientos de sábanas ensangrentadas, como si estuvieran amarradas a un nudo interminable” (Alape 178). Para Osorio “finalizar con este registro permite cerrar la novela con un símbolo sobre la miseria y la violencia” (103). Así, esta excepción confirma precisamente el dominio que el letrado ejerce sobre el discurso narrativo, en la medida que es él, y no el personaje subalterno, quien cierra el relato, quien tiene la última palabra y, por tanto, quien dota de significado el testimonio de Ramón.

Osorio también repara en el hecho de que el relato sigue una estructura cronológica y mantiene las unidades de acción en cada capítulo. Según él, “[e]ste esquema narrativo implica que el discurso de Ramón Chatarra está organizado por un narratorio periodista que se convierte así en una instancia subordinante que contamina el discurso del narrador sicario” (103). Cabe destacar que la intervención del entrevistador como “organizador” del esquema narrativo también se deja entrever en el hecho de que las reflexiones de Ramón como narrador intra-homodiegético aparecen entre comillas, puesto que son citadas por el entrevistador. Esto podría llevarnos a cuestionar la integridad de las citas, es decir, a preguntarnos si el entrevistador habría delimitado las palabras de Ramón en función de su propia agenda, puesto que como bien advierte Arias: quien “habla *representa* solo a un sector de su universo, escogido previamente según los propósitos del letrado. Así, cuando habla el subalterno, lo hace porque quien en últimas firmará el libro, considera que es la persona idónea para representar y afianzar el discurso que se quiere exponer”

(129). Por lo tanto, el control que Ramón tendría sobre su relato no sería más que un artificio conjurado por el entrevistador-narrador a través de un proceso consciente de selección y organización estratégica de los discursos.

De acuerdo con lo expuesto, y siguiendo las lecturas de Osorio, es plausible concluir que ni en *La virgen* ni en *Sangre*, se cumpliría la hipótesis de la subversión de la dialéctica “letrado/subalterno” propuesta por Jácome, puesto que en ambas obras es el sujeto letrado —fungiendo como narrador intra-homodiegético (Fernando) o extra-homodiegético (el entrevistador de Ramón)— quien ejerce el poder sobre el discurso narrativo y figural por medio del lenguaje, sea moviéndose a voluntad entre los registros lingüísticos, sea a través de la organización subordinante del esquema narrativo. En ambos casos la intrusión de la voz subalterna del personaje sicario es mediada de una u otra forma por la voz del letrado, de modo tal que el sicario-subalterno solo tiene existencia y presencia, legitimadas, en el universo diegético a través de la representación y la mediación de la voz letrada-intelectual. Por lo tanto, la capacidad de subversión o el control que estos personajes ejercen sobre el relato es ilusoria en la medida que responde a un artificio narrativo elucubrado a través de diversas estrategias narrativo-lingüísticas.

Ahora bien, ¿qué ocurre con la dialéctica entre el letrado y el subalterno en la novela de Becerra? ¿La autonomía de la voz subalterna del sicario es también producto de un artificio narrativo o es el resultado de una auténtica subversión de la dialéctica letrado-subalterno y la agencia del subalterno?

***Cachorro*, subversión y agencia de la voz subalterna**

En la novela de Becerra es Pitufo quien narra los periplos y acontecimientos de su propia vida, y con ello su devenir, ser y quehacer como sicario. El relato inicia con la enunciación desde el “yo” del protagonista y así se mantiene como una constante formal durante todo el transcurso de la narración. Su “yo” funge entonces como la gran deixis de referencia desde la cual se desplegará todo el universo diegético del relato, lo cual se puede apreciar a partir de la oración con la que gatilla su narración: “La primera vez que hablé con Raya fue donde la Loba, en su consultorio” (Becerra 11). A partir de esta primera oración podemos inferir que hay un “yo”, como sujeto implícito en el verbo “hablar”, que irá desplegando y delimitando los espacios, objetos y actores que conforman la diégesis.

Sin perjuicio de lo anterior, de acuerdo con la académica Luz Aurora Pimentel —quien adscribe al modelo vocal propuesto por Gérard Genette—, la identidad

del narrador no reside en la elección del pronombre, sino en su relación con el mundo narrado (136). Así pues, en el caso concreto, se aduce que ese “yo” corresponde a un personaje —y por ende, que está inserto en el mundo narrado— gracias a la paráfrasis que hace de un diálogo que sostiene con otro personaje (Raya): “Lo quedé mirando y no le contesté. Después me preguntó si yo era Pitufo y dije que sí” (Becerra 12). A partir de tal afirmación podemos deducir que el narrador es también un personaje: Pitufo. Por lo tanto, el “yo” desde el cual se enuncia la voz narrativa¹¹ tiene existencia ficcional y participación diegética en el relato, es decir, existe una relación participativa entre el narrador y la diégesis. Atendida esta relación de participación diegética sería correcto afirmar que en *Cachorro* estamos ante un narrador homodiegético, es decir, que el narrador está involucrado en el mundo narrado no en tanto que narrador, sino en tanto que personaje. Más específicamente se trata de un narrador autodiegético toda vez que Pitufo “cuenta su propia historia, es decir, su yo diegético (yo narrado) es el centro de la atención narrativa, y por ello es el héroe de su propio relato” (Pimentel 137).

En términos de focalización, estamos ante una narración con focalización interna fija consonante, puesto que el relato del narrador está focalizado sistemáticamente en la conciencia o mente figural de un personaje, a la cual se pliega totalmente (Pimentel 99), siendo Pitufo dicho personaje, con todas las limitaciones cognitivas, perceptuales y espacio-temporales que ello implica. Esto puede observarse a través de determinados escenarios de violencia en los que puede apreciarse con mayor intensidad la focalización del narrador desde su yo-narrado. De modo que las descripciones que nos proporciona enfatizan su experiencia sensible a través de significantes que apelan al cuerpo y a la percepción sensorial. Ejemplo de ello es la descripción que nos ofrece Pitufo al recordar el abuso sexual que sufrió en garras de la Loba; evento que dejará un profundo sentido de vulnerabilidad en el personaje, el cual intentará compensar a través del ejercicio de la muerte y la violencia:

Sentí cómo me estiraba el elástico del calzoncillo. La boca se me había secado, tenía ganas de gritar. Empezó a tirar hacia abajo y vi cómo le cambiaba la cara: se le arrugó la frente y toda la piel alrededor de su boca. Estaba sonrien-

11 Para efectos de este análisis, empleo la noción de *voz* o *voz narrativa* en el sentido dado por Genette, a saber: “La categoría o ‘‘aspecto’, dice Vendryès, ‘de la acción verbal considerada en sus relaciones con el sujeto’, sujeto quien no solo es el que realiza o sufre la acción, sino también el que (siendo el mismo u otro) la transmite y eventualmente todos los que participan, aunque sea pasivamente, en la actividad narrativa” (271).

do. Fue en ese momento, al llegarme su aliento a pichula, agarrándomela con dos dedos como si fuera un bocadito, cuando sentí que se me descolgaba el estómago. (Becerra 15)

A partir del verbo “sentir” el narrador despliega todo un discurso descriptivo cargado de significantes que remiten tanto al cuerpo de la víctima como al del victimario: boca, cara, piel, dedos, pene, estómago. Y es que Pitufo-narrador, en su incapacidad de racionalizar el trauma a través de una descripción inteligible, solo es capaz de recrear la experiencia del abuso a través del cuerpo de su yo-narrado en tanto que objeto de su discurso narrativo.

En lo referente a la unidad vocal, estamos ante un relato vocalmente unificado, toda vez que “el narrador es el principal detentor de la información narrativa, aun si es alto el grado de subjetividad de esa voz que narra, suscitando con ello desacuerdos y rechazos por parte del lector” (Pimentel 143). Precisamente por tratarse de un narrador homodiegético de tipo autodiegético, cuya narración se centra en su vida, la información narrativa proviene exclusivamente de una sola fuente: Pitufo en tanto que narrador-personaje, “y, por lo tanto, el acto de la narración coincide con el amnésico: recordar es narrar y viceversa” (144). Esta correlación entre el acto de narrar y el de recordar puede apreciarse con mayor claridad en aquellos pasajes de la novela en los que hay una orientación del narrador hacia sí mismo, es decir, en los que este ejerce una “función testimonial o de atestación” (Genette 310) con respecto a sus propios recuerdos.¹² Ejemplo de ello es la reflexión que Pitufo nos ofrece tras cometer su primer asesinato:

Así, es el acto de narrar-recordar —y viceversa— lo que da existencia al relato autodiegético, ya que este implica concatenar eventos y experiencias vitales que residen únicamente en la memoria del narrador-protagonista. Este acto también le permite al narrador meditar y reformular ideas, sensaciones, deseos, culpas y afectos sin la mediación de terceros, lo que desencadena un complejo proceso de

12 En estos casos veremos que hay una orientación del narrador hacia sí mismo, es decir, este ejerce una función homóloga a lo que el lingüista ruso Roman Jakobson denominaba función “emotiva”: aquella que explica la participación del narrador en cuanto tal, en la historia que cuenta, en la relación que guarda con ella: una relación afectiva, pero también moral e intelectual, y respecto de la cual puede adoptar la forma de un simple testimonio, como cuando el narrador indica la fuente de donde procede su información, o el grado de precisión de los propios recuerdos, o los sentimientos que despiertan en el narrador determinado episodio; se trata de lo que Genette llama la función *testimonial* o de *atestación* del narrador (310).

introspección y autoconocimiento, un acto de contemplación consciente de su “yo-narrado”.

Ahora bien, esta unidad vocal —que distingue a *Cachorro* de las obras de la si-carezca— se debe en gran medida a la unidad del registro de habla del narrador. El uso orgánico de la jerga delincencial peruana —conocida como “lenguaje de replana”, “*cantuja*”, o “*jeringa*” (Calvo 464)—¹³ cumple un rol fundamental para articular la voz del personaje subalterno a través del discurso narrativo-figural, y para dar cuenta de su visión de mundo como narrador-protagonista. Términos como “chongo”, “ferro”, “frío”, “mechar”, “faite”, “cana”, entre otros, proliferan a lo largo del texto sin interpretaciones ni definiciones, modulando así un campo semántico de origen marginal que, a la vez que obliga al lector letrado o foráneo a renunciar a su propio registro y adaptarse a este por puro contexto, le advierten de un entorno social signado por la muerte y la violencia.¹⁴ En este sentido, el discurso de Pitufo violenta al lector al obligarlo a decodificar su relato, mediante un idiolecto que le es completamente ajeno, como único camino posible para acceder al mundo interior del sicario. Esta vez es el subalterno quien erige las fronteras simbólicas del lenguaje.

En lo que respecta a los niveles de enunciación narrativa —siguiendo a Genette y la diferenciación que él propone entre el “mundo narrado” y el “acto productor de ese mundo” (283)— cabe destacar que al ser Pitufo, simultáneamente, protagonista (personaje diegético) de los acontecimientos de dicho relato (es parte del mundo narrado) —ubicado en un nivel de ficción secundario, o nivel diegético o intradiegético— y narrador extradiegético, productor del mundo narrado, asumirá también la narración intradiegética, ya que el “autobiógrafo [como Pitufo] y el memorialista ficticios son, por tanto, narradores extradiegéticos y, al mismo tiempo, personajes diegéticos” (Cuasante 18). Esta doble presencia del narrador, en los distintos niveles narrativos, se explica en razón de la propia naturaleza autodiegética

13 Según el lingüista español Julio Calvo Pérez “el lenguaje de replana, conocido anteriormente como *cantuja* y modernamente como *jeringa* (una deformación de jerga por aproximación metafórica provocada por la paronimia), que son los nombres que registra en el Perú el lenguaje de la jerga delincencial ... Por otra parte, el lenguaje del hampa o el carcelario (delincencial) son subconjuntos de las jergas sociales del lenguaje de registro bajo, así como el lenguaje de la droga” (464).

14 Sin perjuicio de lo expuesto, hay que tener en cuenta que aun cuando el uso sin interpretaciones ni transcripciones de un léxico marginal, que le es ajeno a un sujeto letrado como lo es el autor, contribuya a consolidar la “autonomía” de la voz subalterna en el texto, no deja de ser un *proceso mimético* toda vez que “el texto, más que representar al subalterno, lo que hace es representar sus palabras: imitarlas” (Arias 131).

del relato, puesto que en estos casos el “narrador deja de ser una entidad separada y separable del mundo narrado para convertirse en narrador-personaje” (Pimentel 140).

En virtud de los argumentos expuestos se puede concluir que la existencia de un narrador autodiegético con pleno control, agencia y presencia en todos los niveles narrativos e instancias del relato no solo nos permite acceder a los sentimientos y pensamientos del narrador-personaje sicario, sino que también nos da acceso al pasado de este, y con ello a las razones y motivaciones subyacentes a su devenir como sicario,¹⁵ mas sin replicar las miradas institucionalizadas de la sociedad hegemónica —esas miradas taxonómicas y normalizadoras del sociólogo o del violentólogo— y sin caer tampoco en una mirada benevolente hacia el delincuente, tal y como denunciaba Abad-Faciolince. Esto se debe, precisamente, a la *ausencia de la mirada y la voz* de un sujeto letrado dentro del universo diegético —en cualquiera de los niveles e instancias narrativas— que haga las veces mediador, traductor o amanuense del discurso de Pitufó, así como tampoco existe un segundo narrador letrado que organice el discurso fungiendo como primera instancia narrativa. Por lo tanto, en *Cachorro* no se desarrollan ninguna de las dos estrategias narrativas que Osorio identifica en las narraciones homodiegéticas de la novela sicaresca, y que suponen, consciente o inconscientemente, perpetuar la dinámica de dominación y violencia epistémica que el letrado ejerce sobre el subalterno.

Los sicarios no hablan, ellos *gritan*

Una vez establecida esta autonomía de la voz subalterna del personaje sicario —en el sentido en que este logra enunciarse desde su propio discurso narrativo-figural, sin la mediación ni la representación de un narrador-personaje letrado— cabe preguntarse: ¿Cuál es la intención subyacente a ese discurso? ¿Hacia dónde se ordena o conduce? ¿Cuál es su propósito? Tal y como se desarrollará en este acápite, con-

15 Precisamente una de las falencias que Jácome advierte en *La virgen de Vallejo* es que “los personajes ... son figuras repetitivas, planas, sin fondo”, pues bajo las restricciones cognitivas que implica el uso del narrador homodiegético testimonial “la historia deja ocultos los sentimientos de los jóvenes, sus pensamientos y su entrada al sicariato, eso es, su pasado” (77). A su vez, estas limitaciones cognoscitivas hacen que las explicaciones del actuar de los personajes sicarios se formulen desde un afuera y queden en la esfera de la especulación, es decir, se basan en lo que la sociedad tradicional piensa de ellos, en lo que la sociología y los medios han perfilado alrededor del joven asesino a sueldo proveniente de las comunas de Medellín, o sencillamente lo que se puede inferir de sus actos (78); inferencias que no están exentas de prejuicios y estereotipos sociales.

sidero que el fin último de Pitufu, a través del acto de narrar-recordar —además de realizar un ejercicio de introspección que transgrede las dinámicas de la novela sicaresca—, es reivindicar su derecho a vivir, el cual se ha visto amenazado desde que tiene conciencia de sí mismo y de su entorno.

Casi al final de la novela, Pitufu dirige la palabra a un aparente narratario anónimo quien ha estado escuchando su historia: “¿No harías tú lo mismo que hicimos?” (Becerra 209). Atendido el contexto del relato, sabemos que ese “nosotros” se refiere tanto a Pitufu como a Raya, Trompo, Foca, Pinchar y Mote (niños sicarios miembros de “La Jauría” y otros huérfanos que mendigaban por las truculentas calles de Nueva Jerusalén). Podemos inferir entonces que ese “Tú” a quien se dirige es un sujeto distinto a estos jóvenes marginales. Además, el ánimo de la voz narrativa hacia el narratario es directamente confrontativo, como si el narrador sospechase que este le juzga desde su silencio. La voz narrativa increpa rápidamente a este narratario silente, lo desafía a cuestionarse si él no habría tomado las mismas decisiones de haberse hallado en las mismas circunstancias:

¿Qué harías si nunca hubieras tenido casa, ni familia, ni comida, ni nada o peor, si se te hubieran muerto todos? ¿Ah? *¿Qué harías si no tuvieras esa grabadora en la mano y fueras un chibolo flaco, enano, puro hueso, sin fuerza, sin voz?* ¿No buscarías algo para sostener, algo para ‘tener’, algo que te diera, aunque sea un poco, un poquito de poder? ¿No lo harías tú? ¿No sacarías las garras y los dientes para al menos intentar morderles? Desde que uno nace lo primero que hace es gritar ¿Por qué? Porque eso es la vida, uno grita porque tiene aire. Chibolo que no grita está muerto. Y si no, no mama y se muere (Becerra 209, énfasis mío).

A lo largo de la novela este narratario se mantiene en un absoluto anonimato y hermetismo. Ocasionalmente el discurso narrativo de Pitufu pareciera insinuarnos su existencia como interlocutor de su relato, mas no hay ninguna seña textual que arroje luz sobre su identidad, mucho menos sobre sus rasgos sociales o psicológicos. No obstante, la referencia a *la grabadora* en el párrafo precitado permite formular algunas conjeturas, puesto que contextualiza el relato de Pitufu dentro de una aparente dinámica testimonial: ¿Será un periodista?, ¿un escritor?, ¿un psiquiatra?, ¿un sociólogo? Lo único que podemos afirmar, con algún grado de certeza, es que el narratario es un *otro* radicalmente opuesto a Pitufu —oposición que Pitufu pone en relieve al referirse a sí mismo, en clave retrospectiva, como “un chibolo flaco, enano, puro hueso, sin fuerza, sin voz” (Becerra 209). El narratario es entonces un completo extraño a su contexto social y a las experiencias vitales del narrador. Por

ese mismo motivo Pitufu lo increpa y lo incapacita de juzgarlo moralmente desde su lugar de enunciación privilegiado. Podemos inferir, por tanto, que el narratario es una especie de sujeto letrado perteneciente a la sociedad hegemónica.

Así, ante la certeza de que su interlocutor no está en posición de emitir ningún juicio de valor, Pitufu procede a reafirmar con su propio “yo” desde su condición de sujeto subalternizado y marginalizado:

Yo no tenía nada y lo que encontré fue un fierro, una máquina, una pistola y balas, y de eso me agarré. Y de Raya ... Y, tal como me enseñó, maté y seguiré matando, por venganza, por miedo, por necesidad o por lo que sea. Por eso estoy aquí, encerrado, pero no muerto. *No me han matado y no lo van a hacer, mientras yo pueda matar primero* (Becerra 209, énfasis mío).

A través de estas palabras Pitufu establece una relación predatoria entre la vida y la muerte en razón de la cual el viviente es tal en tanto que pueda matar. El asesinato sería entonces efecto del viviente que solo puede reclamar su derecho a vivir a través de la muerte del *otro* (el enemigo), el cual tiene, asimismo, la potencia de matar. Esta interpretación termina por consolidarse en el texto a través de las últimas líneas con las que Pitufu-narrador cierra la novela: “Que me dejen vivir. Esto es lo que grito. El aire me sirve para eso” (Becerra 209-210).

Se desprende de los fragmentos precitados que para Pitufu la violencia, el acto mismo de matar, es el único medio para reivindicar y legitimar su propia vida, lo cual se condice con su propia condición de sujeto subalterno. Para entender esta hipótesis hay que aclarar que, tal y como se expuso en el primer acápite de este artículo, el planteamiento de Spivak sobre la subalternidad en torno a la mujer india y su “incapacidad de hablar” —a saber, que lo que dice no es escuchado ni comprendido de forma adecuada (29-30)— no resulta aplicable ni al caso de Pitufu ni al de los demás jóvenes sicarios de la narrativa sicaresca. Sin embargo, siguiendo la revisión y replanteamiento que Asensi hace de este concepto es posible ampliar su aplicabilidad. El catedrático, sin ánimos de dar una definición esencialista ni puramente relacional, propone reservar la categoría de *subalterno* para:

Aquellos grupos cuyo común denominador es la imposibilidad de satisfacer unas necesidades vitales sin las que resulta en extremo difícil vivir la propia vida. O dicho de otro modo: si la subalternidad es una función relacional, esta debería designar aquellas singularidades o grupos en los que la función subalterna es una constante. *El subalterno sería aquel o aquella cuya vida resulta insoportable*

e invivable hasta el punto de que ello amenaza la posibilidad misma de su vida en sentido literal o simbólico. (Spivak 35-36, énfasis mío)

Esta noción de subalternidad —como un estado de “vida invivable”— no solo embona con *Cachorro* y su protagonista, sino también con todas las demás obras de la sicaresca colombiana, puesto que la gran constante que parece atravesarlas y conectarlas es precisamente la incesante lucha por la supervivencia por parte de sus personajes. En este sentido, María Fernanda Lander sostiene que lo que caracteriza a las novelas sicarescas colombianas es la “exposición de la vida de carencias y miserias de jóvenes asesinos por contrato, y las peripecias por las que pasan para sobrevivir en el submundo del crimen” (“La voz” 167). Y es que a través de estas obras se reitera, en un angustiante presente circular, la incansable pugna en contra de una violencia social que se ha vuelto consuetudinaria y que se materializa a través de la miseria, la carencia de necesidades básicas, el abuso físico y psíquico, así como la presencia siempre latente de la muerte, todo inmerso en un entorno anómico en el que solo sobrevive el que mata primero.

En efecto, como bien expresa Asensi, la condición de subalterno más que una cuestión relacional, es un *locus* en el que no solo no se puede hablar, sino también en el que no se puede vivir,¹⁶ y en el que resulta difícil poder revertir la función de subalternidad (Spivak 37). En consecuencia, los “subalternos” se caracterizan no solo por carecer de lugar de enunciación desde el cual puedan elaborar y divulgar un discurso que impacte en los espacios sociales, sino también “por no tener una conciencia desarrollada más allá de lo que supone la preocupación por sobrevivir”. Por ende, para Asensi “el subalterno se desprende de su función de subalternidad en el momento en que toma conciencia de que ya puede sobrevivir” (37). De ahí que Pitufo no pueda desprenderse de su condición de sicario, y, en consecuencia, de su inherente subalternidad, puesto que en un entorno social violento en el que su vida es invivable —aunado al desafecto, la soledad, los modelos heteropatriarcales de masculinidad violenta y la ausencia de un futuro legítimo— es incapaz de tomar conciencia de que se puede sobrevivir de un modo no violento. Así, enajenado de la humanidad, Pitufo cree que solo a través de la muerte del otro puede *reivindicar* su derecho a vivir en un mundo anómico que le niega la existencia, y que solo parece reconocérsela cuando el chibolo, puro hueso y sin voz, dispara a matar.

16 Sin perjuicio de que el *silencio* del subalterno es esencial en aquello que afecta a la cuestión de sus archivos. En este sentido, Asensi coincide con Spivak cuando ella se refiere a la dificultad, e incluso imposibilidad, de que los subalternos hablen por sí mismos (37).

Reflexiones finales

En la literatura —así como en la historiografía o en la antropología, entre otras disciplinas de las humanidades— *hablar por o en nombre de* los otros, los olvidados, los desplazados y los marginados, continuamente supondrá un cometido lleno de conflictos éticos y epistemológicos. Sea cual sea la verdadera intención que impulse al intelectual a fungir como transcriptor y canal comunicante de los periplos e injusticias padecidas por un colectivo o una comunidad soslayada por la sociedad hegemónica y su archivo “oficial”, la intervención del letrado en el relato del testificante siempre conlleva un riesgo de violencia epistémica, perpetuando —al menos simbólicamente— la subalternidad y la opresión que estos padecen. No obstante, pretender articular una voz subalterna al interior de un texto y que esa articulación no esté mediada de ninguna forma por un sujeto letrado es una ensoñación quimérica.

Sobre la subversión dialéctica del letrado y el subalterno en la novela sicarésca antioqueña, por medio del análisis comparativo de los postulados de Jácome y Osorio, quedó evidenciado que ni en *La virgen de los sicarios* de Vallejo ni en *Sangre ajena* de Alape se cumple esta hipótesis, puesto que, en ambos casos, la presencia de la voz subalterna del personaje sicario está mediada por la voz letrada del narrador. Por lo tanto, la capacidad de subversión o la agencia que estos personajes tienen sobre el relato es ilusoria, producto de artificios narrativos elaborados a través de diversas estrategias narrativo-lingüísticas.

Ahora bien, en el caso de *Cachorro*, la subversión aparenta ser posible, toda vez que la ausencia de la mirada y la voz de un narrador-personaje letrado —en cualquiera de los niveles de enunciación narrativa— que actúe como mediador, traductor o amanuense del discurso del sicario, o como primera instancia narrativa subordinante, es lo que propicia una narración autodiegética plena por parte del sicario, y lo que permite, a su vez, acceder a los pensamientos, afectos y creencias de este, así como también a su pasado y su memoria. Sin embargo, esta mirada y esta voz del sujeto letrado solo se ausentan en el universo diegético que se despliega a través del proceso de lectura, mas a nivel de fenotexto (el producto textual impreso y legible) —siguiendo la distinción de Julia Kristeva—, para el lector, el letrado sí existe: es el autor del libro, y esa es una realidad fáctica insoslayable.

La cuestión por discutir aquí no es si puede existir un texto literario testimonial que dispense por completo del sujeto letrado en todas sus formas, sino sobre la capacidad del autor como sujeto letrado para transparentarse en el universo diegético.

tico de su obra, y permitir así al personaje subalterno hablar por sí mismo dentro de este; lograr la supresión en el texto de ese “ego autorial” al que se refiere Beverley. En este sentido, la tendencia que predomina en la sicaresca antioqueña es la proyección del autor en el universo diegético de su obra como narrador intra/extra-homodiegético, proceso que inevitablemente subordinará la voz y testimonio de los personajes sicarios. Lo que distingue a *Cachorro* es precisamente esa no proyección del autor como un narrador letrado, sino, al contrario (según podemos suponer), como un narratorio completamente enmudecido. Y es que, a diferencia de la figura del narratorio de la obra de Alape, este es una especie de presencia ausente, casi fantasmagórica, desprovista de voz, así como de cualquier forma de agencia o injerencia en el relato del sicario.

Siguiendo la lectura de Arias, es verdad que la voluntad y el propósito del autor letrado es lo que a fin de cuentas da forma al texto testimonial: desde la elección del tema y la comunidad que pretende representar, hasta las características del personaje testimoniante que fungirá como representante particular de dicha comunidad, el sujeto letrado siempre tendrá injerencia en la producción del texto testimonial, es decir, del libro como dispositivo cultural. La verdadera pregunta es si el autor-letrado es capaz de aniquilar su propio ego en este proceso, transparentarse en su propia creación hasta el punto de desaparecer entre sus páginas, de reducirse a sí mismo a un nombre en la portada, e inclusive hacer que lector se olvide de ese nombre, velar la mimesis subyacente a toda obra artística, cambiar radicalmente los términos del pacto de lectura y hacer de una ficción testimonial un relato autobiográfico, cediendo así la palabra al sicario para que él relate su propia historia con su propia voz, libre de los prejuicios sociales y los juicios morales de los viejos estandartes ilustrados de la sociedad hegemónica. A fin de cuentas, la elaboración de estos últimos quedará en la conciencia de cada lector.

Obras citadas

- Abad-Faciolince, Héctor. “Estética y narcotráfico”. *Revista de estudios hispánicos*, vol. 42, no. 3, 2008, pp. 513-518.
- Achugar, Hugo. “Historias paralelas/Historias ejemplares: la historia y la voz del otro”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XVIII, No. 36, 1992, pp. 49-71.
- Alape, Arturo. *Sangre ajena*. Planeta Colombiana Editorial, 2000.
- Arias, Andrés. “Alape en Ciudad Bolívar: una mirada crítica a los imaginarios contruidos alrededor del letrado transcriptor en teoría del testimonio.” *Cuadernos de Literatura*, no. 20, 2006, pp. 124-136.
- Becerra, Charlie. *Cachorro*. Imprenta Editora Gráfica Real, 2020.
- Beverley, John. “Anatomía del testimonio”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XIII, No.25, 1987, pp. 7-16.
- Calvo, Julio. *Diccionario etimológico de palabras del Perú*. Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2014.
- Castañeda, Luz Stella, y Henao, José Ignacio. “El parlache: historias de la ciudad”. *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Híbridez y alternidades*, editado por María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Inés Robledo. Ministerio de Cultura, 2000, pp. 509-542.
- Cuasante, Elena. “Tiempo de la narración y niveles narrativos en la literatura autobiográfica”. *Alpha* (Osorno), no. 40, 2015, pp. 9-20.
- Genette, Gerard. *Figuras III*. Lumen, 1989.
- Giraldo, Santiago. “¿Puede hablar el subalterno?: Nota Introductoria”. *Revista Colombiana de Antropología*, no. 30, 2003, pp. 297-300.
- Jácome, Margarita. *La novela sicaresca: testimonio, sensacionalismo y ficción*. Eafit, 2009.
- Lander, María Fernanda. “La voz impenitente de la ‘sicaresca’ colombiana.” *Revista Iberoamericana*, vol. 73, no. 218, 2007, pp. 287-299.
- . “The Intellectual’s Criminal Discourse in Our Lady of the Assassins by Fernando Vallejo.” *Discourse*, vol. 25, no. 3, 2003, pp. 367-392.
- Osorio, Óscar. *El sicario en la novela colombiana*. Universidad del Valle, 2015.

- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 1998.
- Ravelo, Renato. “Oponer las palabras a la muerte es mi apuesta literaria: Abad”. *La Jornada*, 27 de mayo 1999, <https://www.jornada.com.mx/1999/05/27/cul-oponer.html>
- Rengifo, Ángela. “El sicariato en la literatura colombiana: aproximación desde algunas novelas.” *USP Disciplinas*, 2007, https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4904936/mod_resource/content/1/Literatura%20del%20sicariato%20angela_rengifo.pdf.
- Spivak, Gayatri. *¿Pueden hablar los subalternos?*, traducido y editado por Manuel Asensi Pérez. MACBA, 2009.
- Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Penguin Random House, 2016.

taller de letras

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

Triste chanco enjabonado. La imagen de Buenos Aires en *Ningún infierno*, de Alejandro Hosne

Sad soapy pig. The image of Buenos Aires in *Ningún infierno*, by Alejandro Hosne

Alberto Sánchez Medina

Universidad de Salamanca

asmedina@usal.es

orcid.org/0000-0001-5298-674

TALLER DE LETRAS 75 (diciembre de 2024): 150-180

DOI: doi.org/10.7764/TL.75.150-180

ISSN: 2735-6825

Fecha de recepción: abril 2024

Fecha de aceptación: noviembre 2024

Triste choncho enjabonado. La imagen de Buenos Aires en *Ningún infierno*, de Alejandro Hosne

*

Sad soapy pig. The image of Buenos Aires in *Ningún infierno*,
by Alejandro Hosne

Alberto Sánchez Medina
Universidad de Salamanca
asmolina@usal.es

Resumen

El artículo analiza la representación de la ciudad de Buenos Aires en relación con la experiencia neoliberal argentina de los noventa en la novela *Ningún infierno*, del escritor argentino Alejandro Hosne. La naturaleza deambulante del narrador protagonista, un asesino que trabaja de día como supervisor en una agencia de *telemarketing* y que por las noches se lanza a las calles de la Buenos Aires en busca de víctimas, determina la perspectiva de crítica urbana que adopta la novela, donde la metrópoli aparece como un espacio degradado por la agresiva implantación del neoliberalismo llevada a cabo por los gobiernos de Carlos Menem (1989-1999). La distancia entre el ser y el parecer de la nueva urbe se aborda desde una mirada sarcástica que da cuenta y enjuicia negativamente las transformaciones de la ciudad y de sus habitantes.

Palabras clave: literatura argentina, Alejandro Hosne, Buenos Aires, ciudad, violencia.

Abstract

The article analyzes the representation of the city of Buenos Aires in relation to the Argentine neoliberal experience of the nineties in the novel *No Hell*, by the Argentine writer Alejandro Hosne. The wandering nature of the main narrator, a murderer who works by day as a supervisor in a telemarketing agency and who at night takes to the streets of Buenos Aires in search of victims, determines the perspective of urban criticism that the novel adopts. In it, the metropolis appears as a space degraded by the aggressive implementation of neoliberalism carried out by the governments of Carlos Menem (1989-1999). The distance between the being and the appearance of the new city is approached from a sarcastic perspective that accounts for and negatively judges the transformations of the city and its inhabitants.

Keywords: Argentine Literature, Alejandro Hosne, Buenos Aires, City, Violence.

En el gran abandono lánguido que rodea la ciudad, allí donde la mentira de su lujo va a chorrear y acabar en podredumbre, la ciudad muestra a quien lo quiera ver su gran trasero de cubos de basura.

Louis Ferdinand Céline, *Viaje al fin de la noche*

Introducción

Los asesinos ficticiales resultan idóneos para el despliegue de una estrategia de destrucción creativa que, en línea con los postulados de Georges Bataille, *negativice* la realidad para crear un mundo moral propio que conteste, examine y reevalúe la moral dominante. Desde otro ángulo, cabría asimilar al asesino literario a lo que Miguel Ángel Hernández agrupa a partir de Walter Benjamin bajo el marbete de “imagen dialéctica”, y que se corresponde con “ciertas figuras de la modernidad, como el *flâneur* o la prostituta, que condensan significados y temporalidades diferentes: sueños y catástrofes, promesas y decepciones” (57). Los tiempos de crisis propician la elección un personaje extremo que parece dar la razón a Jean Baudrillard cuando anima a tomar un punto de vista delirante en un mundo que no lo es menos.¹

Si además se trata de un asesino en serie, la multiplicación de los crímenes se presta al relato *in itinere* de la búsqueda de nuevas víctimas. La lógica de la serialidad implica por lo común un desplazamiento que resulta con frecuencia en un mapeo crítico del espacio circundante. Aquellos narradores que escogen el punto de vista del asesino suelen hacerlo entre otros motivos para recorrer con la personalidad extravagante del personaje las fronteras y límites de un espacio por lo común urbano y normalmente marcado por la degradación. Las palabras y los pensamientos de estos personajes malevolentes de percepción alterada aparecen en movimiento, recibiendo e interpretando el estímulo de la dimensión espacio-temporal, que interpretan de acuerdo con una especie de psicogeografía de la violencia a través de la cual conceptos como el poder, la desigualdad o la pobreza se espacializan.

1 Sin pretensión de exhaustividad, podemos nombrar algunas novelas del ámbito latinoamericano que giran en torno al personaje del asesino: *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo; *O matador* de Patricia Melo; *La otra cara de Rock Hudson* (1997) de Guillermo Fadanelli; *Derretimiento* (1998) de Daniel Mella; *El círculo de los escritores asesinos* (2006) de Diego Trelles Paz; *La muerte me da* (2007) de Cristina Rivera Garza; *El Killer* (2007) de Josué Montijo; *Toño Ciruelo* (2017) de Evelio Rosero; *Magnetizado* (2018) de Carlos Busqued; *Mujeres que matan* (2018) de Alberto Barrera Tyszka; o *Degenerado* (2019) de Ariana Harwicz.

El presente artículo se propone analizar la imagen del espacio urbano de la ciudad de Buenos Aires de la década de los noventa a partir de la mirada del asesino de *Ningún infierno* (2011), novela del argentino Alejandro Hosne protagonizada y narrada por un joven que trabaja de día como supervisor en una agencia de *telemarketing* y que por las noches se lanza a las calles de la Buenos Aires de los noventa —concretamente, durante el segundo gobierno de Carlos Menem (1995-1999)²— a asesinar gente que, según su peculiar criterio, merece morir. El homicida que protagoniza el relato deambula por la metrópoli bonaerense captando la esencia de lugares que por su emplazamiento, función o forma representan un afuera, un reverso o límite que permite revelar o entrever las lógicas perversas sobre las que se asienta su mundo. Mi intención es demostrar cómo por medio de una literatura *en tránsito*, la mirada distante y camuflada del asesino consigue arrojar luz sobre la alienación y la deshumanización que caracterizaron la vida en la ciudad en la Buenos Aires de los noventa. A través del análisis de los distintos ejes temáticos y metafóricos que configuran la imagen negativa de la ciudad en la novela, desde su transformación urbana, la creciente preocupación por la seguridad y el papel de los medios de comunicación hasta la *flâneurie* tendente a mostrar las apariencias que se han adueñado de la urbe, el poder simbólico otorgado a la noche o el tropo de la ciudad como cuerpo enfermo, me propongo revelar desde un enfoque multidisciplinar los modos en que esta mirada extrema se emplea para poner al descubierto las contradicciones del espacio urbano y sus habitantes, surgidas o agudizadas en una década marcada por la neoliberalización de la economía, la política y la sociedad.

La marca fundamental

Durante el día, el asesino, que aparece sin nombre en la novela, se oculta bajo la fachada de trabajador modélico para revelar la trastienda de los negocios turbios de una empresa que ejemplifica la cultura empresarial neoliberal, mientras que por la noche son frecuentes sus salidas con sus amigos Pablo y Sebas a boliches, donde también se mimetiza con el entorno para criticar lo superficial de una cultura obsesionada por el consumo, la visibilidad y la apariencia. La novela está concebida como un viaje interior en el que la seducción de la adolescente Julieta, hermana de Sebas, representa la única esperanza redentora para el protagonista: “Sentí que era lo que yo buscaba desde el inicio de mi viaje, la posibilidad de comprobar si

2 Tan solo una referencia temporal en la novela nos indica que estamos en la segunda legislatura de Menem, cuando un personaje exclama: “¡A nadie le importa un carajo nada, se quejan pero bien que votaron otra vez a este hijo de puta!” (256).

existía algo más que toda esa basura que yo trituraba una y otra vez en las calles sin sacarle una gota de verdad” (80).

A lo largo de sus numerosas salidas, el asesino da fe de lo que Pedro Pírez llama la “marca fundamental” (100) que dejaron en el conjunto de la sociedad y en la ciudad metropolitana de Buenos Aires los años del gobierno de Menem: “Hasta los años noventa del siglo XX los grupos de altos recursos de Buenos Aires residían casi exclusivamente en el centro, que mantenía gran calidad urbana. Con las orientaciones neoliberales, aparecieron condiciones que provocaron su suburbanización, y la configuración de un territorio diferenciado, desigual y fragmentado” (104). El realismo referencial de *Ningún infierno*, lleno de marcas espaciales con las que es posible identificar calles, barrios, edificios, centros comerciales, discotecas, comercios y líneas de autobuses, se pone al servicio de una crítica despiadada, de aspectos como el incremento de la desigualdad, la pobreza urbana y la contaminación, el deterioro de los servicios públicos, la aparición de grandes centros comerciales con la consiguiente desaparición de negocios tradicionales, el cambio en los hábitos de consumo, la privatización y segregación de barrios enteros y la incipiente obsesión por la seguridad.

Adrián Gorelik pone como ejemplo de los nuevos imaginarios de la descomposición social y urbana que sufrió Buenos Aires en los noventa la película *Mala época* (1999), una obra que muestra una ciudad “dura, despiadada, sin lugar para el candor, la amistad o la pasión; una ciudad expulsiva, territorio de una guerra sin cuartel de todos contra todos; por añadidura, una guerra sorda y mezquina, sin heroísmos, sin aprestos de batalla, una guerra naturalizada en gestos cotidianos de agresividad refleja y mecánica” (161).³ Encontramos esta misma visión en *Ningún infierno* como parte del discurso negativo del protagonista, en una obra que tiene mucho de crónica urbana en su intento por dar cuenta de la metamorfosis neoliberal. Gorelik escribe que la novedad principal que aporta *Mala época* en la representación de Buenos Aires es que expresa por vez primera “la certidumbre de su irreversibilidad” (173). “La novedad de *Mala época* no es informarnos de las fracturas sociales y urbanas que hoy atraviesan Buenos Aires, sino de que, por primera vez, estas han sido aceptadas, por la política y por la sociedad, como un dato inmodificable; que han sido incorporadas a la vida cotidiana organizando de acuerdo con ellas todas

3 Esta misma atmósfera negativa puede hallarse en otras obras célebres de la época, como la novela *Bajar es lo peor* (1995) de Mariana Enríquez; la película *Pizza, birra, faso* (1998), escrita y dirigida por Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano; o la serie *Okupas* (2000), escrita por Alberto Muñoz, Esther Feldman y Bruno Stagnaro y dirigida por este último.

las pautas culturales” (174). Esa resignación se encuentra en la novela de Hosne, cuyo protagonista va registrando la súbita transformación de la ciudad y de sus habitantes, a modo de radar rastreador que observa, analiza y traslada el informe de los daños infligidos por el menemismo a la urbe, las “mentiras insostenibles” (253), como las llama el asesino al señalar los cambios sufridos desde Nueve de Julio a Callao: “Corrientes languidecía con sus neocafés globalizados, con la ausencia de librerías sobrecargadas y el advenimiento de quiosquitos y locales de importación berreta, quedando realmente asmática por falta de cines” (254). La personificación constante de los espacios se orienta a la disección en cuerpo y alma de la ciudad, siempre con un frío escalpelo discursivo. En otra ocasión, al entrar en el café La Paz, en la céntrica y bulliciosa avenida Corrientes, el asesino se lamenta del efecto desencantador de las remodelaciones de viejos negocios en los que la limpieza de cara implica la pérdida de su personalidad, de su *aura*: “La globalización lo había tocado con su varita de nula magia” (253).

Gorelik se refiere a cómo a partir de los años ochenta la visión unitaria sobre Buenos Aires como proyecto derivó en una visión de la ciudad como “*patchwork* de proyectos”: “el fin de la ilusión de una forma única traía a la luz la potencial riqueza de un manojo de fragmentos urbanos en conflicto, convirtiendo el trabajo de su historia cultural en una arqueología de los múltiples futuros modernos fracasados” (165). El protagonista de *Ningún infierno* consigna el fin de la ambiciosa visión urbanística que tuvo lugar a principios de siglo XX, cuando entra a la “mansión de clase media” (82) de su amigo Sebas, en el barrio de Almagro, y observa: “Parecía que ochenta años atrás la gente quería creer en algo, se guardaba mucho espacio, como si preparara grandes proyectos a partir de la generosidad del hogar” (8). La novela da así por clausurado ese gran proyecto del pasado para dar cuenta de la nueva pluralidad de ciudades en conflicto que contiene Buenos Aires.

Cada zona o barrio determina las costumbres y usos de la ciudad, un *ethos* urbano que varía según la edad, el nivel socioeconómico y la fisonomía de los ciudadanos. Un área otrora rica en cines como Santa Fe y Callao, se llenó en los noventa de centros comerciales, todo un signo del replanteamiento del concepto de ocio en favor del consumismo y el entretenimiento, y en detrimento de un consumo de tipo cultural. Por medio de panorámicas impresionistas, el relator ataca el cambio con un lenguaje lleno de popularismos, vulgarismos e impropiedades, a través de la semblanza hiriente de sus jóvenes transeúntes, preocupados por aparentar en contraste con el uso tradicional de la ciudad que hacen los vecinos más viejos:

Una multitud deambulaba en círculos alrededor de Congreso, decidiendo qué hacer. La gente mayor salía del único cine de la zona o de algún restaurant. La pendejada morena rumbeaba para la bailanta y el tetra, peregrinación hacia el Once. Fui hacia Santa Fe. Las caras y las voces se agudizan, las minas pasaron de mucamas a hijas de la patrona, apetitosas, putas sin precio fijo, desfilando por pasarelas públicas de cemento. Los hombres, entalcados, quemados por lámpara, miraban con altanería. Volaban solos o en bandado sobre el centro de su estrecho laberinto, Santa Fe y Callao. Cada época tiene sus lugares y sus voceros. (48)

Contra-*flânerie*

Junto al comentario negativo acerca de las profundas transformaciones neoliberales que sufre la metrópoli⁴ y sus habitantes encontramos la visión particular que construye el personaje transformando en impresiones abstractas los estímulos sensibles que percibe en su continuo deambular. Si el *flâneur* benjaminiano comparte con la multitud a la que se abandona su situación de mercancía, aun de manera inconsciente, el asesino innominado trata de distanciarse conscientemente y atacar cualquier actitud empática con la mercancía. ¿Se puede ser un *flâneur* en plena fiebre neoliberalizadora de una metrópoli como Buenos Aires? Tal parece ser el reto que se propone el asesino-narrador de *Ningún infierno*, que no deja de desplazarse por la ciudad a lo largo de la novela cartografiando su fisonomía, proyectando una mirada extrañada que podríamos llamar una “contra-*flânerie*”, dedicada a ridiculizar el empobrecimiento existencial de los porteños a manos de la episteme neoliberal. La actitud del protagonista aparece como contrapeso de la anomia de la mayoría, en la relación desigual de un “yo” contra la mayoría que bascula sobre un eje urbano:

4 Destaca entre estas transformaciones la renovación, con la creación de un barrio entero, de Puerto Madero, como ejemplo del nuevo tipo de urbanismo que impuso el menemato. Como señala María Mercedes Di Virgilio: “La implementación de la Ley de Reforma del Estado y de Emergencia Económica (1989) y la puesta en marcha del Plan de Convertibilidad (1991) profundizaron las condiciones generadas en la Dictadura. La reducción de las tasas de interés en el mercado financiero local, la apertura de líneas de crédito para la adquisición de viviendas y la incorporación al mercado inmobiliario de tierras e inmuebles del Estado desafectados de sus usos originales (Puerto Madero es un caso paradigmático en este sentido) facilitaron el auge constructivo” (13).

Si hay algo que hice fue viajar por esta ciudad, y siempre encontré en las personas la misma hipocresía, impulsos que no eran sueños, eran necesidades, y creadas por otros... en vez de rebelarse, de negar sus existencias inmundas exigían, robaban, pasivos, sin crear, sin oponer... Me encargué de mostrarles que ni vivos ni muertos servían para un carajo. Ser un cobarde a la deriva no es vivir. (396-397)

Para Edgard Allan Poe, escribe Benjamin, el *flâneur* es “alguien que no está cómodo en su sociedad. Por eso busca la multitud; no habrá que buscar lejos la razón por la que se oculta en medio de ella. Poe difumina adrede la diferencia entre el *flâneur* y el asocial, pues un hombre se hace tanto más sospechoso entre la masa cuanto más difícil es dar con él” (83-84). Podemos asimilar esta mirada del personaje de Poe en el cuento *El hombre de la multitud* (1840) a la del autoproclamado “inhallable” (72) protagonista de *Ningún infierno*, un emboscado urbano que hace suyas las conductas de la mayoría para pasar desapercibido y para sorprender en falta a las víctimas de su odio social. Del mismo modo que en el texto de Poe, en el que “las personas siempre se comportan como si no pudieran expresarse sino ya, para siempre, de manera refleja” (89), *Ningún infierno* trasluce una actitud mecánica, aborregada y servil de los habitantes de Buenos Aires, una multitud que el asesino denuncia con ironía vitriólica al cargar contra la inanidad conductas:

Si se observa a la gente de Buenos Aires se nota esa exasperación de tener que hacer algo, de llegar a alguna parte. Van por la calle frenéticos, cumpliendo horarios y a la vez tratando de alcanzar el Shangri-La de los castrados. Igual que los conductores de autos, que amagando con pisar cuanto peatón se le cruce por adelante putean contra semáforos que no los favorecen, barreras de tren que tardan en subir, viejos lentejas que no llegan a cruzar las avenidas, todo mientras suspiran por el remanso perdido. Así se va la vida, lindante con nuestro río turbio, suicidado por el fracaso de orilleros que lo merodean con recelo, como si tanta mierda flotante fuera algo que alguna vez simplemente aterrizó. (75)

La privatización del espacio dificulta la tarea del andariego homicida, que ve interrumpida su búsqueda de apertura por la delimitación agresiva del territorio que durante los noventa “se diferenció en áreas de extrema desigualdad, muchas veces colindantes en situaciones de “microfragmentación”: una calle, o un muro, puede separar una urbanización cerrada de alto nivel de un asentamiento popular precario” (Pírez 112). En su paseo con Julieta, la joven hermana de su amigo Sebas

por la que el asesino se obsesiona y cuya seducción dirige la trama, el narrador hace referencia al brusco cambio del nivel socioeconómico experimentado en el barrio de Hurlingham y expresa su frustración al no poder experimentar la agradable y paradójica sensación de encontrar una manera de perderse en la ciudad. La imposibilidad del extravío, condición *sine qua non* de un auténtico y poético vivenciar la ciudad, se explica en relación a unas políticas de exclusión contra las que el autor vierte su corrosivo sarcasmo:

En Hurlingham vagamos sin encontrar la anhelada falta de rumbo. La cosa venía desordenada, había cierto desconecte. Hurlingham es uno de esos barrios que establecen cierta fama de algo sin aclarar qué. Oscila entre una minoría medianamente aristocrática, sajona y la pobreza suburbana. Por donde venía su fama, digamos, era por tener un barrio semicerrado de irlandeses que mantenían su orgullo a la altura de sus prejuicios. Así pasaban el tiempo, lustrándose sus pelotas bilingües, saboreando en idiomas la palabra del señor, la pacatería y el estatus de un club de fin de semana. Como en toda la zona oeste, se pasa de un barrio rico a uno pobre en un suspiro. (330)

Esta personalidad difusa que encuentra en esta localidad de la Zona Oeste del Gran Buenos Aires también se extiende a otros barrios privilegiados de la ciudad, y se revela en la terminología pobre de los topónimos o del desconocimiento que provoca su carácter privativo. Si, como afirma Alicia Montes acerca del barrio del Once, el cual “no es un barrio desde el punto de vista administrativo y comunal sino *una región, una zona*, fundada por el relato y las prácticas de los habitantes de la ciudad” (Montes 201), en algunos barrios a los que el asesino hace referencia sucede justo al revés; el nombre (o su falta) denotan una idiosincrasia desabrida, sin connotaciones más allá de su alto poder adquisitivo. Así, el narrador ironiza con la toponimia de Barrio Norte, “sea lo que sea ese hueco que evitó asumirse como barrio y se quedó sin nombre” (283) y señala lo insustancial de una calle que desemboca en la avenida del Libertador: “Los barrios caros tienen un toque tan exclusivo que mantienen la mayoría de sus calles en el anonimato. Nunca habrá poetas o cantores que le dediquen ni un chiflido a esos rincones insulsos. Pero bueno, a los ricos no les importa tanto la lírica como tener un quía en la garita que vele por su seguridad” (298). La misma falta de personalidad define al barrio de Núñez, al que el narrador califica de “rejunte de cuadras que amortiguan el conchetaje venido a menos de Belgrano con el depurado de Vicente López. Núñez no es ni lindo ni feo, más bien no está del todo imaginado” (305).

La mención a los centros comerciales es también representativa del cambio de modelo que experimentó la ciudad en los noventa. Como explica Zaida Muxí, Buenos Aires fue puesta al servicio de la economía neoliberal con el florecimiento de los centros comerciales como espacio definitorio del nuevo modelo de ciudad: “Los elementos urbanos se colocaron allí donde el capital los necesitaba, sin planificación ni control social, recuperando áreas emblemáticas centrales” (37). Este nuevo ordenamiento territorial que hace del mall su bandera también provoca la pérdida de significado: “Pasé por el shopping de diseño de Recoleta, modernoso pastiche para andróginos que no llegaba a definirse. Le habían adosado una hilera de cafés y restaurantes tratando de darle expresión” (273). El shopping provoca una redefinición de las fronteras invisibles de la ciudad que el asesino no deja de delimitar de acuerdo a los nuevos *habitus* bonaerenses: “Los pendejos acotaban su estrategia de ruta entre Scalabrini Ortiz y Coronel Díaz. El shopping era el límite territorial” (57).

El asesino paseante da cuenta de las sutiles transformaciones urbanas y actúa como psicogeógrafo de lo que Zygmunt Bauman llama “economía del engaño” (*Vidas* 72), compuesta de excesos, desechos y consumo, y que cuanto más irracional, impulsiva y egoísta, mayor prueba da de su buena salud.⁵ En referencia al centro comercial de Alto Palermo, uno de los primeros de los más de cincuenta de su tipo que se abrieron en los noventa, el victimario señala la búsqueda de gratificación continua que caracteriza a los nuevos consumidores, seguida de una frase sobre el descuido del mantenimiento de un autobús público, sugiriendo la idea de que la proliferación de los espacios privados se hizo a costa del deterioro de los servicios municipales: “Caminé al voleo. Subí por Bulnes hasta Beruti, de ahí a Coronel Díaz. La gente entraba y salía del shopping, sosteniendo sus bolsas de compras como premios merecidos. En Santa Fe tomé el veintinueve, que arrastraba un desperfecto en el chasis largando a cada acelerada un humo granuliento” (46).

La vitrina, espacio caro al *flâneur* baudeleriano, se representa como un espacio en el que la lógica del shopping ha operado una homogeneización de los deseos: “Ricos y pobres confluyen en un único camino que va a dar atrás de la vidriera. Es el nuevo sueño de Buenos Aires, ciudad a la que ya nadie puede aferrarse, triste chanco enjabonado” (75). Con esta antífrasis del animal tradicionalmente asocia-

5 “Además de tratarse de una economía del exceso y los desechos, el consumismo es también, y justamente por esa razón, una economía del engaño. Apuesta a la irracionalidad de los consumidores, y no a sus decisiones bien informadas tomadas en frío; apuesta a despertar la emoción consumista, y no a cultivar la razón” (*Vidas* 72).

do a la suciedad, que gusta de revolcarse en sus propios excrementos y que aparece aquí como algo limpio, frotado a conciencia, Hosne sintetiza la Buenos Aires de los noventa como una ciudad-mentira, presa de la contradicción entre lo que es y lo que aparenta ser. La deriva que Baudrillard observa respecto del mundo capitalista, “una compulsión centrípeta y una excentricidad de todos los sistemas, una metástasis interna, una autovirulencia febril que les lleva a estallar más allá de sus propios límites” (16), se expresa con cáustica ironía en la siguiente enumeración gradativa del asesino:

Por como viene la mano pronto se va a necesitar más adrenalina, una violencia consumista más radical; shoppings paseantes, vidrieras electrificadas que a fuerza de descargas hagan volver a la realidad a los que refriegan su baba contra el vidrio, ropa carísima empapada en veneno que cause muertes lentas, exquisito patio de comidas plagado de platos en mal estado que provoquen intoxicaciones. (75)

Son varios los personajes con los que el protagonista se cruza que encarnan esta idea de vana apariencia. Cuando vuelve para asesinar a un “patovica” días después de que le negara la entrada a una discoteca, el asesino se refiere con sorna a su narcisismo: “El pato caminaba despacio, fumando canchero ¡un habano! Increíbles estos tipos, obsesionados por la apariencia aunque nadie los vea. Con que haya un gato sarnoso durmiendo abajo de un auto hacen su número igual, por las dudas, a ver si el gato aprende a hablar y le cuenta al mundo lo grosos que son” (136). El mismo destino aguarda a una especie de representante que va por la calle hablando por el móvil a voz en grito sobre una licitación, cuyo modo de actuar también ridiculiza el protagonista: “De traje impecable, taconeaba como si el ruido de sus zapatos le hiciera un favor al mundo” (343). El asesino ataca un tipo de conducta bien definida por Baudrillard, en la que cada cual busca su *look*:

Como ya no es posible definirse, por la propia existencia, solo queda por hacer un *acto de apariencia* sin preocuparse por ser, ni siquiera por ser visto. Ya no: existo, estoy aquí; sino: soy visible, soy imagen ¡*look, look!*—. Ni siquiera es narcisismo sino una extraversión sin profundidad, una especie de ingenuidad publicitaria en la que cada cual se convierte en empresario de su propia apariencia”. (29)

Benjamin se refiere a una violación que el *flâneur* perpetra en el ensimismamiento de cada individuo, centrado en sus intereses privados, pero que se produce “solo

en apariencia” (94). A través de la violencia física y verbal en su continuo deambular, el personaje se alza como un violador de apariencias, que no dejan de surgir a cada ocasión, en cada esquina de la ciudad-hidra. Si para Benjamin, “sea cual sea la huella que persigue el *flâneur*, ha de conducirlo hasta un crimen” (75), en nuestro caso ese crimen, representado por alguna actitud moral que el protagonista juzga despreciable, se hace pagar nada más hallarse, dentro de una compulsiva actitud de búsqueda y destrucción de objetivos.

Pathos de la errancia

El asesino no deja de ser ese paseante que describe Benjamin como “alguien que coge las cosas al vuelo” y que por ello se sueña “cercano al artista” (74). El protagonista desea intervenir en una ciudad que es, escribe Gorelik, una “convivencia incómoda de retazos de proyectos e intervenciones”, pero que también se realiza “en el tramado de las ideas que la imaginan diferente, que creyendo perseguir su realidad, contribuyen a construirla” (113). Frente al modo consumista y empobrecedor que supone experimentar la ciudad desde el vehículo privado, el asesino reivindica una filosofía del caminar en la que se necesita de la cercanía de lo material para apropiarse idealmente de la urbe: “Yo, que sí caminaba las calles, no podía comulgar con este boludeo de mirón impotente. Pisaba con fuerza baldosas y cemento, creando mi pequeño laberinto de realidad y fantasía. Una salida a pie es un viaje de límites imprecisos, concéntricos, nunca desagota en el mismo punto, lo opuesto a la necesidad del auto” (374). El viaje en coche privado vela la realidad: “Mientras recorríamos los barrios, en esa forma fugaz y turística que yo detestaba, ellos le dieron al pico con entusiasmo. Sus mezuquinos vistazos por la ventanilla no fueron ni un suspiro de calle. Al rato todo se perdió en una impresión de retina, la imaginación acabó de delinear el paisaje a medias” (374). Por el contrario, el caminar tiene un efecto develatorio; contra la actitud hegemónica del itinerario preestablecido —“Hoy nadie sale si no sabe a dónde va, nadie arremete sin prever” (373)—, el asesino opone una apropiación creativa de la ciudad que se corresponde con la actitud antihegemónica que señala Montes a partir de Michel De Certeau:

Las descripciones y relatos sobre la marcha y el paseo urbanos, a diferencia de la perspectiva impersonal y totalizadora de la cuadrícula del plano oficial, permiten percibir en detalle de lo humano, y declinan en clave de arte, *tejné*, un modo de hacer transformador de percepciones. Se trata de las tácticas de

quienes no pueden modificar los lugares ajenos para siempre, pero sí usarlos imaginariamente en beneficio propio. (320)

Los paseos que realiza con Julieta son especialmente reveladores de esta retórica de la errancia, además de constituir el único momento donde el protagonista pasa del exclusivo punto de vista del “yo” al “nosotros”: “Los dos cobrábamos sentido en lugares de márgenes borroneados, no en las rectas del mapa ajeno y exhaustivo que pisábamos a diario” (327). El hermanamiento en la reapropiación poética de la ciudad es signo de un amor que, en un contraste insistente del narrador, los separa del resto. El vagabundeo, que David Le Breton juzga “tan poco tolerado como el silencio” y “opuesto así a las poderosas exigencias del rendimiento, de la urgencia y de la disponibilidad absoluta en el trabajo para los demás” (22), forma parte de la noción poética y antiutilitaria de viaje, que De Certeau entiende como práctica creativa en la que el sujeto se reapropia del paisaje, transfigurándolo poéticamente:

El viaje, concebido como recorrido, es una práctica de reapropiación de los lugares ajenos ya que permite la construcción de un sentido propio. En su condición de práctica del espacio conduce a una forma específica de operaciones y a una experiencia antropológica y poética de la realidad dada. A través del recorrido subjetivo se perfila otro rostro posible para la ciudad planificada y panóptica o, en sus márgenes, se vislumbra la evidencia de un territorio oculto, trashumante y metafórico. (109-112)⁶

Esta apropiación es personal e intransferible. El asesino recibe el paisaje y sus oscilaciones de manera inmediata, produciendo imágenes que pertenecen a un mapa sensible que le pertenece solo a él. El narrador se opone al destino forzoso de la mayoría, incapaz de convertir lo cotidiano en asombro, de ir *más allá* en el *más acá*, como cuando se refiere a la actitud resignada de los pasajeros del autobús:

6 Montes se basa en la idea de De Certeau del acto de pasear como ejercicio de estilo: “Los caminos de los paseantes presentan una serie de vueltas y rodeos susceptibles de asimilarse a los ‘giros’ o ‘figuras de estilo’. Hay una retórica del andar, El arte de ‘dar vuelta’ a las frases tiene como equivalente un arte de dar vuelta a los recorridos. Como lenguaje ordinario, este arte implica y combina estilos y usos. El *estilo* específica ‘una estructura lingüística que manifiesta sobre el plano simbólico . . . la manera fundamental de un hombre de ser en el mundo’; connota una singularidad. El uso define el fenómeno social mediante el cual un sistema de comunicación se manifiesta en realidad; remite a una norma. Tanto el estilo como el uso apuntan a una ‘manera de hacer’ (de hablar, de caminar, etcétera), pero uno como tratamiento singular de lo simbólico, el otro como elemento de un código, Se cruzan para formar un estilo del uso, una manera de ser y una manera de hacer” (112).

La lluvia los amargaba como si fuera un castigo; las gotas les caían por las frentes blanquecinas, sus miradas no iban más allá de la ventana. Podrían haberse enganchado detrás del colectivo y hacer una bici de sus lamentos, disfrutar del viento y de la velocidad, en vez se aferraban al paragolpes de sus boletos y su hastío. Retiro sería el final del viaje y no habría ningún descubrimiento para ellos. (243)

Contra esta concepción alienante del espacio, que condena a los habitantes a desplazamientos determinados de antemano por el rendimiento económico, el protagonista opone el paseo como forma de resistencia y búsqueda de sentido. Así, cuando una noche, a pedido de sus amigos, se lleva su coche, el asesino refiere cómo para ellos las ventanas del auto “se volvieron pantallas proyectando chatura sin codificar” (373). Como señala Le Breton, para quien el vagar “parece un anacronismo en un mundo en el que reina el hombre apresurado” y “una forma de darle esquinazo a la modernidad” (21), Hosne tiñe de subversión el humilde acto de la errancia, en un mundo dominado por la prisa, la utilidad y la eficacia:

Hay que decir que el vagabundeo filosófico quedó desterrado de la vida porteña. Será que para yirar al voleo hay que creer en el rumbo propio, y pocos comprenden eso. La lejanía sin meta en un estampado de horizonte fijo se volvió un secreto urbano, canyengue y subversivo. Perder el tiempo y dar vueltas es una manera amable de desafiar a la muerte, lo más lejos que se puede llegar hoy en libertades individuales. Sin embargo, se lo deja de lado en pos de estar cerca de todo y de nada, y de morir en claustrofobia. (238)

La imposición del paradigma neoliberal ha producido en los habitantes un empobrecimiento existencial que el asesino señala mordazmente, acusando a los porteños de traicionar la esencia de la ciudad como espacio dinámico, expansivo, productor de posibilidades para la vida, sustituyéndola por una idea estática del espacio con la que se niegan cualquier iniciativa que suponga un cambio transformador. Caminar supone un desafío a la muerte; las calles, como afirma el narrador con ocasión de un trayecto en su vehículo, no pueden entenderse “más que caminándolas” (316).

Elogio de los márgenes

A este esfuerzo creador, al que sólo él y Julieta parecen dispuestos, se suma el de alguna que otra excepción a lo largo de la novela. Por ejemplo, frente a la actitud

quejumbrosa de la mayoría, el narrador opone la jovialidad de unos chicos de la calle con los que se topa, los cuales “Tomaban la ruptura del clima con alegría psicópata y burlona” (243). El asesino encaja así con la misión del viajero de que habla Italo Calvino en *Las ciudades invisibles* (1972), aquella que consiste en “buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar y darle espacio” (101). Esta es la búsqueda que propone en esencia *Ningún infierno*, una pesquisa nerviosa, agónica y destinada al fracaso, y sin embargo capaz de encontrar algo de vida entre los escombros:

Las plazas públicas marcaban el estado de las cosas con su decoloración progresiva, donde jardineros fantasmas regaban sin que nada se convirtiera en pasto. Respiré hondo. Había algo vital en el aire después de todo, quizá fuera la vida que robamos de alrededor cuando respiramos, o la de los que mueren, que queda flotando y que comemos a mordiscones. Como en un pingüino empetrolado, debajo del hollín hay vida que se retuerce y no se entrega. (31)

Solo unas pocas personas y lugares conservan un encanto ligado a cierta autenticidad, de cafés y bares que perviven como pequeños islotes de resistencia donde sus usuarios preservan lo mejor de la ciudadanía porteña, como una sentida dedicatoria que colocan los parroquianos delante de un par de cafés antiguos en homenaje a un amigo fallecido “en recuerdo de tantas tardes de filosofía complaciente y vagancia amable” (216), contrapesos nostálgicos que brillan con fuerza en medio de la cerrada noche de la vida neoliberal.

Lo marginal, lo excluido y fuera de la norma se convierte en lo digno de alabanza. Así sucede con un vagabundo, en el que de nuevo aparece la idea de vida oculta tras una capa de suciedad: “Sus facciones verdaderas se adivinaban bajo las arrugas de cal negra. Los ojos chiquitos, risueños, chispeaban hacia nosotros, regalando una paz demasiado misteriosa para la gente común” (384); cuando celebra a un grupo de sordomudos que irrumpen en un autobús atemorizando a los pasajeros: “El colectivo se llenó de quejidos y gargantas impotentes liberadas por la visceral fuerza de la subversión. El lenguaje hablado se fue al tacho y unos mmmhmm-mhhh revolucionarios coparon el aire” (223); o cuando habla de la “sonrisa de media cancha que ametrallaba el mal humor de cualquiera” (295) de una turista brasileña que sufre los ataques xenófobos de los amigos. Estos personajes a los que el asesino deja con vida se desvían de la norma al ir contra la predecibilidad de los “muñecos con costuras rotas” (405), como denomina en una ocasión de manera general al conjunto de los habitantes de la ciudad. El asesino busca la cercanía de

los seres que la sociedad mantiene a distancia. Es un materialista a ultranza, pero en el sentido inverso al del prototipo porteño objeto de su crítica; él fija su mirada en los cuerpos, en las cosas, en las calles, para tratar de extraer de ellos la esencia que se oculta a la mirada convencional. Es materialista en la medida en que sigue el consejo que da Fernando Castro Rey de “estudiar el lenguaje atendiendo a cómo lo usan los seres primarios pegados al suelo, el animal, el niño, el poeta, el pobre vagabundo” (411). Como en la lectura que hace Benjamin del soneto de Baudelaire *À un passant*, en el que el *flâneur* habla de la pasión que nace de su fugaz encuentro con una transeúnte, dedicándole con su alabanza “el amor que la gran ciudad estigmatiza” (80), la estima de esta serie de personajes nos da la clave de su criterio moral, dentro de una visión dicotómica que el autor justifica en razón de una situación de emergencia existencial. Por un lado, está la moral enferma que encarnan la mayoría de los porteños, una moral gregaria, empobrecedora, que les hace incapaces para el ejercicio de la libertad y les condena a la insatisfacción, y que les asemeja a las inquietas palomas urbanas que describe la voz narradora: “Al usar el smog y la neurosis de la gente como falopa mutaron en una vigilia maniática y permanente. Dignos bichos de los noventa, laburan hasta reventar” (348). Por otro, contraria a la amargura citadina, está la serie de salvedades mencionadas, dotadas de una moral sana, de una nietzscheana actitud afirmadora del cuerpo y de la vida.

Si el despliegue de la mirada extrañada que lanza el *flâneur* a su alrededor, como afirma Hernández, “lleva implícito una virtual cancelación del cuerpo, una supresión del sentido del tacto que, por otra parte, será el sentido maldito de la modernidad” (2), el asesino de *Ningún infierno* hace del cuerpo y de lo táctil sus baluartes perceptivos: la lluvia es recibida positivamente porque penetra en el cuerpo y rescata de él una relación más auténtica con la realidad que la debilitada por las múltiples corazas que la modernidad le pone: “En la lluvia hay un síntoma latente, algo con lo que todavía podemos conectar, una especie de regulador salvaje de la sangre. Posiblemente no tenga que ver con la madre sino con el propio cuerpo, eso es lo que se niega” (252). Aunque el protagonista se mueve sobre todo en la noche, cuando planea salir a pasear con Julieta le sugiere madrugar para experimentar del modo más real posible el entorno: “Julieta propuso ir a Retiro tipo nueve. Le dije que esa hora es medio amorfa, que si ella podía saliéramos mejor a las siete de la mañana, antes que la luz sacara lo real de cada cosa” (237). En su paseo por la ciudad junto con Julieta, única experiencia compartida que lleva a cabo el asesino, el cuerpo se convierte en el centro receptor de las señales que llegan del exterior: “Sentí su cuerpo latir sobre el mío, nutriéndose de él y de las novedades” (245). El modo de experimentar la ciudad que defiende el asesino reclama una actitud alerta de todos

los sentidos y de todo el cuerpo, una salida que para Castro Rey implica salir de la zona de confort hacia la cercanía con el mundo: “Porque percibir es siempre interpretar, es importante bajar de la seguridad del sujeto y acercarse, para que la interpretación brote del impacto sensitivo más directo posible” (52). Si para Castro Rey penetrar en las apariencias conlleva “someter el contexto a presión, provocar y estresar las situaciones” (135), es en ese sentido que hay que leer el *modus operandi* del criminal, un intento de “sacar de quicio” a personas y lugares, propósito que queda recogido en una reveladora frase en la que se cifra su visceral poética: “Las palabras embellecen al mundo si uno se clava con uñas y dientes a él, mezclándose con su veneno” (21-22).

Buenos Aires como cuerpo enfermo

Al referirse al mal estado de un autobús, el asesino apunta: “Largaba una tos negra y apestosa que tardó un rato en camuflarse con el aire. Habría que ver qué color tiene realmente ese aire. La ciudad tiene careta de transparencias pero su expresión real bordea el gris oscuro” (96). La insistencia en la visceralidad, el texto carnavalesco “saturado de elementos tomados de *lo inferior* material y corporal” (Bajtín 59) busca sacar a la superficie la desagradable verdad, oculta tras una mentirosa fachada. El homicida traspasa con su mirada los distintos trampantojos que la ciudad y sus habitantes tienden y revela su fondo real. La prospección de Buenos Aires llevada a cabo por el asesino muestra su verdadera cara, un *locus horridus* posmoderno, espacio vinculado a una negatividad que permanece oculta bajo los distintos envoltorios que ofrece la sociedad de consumo.

En este intento desenmascarador se emplea una metáfora recurrente desde el surgimiento de la urbe moderna: la de la ciudad como cuerpo. Richard Sennett señala que los planificadores ilustrados del siglo XVIII deseaban que la ciudad, ya en su diseño, funcionara como un cuerpo sano (282). El tráfico se organizó según el sistema circulatorio del cuerpo y se aplicaron los términos “arteria” y “venas” a las calles de la ciudad. Si el movimiento se bloqueaba en algún punto de la ciudad, el cuerpo colectivo sufría una crisis circulatoria, “como la que experimenta el cuerpo individual durante un ataque en el que se obtura una arteria” (283). La visceralidad de este tropo le sirve para representar con gran potencia expresiva el fallo general de la ciudad neoliberal.⁷ De acuerdo con Carlos A. Jáuregui, “el cuerpo constituye

7 Estas imágenes presentes en la obra de Hosne remiten a algunas imágenes de la retórica cientificista y positivista de fin de siglo XIX, cuando además la ciudad se está transformando drásticamente. Merece

un depósito de metáforas. En su economía con el mundo, sus límites, fragilidad y destrucción, el cuerpo sirve para dramatizar y, de alguna manera, escribir el texto social” (15). Como con sus crímenes, el asesino hace de sus exploraciones urbanas operaciones a corazón abierto, auscultando los síntomas de la enfermedad neoliberal.

Buenos Aires sirve como doble disfuncional sobre el que se proyectan los desórdenes provocados por el neoliberalismo. Depredadora sin competencia, la ciudad se configura como un cuerpo con todas sus funciones y aparatos, desde el respiratorio: “El pobre Palermo no hacía más que boquear el cáncer municipal” (8); el circulatorio: “ciudad hipertensa, con arterias desatendidas por los doctores intendentes” (252); o el digestivo: “La avenida se había constipado, su mierda era fierros con gente” (93). Los residuos metabólicos de estos procesos marcados por la disfunción y el exceso resultan en una constante alusión a lo excrementicio. El valor del excremento como “metáfora de las enfermedades físicas y mentales que las modernas ciudades favorecen, de la inmundicia interior que crece en el hacinamiento” (Moreira 43) aparece cuando el asesino narra su rutina diaria en un autobús: “Cada mañana me trepaba a empujones al colectivo en su estreñado camino al centro. Eran las ocho de la mañana y la cosa venía peleada; murmullos, codazos, empujones, ventanillas empañadas por monóxido de carbono potenciado con alientos de café y mate” (91). Vemos aquí la “brutal indiferencia” que señalaba Friedrich Engels, “el insensible aislamiento de cada individuo en sus intereses privados” que resalta “de modo tan hiriente y repelente cuanto más comprimidos aparecen estos individuos dentro de su espacio reducido” (278). Queda claro que el objetivo principal de la elección del tropo de la ciudad-cuerpo es representar el funcionamiento frenético de la gran ciudad, señalando las deficiencias ocasionadas o agravadas por el nuevo paradigma económico.

La falta de asidero es una imagen que se repite a lo largo de la novela y que se relaciona con el título mismo. En la nueva ciudad neoliberal no es posible aferrarse a nada, ni siquiera son posibles las huellas, como si el palimpsesto que hasta entonces había sido la ciudad hubiese sido sustituido o barnizado por una capa que la aislara de la historia y del futuro, dejándola suspendida en un presente eterno. Las palabras de un borracho con el que se topa, que llama la atención del asesino

especial mención la obra de Ramos Mejía, *Las multitudes argentinas*, donde el autor detalla en uno de sus capítulos cómo los inmigrantes recién llegados a la ciudad, empujados por la necesidad, se van transformando al contacto con “el ambiente” (Ramos Mejía 298).

por “cierta incógnita en su forma de ver la noche”, no alejada de la suya, inciden en esta idea:

Traté de encontrarle la vuelta a esta calle, entender la perspectiva, hacia dónde va... me parece terrorífico que se fabriquen calles sin que nadie se ponga a pensar para qué... Las calles son todo en nuestra vida, sin ellas no nos animamos a nada... pero al día de hoy no sabemos qué son... A veces me freno y me quedo mirando la calle para sacarle el jugo. (299)

El borracho consigna como el narrador la falta de una actitud sosegada que permita pensar la ciudad, hacer de ella una interrogante enriquecedora y no una certeza inerte que viene dada y sobre la que no merece la pena detenerse. El asesino registra el empobrecimiento de la experiencia urbana por medio de comparaciones que ponen en perspectiva los cambios sufridos por la metrópolis. Las dicotomías campo/ciudad, pasado/presente, lentitud/velocidad, caminar *versus* desplazarse en coche, configuran una visión negativa de la cultura urbana que trajo el menemismo. El asesino ofrece distintos contrastes espacio-temporales con los que apuntala una descripción decadente de la Buenos Aires neoliberal. En esta confrontación el espacio puede determinar el paso del tiempo, como cuando el asesino visita la ciudad de Córdoba y afirma, recurriendo a una comparación entre Buenos Aires y Córdoba que, a diferencia de Buenos Aires, allí “el tiempo se ralentiza sin pretensiones, cercano al flujo de tiempo real” (155).⁸ Podríamos decir que a ojos del protagonista, Buenos Aires no se libra de lo que Byung-Chul Han denomina “destemporalización” (6), la pérdida en nuestra época del ritmo y compás vitales y la desaparición de las transiciones y de los cortes temporales, de los ritos de paso.

En un texto que gira alrededor del concepto de basura, Pardo propone el concepto de “no-lugar” de Augé como eufemismo de lo que llama “lugar-basura” (174), y llega a afirmar que en la sobremodernidad hemos aprendido a ser no solo tolerantes con esta *basurización* sino hasta entusiastas.⁹ La novela ofrece una escena que refleja esta actitud en lo que el filósofo no dudaría en llamar “no-restaurante”,

8 Esta comparación entre Buenos Aires y Córdoba está presente en uno de los textos fundacionales de la literatura argentina: *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento.

9 Augé incluye en su definición de no lugar “tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta” (41). A partir de Augé, Bauman define el no-lugar como “un espacio despojado de las expresiones simbólicas de la identidad, las relaciones y la historia: los ejemplos incluyen aeropuertos, autopistas, autónomos cuartos de hotel, el transporte público” (*Modernidad* 111).

un McDonald's al que el protagonista entra acompañado de sus amigos. Siempre con el campo semántico de lo sucio como el espacio léxico que le permite dar rienda suelta a sus cáusticas invectivas, el asesino describe así la actitud de uno de los empleados del local, cuya actitud resume una de las características del neoliberalismo descritas por Han, lograr que la gente se explote a sí misma de forma entusiasta en el convencimiento de que esa actitud les conducirá al éxito:

Sus ojos lívidos habían drenado las últimas gotas de dignidad, con lo que decirle sí habría sido como patear un perro enfermo. Hay pocas cosas igual de aterradoras que estos monstruos sonrientes a latigazos de marketing, que amables y siniestros nos preguntan si la bosta gelatinosa que vamos a ingerir no está lo suficientemente disfrazada de comida. Quizás sea la gran falla de estos comederos multinacionales, a los clientes es mejor dejarlos en las sombras. Adular a un pelagatos que entra a una cueva así por falta de plata o de espíritu no es inteligente, hay que darle la ración y soltarlo por el chiquero, que elija un rincón donde pueda mezclar las papas fritas y el ketchup con la mierda y el barro. (59)

El avance del neoliberalismo durante los noventa, en el que se dio un *boom* de establecimientos de comida rápida que eran frecuentados sobre todo por adolescentes de clase media alta, implica también la transformación tanto de los espacios urbanos como de sus habitantes, afectando a su naturaleza misma. El asesino muestra en esta apreciación hilarante de la conducta que se deriva del concepto de establecimiento de comida rápida todo lo contrario de la visión de la comida como experiencia cultural compartida, un atentado contra la idea gastronómica de *restauración*. El McDonald's es un sitio en el que el cliente quiere pasar desapercibido a fin de evitar que la vergüenza que siente por comer allí se haga pública.

Crimen y excremento

El efecto aplanador del neoliberalismo que plasma la novela tiene su epicentro en el microcentro bonaerense, imagen del funcionamiento del capital y de sus efectos perversos dañinos sobre el humor de los ciudadanos. Como en la canción de Soda Stereo "En la ciudad de la furia" (1988), donde se menciona la cualidad susceptible de la ciudad, Hosne pinta una Buenos Aires hostil para la vida: "La zona céntrica, apretada como monóculo entre pómulo y ceja, genera ideas aturdidoras, alentadas por la ansiedad. Ahí estaba bien a la vista la capacidad del hombre para reducir el universo a objeto, para arrancarle el significado y hacer una cosa de

cada persona, de cada incógnita, de cada día” (344). La arquitectura intimidatoria del centro financiero metaforiza al capital en su concentración expansiva, en su copamiento del espacio en todas direcciones. Hostil a la presencia ciudadana, las construcciones financieras predisponen a la competitividad y la desconfianza: “La gente, de mal humor, achicaba las distancias. Agarré por Diagonal Norte, enfren-tándome al malón. Tandas de personas desaparecían bajo el cartel de Catedral, succionadas para seguir succionándose en el subte” (342) . A medida que nos separamos de este punto neurálgico de la economía capitalista, que llega a identi-ficarse con la idea abstracta del infierno —“Leo decía siempre que el infierno no eran cuevas, ni fuego ni tridentes sino un gran microcentro infinito” (342)¹⁰—, se va produciendo una fuerza centrífuga efecto de la desregulación del mercado, mostrando la informalidad urbana que se extendió desde el centro hasta la peri-feria en los noventa tal como explica Pérez: “La configuración metropolitana de Buenos Aires mantuvo un centro de alta calidad, tanto socio-económica como urbana, al tiempo que ‘descentralizó’ las necesidades, económicas, sociales y ur-banas, hacia la periferia” (41).¹¹ Al narrar su salida del centro de Buenos Aires en autobús, camino de Córdoba, el personaje de Hosne representa este movimiento acaparador y segregador del centro con la metáfora de la transformación de lo humano en lo animal: “El paso a zonas fabriles por atajos en mal estado mutó a las casas en una especie de licantrópía urbana. Abundaban las chapas de luz fría, las calles de tierra, el pavimento a medias, burla de algún intendente chanta que no vivía en el rioba” (142). La expansión de la norma y la forma de las ciudades globales deja, escribe Patxi Lanceros, “como residuo o como excremento, zonas asoladas, desoladas: enormes y a-normales, informes. Fuera de la imagen, fuera de la norma y la forma, fuera de la ley” (*Orden* 183-184). Con una enumeración impresionista el asesino pinta la pobreza de Los Polvorines, localidad del cen-tro-norte del Gran Buenos Aires donde vive Ramona, la “mucama” de su amigo Sebas: “Los techos de las casas se superponían unos con otros, la gente se confun-

10 Beckman hace referencia al acompasamiento que lleva a cabo José Martí en *Guatemala* (1878), obra en la que “el ritmo de la prosa busca capturar los ritmos del progreso material” (23) y en la que se utiliza la metáfora de lo centrífugo “como un signo de modernidad industrial y como metáfora del movimiento hacia el exterior” (23). Con una intención crítica en las antípodas del tono celebratorio de Martí, vemos esta misma metáfora de lo centrífugo aplicado al microcentro.

11 La visión del microcentro remite también a la tesis de Rama, quien en su célebre obra *La ciudad letrada* (1984) se refería a la naturaleza excluyente de las nuevas urbes latinoamericanas surgidas de la colonización, dotadas de un centro de poder físico y simbólico cuya distancia servía de índice de la ex-clusión social.

día con el barro y sus gestos duros iban a la par de la precariedad de los materiales de las casillas” (190).¹²

Ningún infierno también registra la disolución de la frontera entre lo humano y lo no humano que tuvo lugar en esta época con la consideración de los llamados *cirujas* como “material desechable”. El ciruja, escribe Gisella Heffes, se define como “sujeto que sobrevive a través de la recolección de los desechos, los cuales eran eliminados tanto en los vertederos municipales como en los basureros clandestinos” (182), y es considerado él mismo como un desecho. Es muy significativo en este sentido la mención de Manliba (Mantenga Limpia a Buenos Aires), la empresa de recolección de residuos parte del holding Socma, propiedad del magnate ítalo-argentino Franco Macri (padre del ex presidente argentino Mauricio Macri), gran beneficiario de importantes licitaciones durante la dictadura. Como ocurre tantas veces a lo largo del relato, la burla cruel esconde una crítica social, en este caso del tratamiento de los *cirujas* como basura: “Los minutos pasaron, la gente caminaba junto al difunto taciturna, contenta o amargada pero siempre en la suya. El tiempo marcaría un límite, cuando ayudara al pobre a apestar. Ahí llamarían a la policía o a Manliba” (58).

Agustín Fernández Mallo señala que la basura (137) “carece de naturaleza propia en tanto su clausura puede ser constantemente desplazada, redefinida”. Se encuentra sujeta a una metaforización constante en la que “realimentaciones extremas y apropiacionismos son aquello que la definen” (137).¹³ El narrador liga la privatización del control de los residuos con la exclusión social, la reapropiación de los residuos y un desplazamiento de la definición de lo que es basura que incluye en su nuevo límite a lo humano. Esto es lo que trata de demostrar cuando asesina a un vagabundo en plena calle y, pasados unos días, nadie se ha percatado del asesinato, haciendo visible al lector su invisibilidad: el autor explica cómo la contaminación oficia de cómplice de sus crímenes: “El olor se volvía delator, el tema era que se mezclaba con su olor a mierda natural y con el tufo urbano. Necesitaba más que eso para llamar la atención” (71). El asesino, escribe Isabel Santaularia, “nos revela

12 Respecto de la realidad argentina que refleja Hosne, Suárez y Palma Arce explican cómo a partir de los noventa “la ausencia de una oferta accesible para el desarrollo del hábitat popular dejó en manos del mercado informal el acceso a la vivienda y al suelo para los sectores populares, lo que incidió en un incremento de asentamientos precarios” (31).

13 A este respecto, cabe señalar unas desafortunadas declaraciones de Mauricio Macri de abril de 2019, realizadas durante su mandato (2015-2019), en las que denunciaba que los cartoneros “robaban la basura”, dando a entender que la propiedad privada también se extendía a esta.

las perfidias, bajezas y vilezas que se esconden tras la fachada de aparente respetabilidad” (157).

El barrio donde se comete el asesinato determina la reacción de los vecinos y el tratamiento de la prensa, que también variará dependiendo de qué medio se trate. Así, recuerda después de que por fin los medios hagan eco de la muerte de lo que denominan eufemísticamente “hombre de la calle” (76), y la diferencia de trato que estos reciben: “Tiempo atrás yo había acuchillado a un mendigo por Sáenz Peña, cerca de la estación, y nunca nadie dijo un carajo. Claro que ahora se trataba de zona norte, del centro, donde los vecinos se sensibilizan mejor que en otras partes y captan al vuelo lo que altere su vida organizada. Al revés que la tele, en el diario apenas le dieron un recuadrillo al croto. Si es un asunto de olores la gráfica tiene menos impacto que la imagen” (76). La sátira se vuelve aún más cáustica contra el periodismo televisivo, cuyo sensacionalismo se disparó en los noventa, cuando el asesino pronostica el poco impacto que tendrá el asesinato de un delincuente común en la avenida Córdoba:

Los diarios no le darían bola al finado este, tampoco la tele, salvo algún canal de cable, que necesita material las veinticuatro horas. Algo se le podría sacar, aun siendo un falopero pobre se trataba de un muerto en Palermo. En Fuerte Apache, por ejemplo, los cadáveres, encima de baratos, pierden estelaridad por estar rodeados de vivos que también son cadáveres. No son fáciles de ficcionar los crímenes de lugares así, se vuelven demasiado sociológicos. (90)

La psicogeografía del racismo mediático que lleva a cabo el asesino confirma lo que Moreira sostiene: “El que aspira a la integración desplaza hacia otro aquello que se esfuerza en reprimir (vejez, enfermedad, pobreza con las que no se solidariza: diferencia étnica que desprecia). En tal visión, olores y contactos juegan un papel mayor. La roña fundamenta distancias” (33). Este concepto de desplazamiento se puede ligar con la definición de basura que establece Pardo a partir del concepto de “no-lugar” de Marc Augé. La basura es “lo que no tiene lugar, lo que no está en su sitio y, por tanto, lo que hay que trasladar a otro sitio con la esperanza de que allí pueda desaparecer como basura, reactivarse, reciclarse, extinguirse: lo que busca otro lugar para poder *progresar* (165). Toda la basura que aparece en la novela se encuentra en estado de circulación continua, nerviosa, sin encontrar un sitio donde desaparecer definitivamente. Ese *perpetuum mobile* de la basura se identifica con el del capital, que no vemos. Como Heffes observa a propósito de distintas ficciones argentinas, en su estudio sobre la representación del espacio urbano y los desechos

en Buenos Aires, en la novela de Hosne también se identifica “los desechos y la basura” como “elemento emblemático de la globalización capitalista y transnacional” (31).¹⁴ La basura es el exceso de materialidad, el efecto correspondiente a lo que Slavoj Žižek llama el “exceso de espectralidad invisible del capital” (*El acoso* 103). Como una imagen de la distorsión de la ley de convertibilidad que permitió a la sociedad vivir por encima de sus posibilidades, la basura se yergue como un excedente que la ciudad es incapaz de asimilar: “Bolsas de basura vi de sobra en la calle, cobrando vida y moviéndose al voleo, como Frankenstein dopados. Las alcantarillas escupían el agua que no podían tragar” (252). Lanceros hace referencia a la etimología de la voz *excremento*, que procede de los verbos *kerino* y *cerno*, relacionada pues “con la discriminación y el discernimiento, con el criterio y con la criba. Con el *crimen*” (183-184), atributos que se encuentran en la personificación pantagruélica que Hosne hace del distrito financiero bonaerense: “El microcentro iba borrando sus huellas de crimen diurno, dejaba sobras de espacios vacíos y poca iluminación ... Caminé en una perspectiva ausente de fugas, los edificios de grandes empresas se confundían con el plomo del cielo, las veredas angostas marcaban con los pulgares su mezuquino metro y medio” (46). La falta de línea de fuga del microcentro representa un infierno en forma de jaula de puertas abiertas, la plasmación arquitectónica de la mano invisible.

La ciudad vigilada

La seguridad constituye otro de los ejes sobre los que bascula la mirada sobre la transformación de la ciudad. Otro uso del tropo anal se aplica al llamado social por la seguridad que experimentó Argentina en el menemismo. Aquí la metáfora funciona para señalar cómo el conflicto entre libertad y seguridad se resuelve a favor de este último, siendo el orificio la libertad sacrificada por parte de una sociedad que se cierra en sí misma:

Los diarios hicieron eco del pedido de la gente y tampoco consiguieron respuestas. Hacer vibrar el consolador sin pilas de la moral civil es un esfuerzo titánico. Probablemente solo quede rogarle a un cana que nos entierre la cachiporra en el orto y nos patee mientras nos sentimos seguros. El futuro

14 Heffes analiza obras como *La villa* (2001) de César Aira, *La virgen cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara o *La boliviana* (2008) de Ricardo Strafacce. También estudia la representación de los recolectores de basura en el documental *Cartoneros* (2006) de Ernesto Livón-Grossman y en la obra del pintor Antonio Berni.

nacional yace en ese bello túnel, con su luz nos guiará hacia una operística anoscopia de patriotas. (405)

Máximo Sozzo explica que la emergencia de la inseguridad urbana desde la década de los noventa no solo se estructuró en torno a la evolución de la criminalidad sino “también a la diseminación de una ansiedad social con respecto a la probabilidad de ser víctima de un delito, que se constituye como impacto perceptivo y emotivo, y se traduce en comportamientos de autoprotección y evitación” (39). El narrador de *Ningún infierno* denuncia la tendencia a lo que se dio en llamar “populismo punitivo”, una estrategia impulsada por Menem que apela al “vocabulario moral de la culpa, la responsabilidad y el castigo, movilizandando sentimientos de ansiedad e indignación alejados de las formas racionales de pensamiento y cálculo” (Sozzo 41). El final de la novela recoge este miedo irracional de la sociedad bonaerense, que se autoprotege criminalizando grupos enteros, en una ceguera moral que evidencia la ruptura en el tejido comunitario de la ciudad. Así describe las demandas de un grupo de “vecinos horrorizados” que pide la expulsión de un grupo de travestis, y a la que sigue el desvío de la mirada del asesino en la misma escena hacia otra situación que abunda en la idea de ciudad excluyente: “Pedían al gobierno de la ciudad que rajara al grupo de travestis que invadía su barrio de Palermo. A media cuadra de la multitud indignada, en el hall de un arregladito departamento de Maipú, vi a un chico de unos diez, doce años, en mutación a ciruja” (405).

Gabriela Massuh data en los 90 el giro en el modelo urbano por el que se pasó “de ser una ciudad con veredas y plazas para convivir, a integrar la nómina bochorrosa de ciudades latinoamericanas conocidas por sus villas miseria y sus números de homicidios, violaciones y robos” (35). Es en esta década cuando la seguridad comienza a ser una obsesión y se impone un modelo de ciudad y de sociedad cerrada en sí misma: “Con una sociedad — escribe Massuh— que tiende a encerrarse, protegerse detrás de muros, guarda privada, alambres de púa, autos cada vez más acorazados y enclaves de iguales, el aumento de la inseguridad es inevitable” (75). Al final de la novela Hosne hace referencia a esta preocupación creciente por la seguridad y a la respuesta inadecuada para afrontar el problema:

En los últimos meses de invierno noté un alto grado de preocupación por parte de la ciudadanía, que mediante marchas y bombos reclamó por la seguridad pública. Al parecer aumentaba la cantidad de crímenes y de manera preocupante. Me resultó muy raro eso. Si nadie está seguro con su roñosa vida, ¿puede pedir a los otros que velen por su seguridad? (405)

El autor recela de este reclamo de la ciudadanía, que ve como una acomodaticia salida hacia delante que no enfrenta el problema de cara y descarga su responsabilidad en el Estado, evitando así la lucha necesaria para solucionar el problema y para merecer tal solución. El narrador critica el hecho de que, en lugar de rebelarse contra el sistema que ha propiciado la inseguridad, la ciudadanía lo asuma como un hecho inevitable y se conforme con poner paños calientes, con combatir los síntomas y no la enfermedad. Su amargo sarcasmo resume su desconfianza total en el presente y el futuro de la sociedad porteña, en la que la seguridad no vale nada si es a costa de perder la libertad.

El asesino de la noche

El crimen, escribe Bataille, “requiere la noche; sin ella, el crimen no sería el crimen, pero el horror de la noche, por muy profunda que sea, aspira al esplendor del sol” (278). Hosne toma el viejo motivo literario de la noche como espacio cargado de negatividad que actúa como cómplice de sus crímenes. En *Ningún infierno*, la dualidad del día y la noche se vinculan con el trabajo y el ocio del protagonista, como si la furia desatada de su *tánatos* nocturno se alimentara del rencor que acumula en el trabajo durante el día en su actitud de sumisión pasivo-agresiva. Especie de hombre lobo, el narrador sufre una metamorfosis que coincide normalmente con la noche y que se expresa a nivel psicosomático: “El cuerpo se me petrificó, los tendones en punta me perforaron el cráneo. Eso nada tenía que ver con la música, era que yo empezaba a liberarme con un suave sacudón interno, arrumaco de furia mimosa” (14). “Ensanché los pulmones, la piel se me puso dura, formando una leve cuerina” (43).

El imaginario de la negrura nocturna se vincula, explica Durand, a “la agitación, la impureza y el ruido”: “las tinieblas son el espacio mismo de toda dinamización paroxística, de toda agitación. La negrura es “la actividad” misma, y toda una infinidad de movimientos se desencadena por la ilimitación de las tinieblas, en las que el espíritu busca ciegamente el *nigrum, nigrus nigro*” (86). Así, la noche y la tormenta crean el escenario idóneo para que el asesino actúe: “La tormenta había arrinconado a Buenos Aires en un ángulo difícil. Sin duda que esa noche yo me iba a poder mover” (249). “La noche daba para fuegos artificiales; ruido, agua y carnaval” (251). La noche unida a la meteorología adversa se lee como una especie de doble del asesino, la tempestad *in crescendo* anuncia los crímenes: “Hasta entonces la tormenta había sido potente y bolichera, ahora fajaba en serio. La noche, sacándose su máscara veneciana, salía a matar” (258).

La ceguera y la voracidad son los rasgos que el asesino atribuye a la noche, identificada con un poder expansivo y omnipotente: “No nos miraba, se apoyaba en su bastón y en los edificios. La noche es ciega, engorda por cada lado y no necesita movimiento, se enquista desde arriba y con un halo plomizo flamea su poesía totalitaria” (81). La ciudad nocturna, como él, pertenece a lo heterogéneo, a lo inclasificable, a lo absoluto, es el hábitat natural en el que busca adentrarse en búsqueda de más víctimas: “Salí de Rivadavia y me metí en las tinieblas de Almagro” (115). Se funde con ella en una especie de simbiosis cada vez que sale al exterior: “En verdad, qué fácil se dan las calles, la noche, la ciudad, todo parece andar por separado hasta que uno sale de la casa, ahí el cuerpo se junta con los fragmentos y crea una especie de totalidad” (349).

El régimen nocturno aparece como lo opuesto de los valores que encarnan los habitantes de la ciudad, de aquellos que nada esperan de la noche y de los que nada cabe esperar, esclavos de la división capitalista entre tiempo de trabajo, tiempo de ocio y tiempo de descanso: “Al rato vi que en un depto de un edificio cercano prendían las lamparitas, cumpliendo el rito de pasaje cotidiano: dejaban ir el día para recibir a la noche muerta. Hoy voy a agarrar a uno de esos, pensé, uno de los millones de prendedores de lamparitas caería en mis manos y a la mañana siguiente prenderían una vela por él” (206). La realidad, en combinación con la noche, produce absurdos que hacen dinamitar los esquemas mismos desde los que la leemos. La realidad, en combinación con la noche, se convierte en algo poco creíble, como cuando presencia en medio del temporal el derrumbe de un balcón en construcción y la reacción de un cura asustado al que asesina acto seguido: “La realidad no suele meter todas las sorpresas en el mismo acto, mantiene cierta verosimilitud en el argumento del azar. Pero esa noche se despachaba sin mesura, cagándose en cualquier equilibrio narrativo” (268).

La noche y la lluvia aparecen descritas en todo su esplendor, con cualidades asociadas a la fuerza, la decisión, la crueldad y el sinsentido, características que coinciden con las del asesino. En la evocación de estos fenómenos por parte del asesino leemos el trasunto de su implacabilidad, de su naturaleza oscura e insondable: “[El temporal] machacaba como un soldado cruel la cabeza del enemigo caído” (241). “La lluvia se volvió solemne como destino escrito, la noche se extendió hacia un amanecer que se escapaba de toda imagen” (270).¹⁵

15 El diluvio y el tono apocalíptico pueden remitir a *El matadero* (1871), de Esteban Echeverría.

Viaje al fin de Buenos Aires

La ciudad es, junto con Julieta, la gran idealización del asesino. Con el asesino de Julia se impone una visión más negativa de la ciudad, como si el fin de la idealización del amor que representa su asesinato conllevara también la dificultad creciente de percibir la ciudad con una mirada inocente. Ese desencanto definitivo, consciente de la imposibilidad del amor, desencadena el homicidio de Julieta y el fin de su mirada lírica sobre la ciudad, que se había movido siempre en una ambivalente relación de amor-odio:

No había poesía en nada. Si hubiera llegado un par de horas antes habría visto la despedida del último sol, cuando concuerda con los edificios y manda su láser a través de Catalinas, expandiendo un rebote por Libertador. La escena dura apenas los segundos en que el atardecer da contra los vidrios de las oficinas. Las ventanas hacen de espejos y estallan, enceguedando los ojos, inundando las bocas de colores. (342-343)

Como la figura del pingüino empetrolado, aparece aquí una idea de belleza oculta bajo capas de realidad que precisan un determinado modo u ocasión para ser despojadas. Es como si la ciudad hubiese agotado la posibilidad de ser contemplada fuera de estos instantes fugaces, como si ya no se pudiera “hacer durar” a ningún espacio porque este ha sido completamente entregado al capital, en una imagen que recuerda la metáfora de Marx del capital, el cual “no se saciará, mientras quede por explotar un solo músculo, tendón o gota de sangre”:

Seguí caminando por el centro, erguido y apestoso en sus plantas. La altura de los edificios lo hizo parecer un idiota con zancos. No había mucho más. Caminé y seguiría caminando hasta dar contra algo. Noté entonces que la sombra de los edificios se volcaba en una humedad grisácea, lista para corromperse y criar mosquitos humanos de sangre chupada. Esa sombra mantenida es la que me va a hundir finalmente, y ahí me voy a quedar, hasta el minuto en que explote todo sin que explote nada, tan mediocre, tan anónimo, como cualquier porteño miserable”. (406)

La Buenos Aires de Hosne es el cuerpo enfermo al que se subordinan, y bajo el que sucumben todos los demás cuerpos, incluido el del protagonista. El asesino parece admitir a la ciudad neoliberal como vencedora del duelo imposible que ha mantenido a lo largo de la narración, la ciudad acaba metaforizando, con la misma

imagen vampírica, el efecto pernicioso de las sociedades de clase que señala Sloterdijk, las cuales “subyugan con una fuerza simbólica y física las energías vitales de súbditos y esclavos” (411). Pese a la desproporción entre los defectos sociales que va describiendo el asesino y la total desmesura con que castiga a sus portadores, si aceptamos el endemoniado pacto de lectura que propone la ficción transgresiva de Hosne, es posible empatizar con el protagonista en su desprecio hacia los valores corruptos de la sociedad capitalista, ceder junto a él a lo que Baudrillard llama “la tentación alérgica de rechazarlo todo en bloque, la lenta intoxicación, la sobrealimentación como quien no quiere la cosa, la tolerancia, el chantaje a la sinergia y al consenso” (81). La Buenos Aires de Hosne que incita al asesino a matar es la que lo acabará matando simbólicamente.

Gelfant refiere cómo la ciudad en la literatura norteamericana juega habitualmente el rol de antagonista: “Existe como el obstáculo al cumplimiento de los deseos del héroe, mientras, irónicamente, puede promoverlos y estimularlos” (5). En su esfuerzo por diferenciarse de todo y todos, el antihéroe termina sucumbiendo al final de su viaje, aceptando su impotencia frente a la realidad corrompida y corruptora de Buenos Aires. En este reconocimiento asoma la actitud recurrente que Peale señala respecto de los satíricos, que son ellos mismos “los primeros en admitir que no solo no logran inspirar la reforma, sino que ni esperaban inspirarla. Su único propósito es desenmascarar ante el hombre psíquico al género humano tal y como es y no como pretende ser” (199). La ciudad oficia hasta el final como cómplice de los crímenes del asesino hasta que, caída también su máscara, aparece finalmente como su verdugo. Ella se revela al final como la verdadera asesina.

Obras citadas

- Augé, Marc. *Los no lugares*. Editorial Gedisa, 2020.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza Editorial, 2003.
- Bataille, Georges. *Le procès de Gilles de Rais (1959). Euvres complètes*. Gallimard, 1987, pp. 277-279.
- Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal*. Anagrama, 1995.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . *Vida de consumo*. Fondo de cultura económica, 2007.
- Beckman, Ericka. *Capital Fictions: The Literature of Latin America's Export Age*. University of Minnesota Press, 2012.
- Benjamin, Walter. *Baudelaire*. Abada Editores, 2014.
- Castro Rey, Ignacio. *Ética del desorden. Pánico y sentido en el curso del siglo*. Pre-Textos, 2017.
- Certeau, Michel De. *L'invention du quotidien*. Gallimard, 1990.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: Introducción a la arquetipología general*. Taurus Ediciones, 1981.
- Engels, Friedrich, y Karl Marx. *Manifiesto comunista*. La Bisagra, 2014.
- Fernández Mallo, Agustín. *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Galaxia Gutenberg, 2018.
- Gelfant, Blanche H. *The American City Novel*. University of Oklahoma Press, 1954.
- Gorelik, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Siglo XXI Editores Argentina, 2004.
- Han, Byung-Chul. *El aroma del tiempo*. Herder Editorial, 2015.
- Heffes, Gisela. "Crisis, imaginación y estética: espacio urbano y la resignificación de los desechos en Buenos Aires". *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, no. 19.38, 2011, pp. 27-49.

- Hernández, Miguel. “El descredito de la visión. Pasaje urbano, fotografía y verdad”. *El descredito de la visión. Pasaje urbano, fotografía y verdad. La Fuga* 6: 1-5, 2010. Disponible en <https://lafuga.cl/el-descredito-de-la-vision/326>.
- Jáuregui, Carlos A. *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, vol. 1. Iberoamericana Editorial, 2008.
- Hosne, Alejandro. *Ningún infierno*. Alfaguara, 2016.
- Lanceros, Patxi. *Orden sagrado, santa violencia: teo-tecnologías del poder*. Abada Editores, 2014.
- Le Breton, David. *Elogio del caminar*. Siruela, 2015.
- Marx, Karl. *El capital. Crítica de la economía política. Libro primero: el proceso de producción del capital*. Ediciones Akal, 1976.
- Massuh, Gabriela. *Buenos Aires: El robo de Buenos Aires*. Sudamericana, 2014.
- Montes, Alicia. “Cartografías en la ciudad-palimpsesto”. *Políticas y estéticas de representación urbana en la crónica contemporánea*. Corregidor, 2014.
- Moreira, Hilia. *Antes del asco: excremento, entre naturaleza y cultura*. Ediciones Trilce, 1998.
- Muxí, Zaida. *La arquitectura de la ciudad global*. Gustavo Gili, 2004.
- Peale, Clifford George. “La sátira y sus principios organizadores”. *Prohemio*, vol. IV, no. 1-2, 1973, pp. 189-211.
- Pérez, Pedro. “Buenos Aires: la orientación neoliberal de la urbanización metropolitana”. *Sociologías*, no. 18, 2016, pp. 90-118.
- Sarlo, Beatriz. *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- Santaularia, Isabel. *El monstruo humano. Una introducción a la ficción de los asesinos en serie*. Laertes, 2009.
- Sennett, Richard. *Carne y piedra*. Alianza Editorial, 2019.
- Sloterdijk, Peter. *Ira y tiempo: ensayo psicopolítico*. Siruela, 2010.
- Sozzo, Máximo. “Metamorfosis de los discursos y las prácticas sobre seguridad urbana en la Argentina”. *Seguridad y reforma policial en las Américas: experiencias y desafíos*, coordinado por Sozzo, Máximo, Lucía Dammert y John Bailey. Siglo XXI, 2005, pp. 39-57.

Suárez, Ana Lourdes, y Carolina Palma Arce. “Condiciones de vida en el conurbano bonaerense”. *Sociedad y territorio en el conurbano bonaerense: un estudio de las condiciones socioeconómicas y sociopolíticas de cuatro partidos: San Miguel, José C. Paz, Moreno y Morón*, compilado por Adriana Rofman et al., 2010, pp. 25-102.

Virgilio, María Mercedes Di. “Buenos Aires y la ribera: Continuidades y cambios de una relación esquivada”. *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, no. 18, 2018, pp. 1-31.

taller de letras

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

Vibraciones y reverberaciones de *Gong: tablero de arte y literatura* (1930-1931). Lecturas de un acontecimiento de la vanguardia de Valparaíso

Vibrations and Reverberations of *Gong: tablero de arte y literatura* (1930-1931).
Readings from an Avant-Garde Event in Valparaíso

Macarena Urzúa Opazo

Universidad de Santiago de Chile

macarena.urzua.o@usach.cl

orcid.org/0000-0002-9170-1384

TALLER DE LETRAS 75 (diciembre de 2024): 182-221

DOI: doi.org/10.7764/Tl.75.182-221

ISSN: 2735-6825

Fecha de recepción: abril 2024

Fecha de aceptación: noviembre 2024

Vibraciones y reverberaciones de *Gong: tablero de arte y literatura* (1930-1931). Lecturas de un acontecimiento de la vanguardia de Valparaíso

*

Vibrations and Reverberations of *Gong: tablero de arte y literatura* (1930-1931). Readings from an Avant-Garde Event in Valparaíso

Macarena Urzúa Opazo
Universidad de Santiago de Chile
macarena.urzua.o@usach.cl

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar la revista de vanguardia *Gong: tablero de arte y literatura* (1929-1931), dirigida por Oreste Plath. Contextualizaremos esta publicación en el marco de la vanguardia tardía en Valparaíso, considerando la articulación de redes de correspondencia que en ella se exhiben con publicaciones similares del continente (especialmente con revistas peruanas), y atendiendo a algunas colaboraciones de *Gong*, entre ellas las de César Vallejo. En segundo lugar, analizaremos la composición visual de *Gong*, observando las técnicas que son utilizadas para el diseño de sus páginas, particularmente la composición gráfica (Viu, Tarcus) del nombre Gong a lo largo de sus números.

Palabras clave: vanguardia, Valparaíso, *Gong*.

Abstract

The main aim of this article is to analyze the avant-garde magazine *Gong: tablero de arte y literatura* (1929-1931), directed by Oreste Plath. This publication will be contextualized within the framework of the late Avant-Garde movement in Valparaíso, considering the articulation of correspondence networks that it establishes with similar journals in Latin America (particularly with Peruvian journals). In doing thus, we will take into account some of *Gong*'s collaborations, among them those of Peruvian poet César Vallejo. The second part of the article will address the visual composition of *Gong*, by examining the techniques that are used for page design, particularly the graphic composition (Viu, Tarcus) of the name *Gong* throughout its issues.

Keywords: *Gong*, Avant-Garde, Valparaíso.



Fig.1 Portada de Gong. *Tablero de arte*.
Gong: año 1, número 1, agosto de 1929
(memoriachilena.gob.cl)

Entre 1929-1931 la publicación de vanguardia *Gong: tablero de arte y literatura* devino un ente articulador del arte nuevo, y llegó a situarse no solo como un importante medio impreso de la vanguardia de Valparaíso, sino también como un dispositivo que aglutinó y articuló a un notable grupo de artistas, escritores e intelectuales nacionales e internacionales. La revista fue fundada en Valparaíso y dirigida por Oreste Plath. Su proclama editorial o manifiesto fue publicado en agosto de 1929, en la portada del primer número. Gong se definió primero como “Tablero de arte”, y más tarde como “Tablero de arte y literatura”, contando con doce números publicados. En el editorial del primer número (fig.1), se lee una síntesis de su visión estética:

Gong, voz de los artistas de ahora. Bronco sonido, medio a medio la pesada sombra de nuestro ambiente. Juguetón o agresivo, según quién y cómo le reciban. No buscará batalla, pero presentándose no las rehusará. Sean los elefantes de la literatura diluviana o los consagrados de hoy, que escupen despectivamente a la cabeza de los de abajo. Gong, más que todo quiere ser tablero abierto para la inquietud espiritual y artística de los hermanos de América. Para ellos, esta deshilachada revista abre sus dos hojas, como abre sus brazos mal cubiertos, pero sanos el proletario al proletario! (1)

Gong llama a una comunidad nueva y moderna, configurándose como un artefacto cultural y un dispositivo que apela a los sentidos, a través de una propuesta gráfica que diversifica la percepción, al utilizar imágenes sinestésicas y caleidoscópicas que exceden el mero acto de leer. Como se puede ver en la fig. 1, la gráfica del nombre de la revista despliega un guante de box, un sonido algo estridente y eléctrico que pareciera salir de sus letras. Por otro lado, a través de la idea de una revista “deshilachada”, este medio se despliega a los hermanos y proletarios de América. Su “gong”, asimismo, se lee como un instrumento exótico que irrumpe en el medio porteño como un gesto del shock propio de las vanguardias. A partir de este golpe de gong, se procura llamar a una comunidad a oír este “bronco sonido” que es también una superficie polifónica de nuevas voces, proponiendo un ethos modernizador en un espacio, que va más allá de su contexto de producción y se extiende a Perú e Hispanoamérica.

Es importante estudiar *Gong: tablero de arte y literatura* (1929-1931), pues a través de esta revista podemos conocer las redes que se generaron a su alrededor, lo que la erige al mismo tiempo como una pieza fundamental para leer la vanguardia tardía en Valparaíso. Por otra parte, su estudio nos permite entender este medio impreso propio de un grupo de vanguardia, como un artefacto cultural que encierra claves para comprender mejor una porción de la historia literaria, visual y material de los años treinta en Valparaíso. No obstante, llama la atención la escasa mención que esta publicación ha tenido en diversos estudios sobre revistas chilenas de vanguardia. Solo ha sido nombrada en los estudios de Patricio Lizama y María Inés Zaldívar para Iberoamericana Vervuert, así como también en la recopilación de Nelson Osorio y, más recientemente, en los artículos de Begoña Alberdi, Adolfo de Nordenflycht, Braulio Rojas y Hugo Herrera. Estos dos últimos se concentran exclusivamente en las figuras de Julio Walton y Zsigmond Remenyik, situándolas en el contexto de las vanguardias, las editoriales y las publicaciones periódicas surgidas desde el puerto de Valparaíso.

Nosotros proponemos analizar *Gong* en el contexto del estudio de otras publicaciones del periodo, de las vanguardias regionales, y en particular de Valparaíso.¹ Buscamos mostrar cómo esta revista se integra en la vanguardia tardía porteña, cuyas conexiones, a su vez, se extienden más allá de Chile, en parte gracias a la red propiciada por la revista peruana *Amauta* (1926-1930) y su fundador y editor José Carlos Mariátegui. Producto de esta correspondencia y colaboración entre el director de *Gong*, Oreste Plath, y Mariátegui que tiene lugar debido a esta publicación, es que aparecerán en *Gong* pioneras publicaciones de ensayos del poeta peruano César Vallejo, así como también una selección de Trilce, poemario que a la fecha se hallaba aún inédito en Chile. En segundo lugar, se analizarán los aspectos gráficos de esta publicación, particularmente la singular disposición tipográfica del nombre de la revista en sus distintos números, como una muestra del funcionamiento del incipiente diseño gráfico en *Gong*, de la relevancia de la inclusión de la colaboración de artistas, así como de los sentidos que adquiere esta materialidad. Desde el uso de varias xilografías o linograbados de los hermanos Alvial, Germán Baltra, Pedro Celedón, entre otros artistas locales, vemos una clara intención de incorporar imágenes e ilustraciones, mayoritariamente grabado, en donde los artistas tendrán un relevante protagonismo, otorgándole a estas publicaciones niveles de significación estética y políticamente más complejos.

Gong se publica en el puerto de Valparaíso, integrándose al contexto de una vanguardia regional y periférica, cuyo lenguaje se caracteriza por la heterogeneidad, definida por Antonio Cornejo Polar:

Caracteriza a las literaturas heterogéneas en cambio, la duplicidad o pluralidad de los signos socioculturales de su proceso productivo: se trata, en síntesis, de un proceso que tiene por lo menos un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto. (106)

Esta zona de ambigüedad y conflicto es un concepto que resulta útil para pensar lo latinoamericano, pero también las literaturas nacionales y este caso particular de vanguardia surgida desde la provincia, en Valparaíso, ciudad moderna y periférica a la vez, cuyas publicaciones muestran tanto sus contradicciones como su pluralidad. En este sentido, al pensar en *Gong*, no oponemos necesariamente lo

1 Particularmente, los artículos de Hugo Herrera Pardo (“Imaginario prometeico”, “Próximo a publicarse” y “Redes de segundo grado. De la obra hispanoamericana a la obra vanguardista expandida de Zsigmond Remenyik” y los artículos de Braulio Rojas (“Julio Walton”).

cosmopolita con lo nacional o regional, ya que en las revistas latinoamericanas y particularmente en esta publicación, se ven otro tipo de comunidades que van más allá de estas categorizaciones, creando “cosmopolitismos alternativos”, concepto acuñado por Fernando Rosenberg para referirse a las vanguardias latinoamericanas, particularmente productivo para situar a esta vanguardia de Valparaíso y en particular, la de *Gong*: “Moreover, they are ‘alternative cosmopolitanisms’ unsettle binary oppositions between authenticity and irony, nativism and elite cosmopolitanism, particularism and universalism” (10).² En esta misma línea, Begoña Alberdi, se refiere a la escena de Valparaíso como un: “universo heteróclito de discursos culturales que tensionan el mismo sistema literario y una realidad fracturada –producto de la modernización– que se representa al interior de su literatura” (49).

Sin embargo, además de este rasgo, es importante destacar que la vanguardia que estamos estudiando aquí contiene también los antecedentes culturales de la vanguardia propia de Valparaíso. Entre ellos está el que surge en torno a la publicación de la hoja *Antena* no. 1 con su manifiesto *Rosa Náutica* (1921-1925), algunos de cuyos miembros fundan la revista *Nguillatún* (1924) (figs. 2 y 3), y cuya continuidad podemos hallarla en la publicación de *Gong. Nguillatún* (nombre que viene de la ceremonia de gran rogativa mapuche), publicada en Valparaíso, tuvo un solo número. Su propuesta estético-política ostentaba un proyecto indigenista muy particular que, sin embargo, no fue suficientemente desarrollada.³ En sus páginas se hallan poemas de Neftalí Agrella, quien hacia 1922 ostentó su propio programa vanguardista, con la clara intención de intervenir el campo cultural local y el espacio público, como lo había hecho también antes con la publicación de la hoja de vanguardia *Antena* no. 1 y su manifiesto “Rosa Náutica”. Según Saúl Yurkievich el manifiesto es un típico producto de la época que permite difundir el arte nuevo y la nueva literatura a los que “quieren implantar la vanguardia europea en un rincón remoto del continente americano, provocar el deshielo de su ‘Laponia espiritual’” (651). A partir de este manifiesto *Rosa Náutica* del año 1922, un año fundacional para la experimentación y las vanguardias artísticas y literarias, se ve explícitamente ilustrado este “afán de contemporaneidad explícita [que] se manifiesta a través de un ostentoso y culterano cosmopolitismo que estimula la invención verbal y la inclusión de vocablos extranjeros” (654).

2 “Más aún, ellos son ‘cosmopolitismos alternativos’ que complejizan las oposiciones binarias entre la autenticidad y la ironía, el nativismo el cosmopolitismo de élite, particularismo y universalismo” (la traducción es mía).

3 Efectivamente, la única señal de este programa indigenista es un anuncio para el número dos, de un estudio sobre música araucana, el que nunca llegó a publicarse.



Fig. 2 y Fig. 3 “Nuestro programa” y poema “La gran rueda”, Nefelí Agrella (4). *Nguillatún. Periódico de literatura y arte moderno*, no. 1, año 1. Valparaíso. 6 de diciembre de 1924, pp. 1-4.⁴

Nguillatún surge en un ambiente de transformaciones donde confluye la modernidad del puerto, su multitemporalidad y su heterogeneidad, en el contexto del surgimiento de una vanguardia anclada en lo local. Parte de esto puede verse en el siguiente poema de Nefelí Agrella, inspirado en el parque de diversiones recientemente inaugurado en Valparaíso, con el nombre de “Luna Park y la rueda de Coney Island” (figs. 3 y 4), en donde se alaba a la máquina de la rueda, las luces, la altura, y se entrega un “aviso” en la última estrofa:

4 Un análisis más detallado de *Nguillatún*, de sus redes de amistades y colaboraciones se puede leer en el artículo de Macarena Urzúa “Dislocaciones de la vanguardia latinoamericana: Antofagasta, Valparaíso, Nueva York y Budapest. El caso de Nefelí Agrella y su amigo Zsigmond Remenyik”.

En el vértice de la Rueda
todos pueden jugar con los luceros
sin que los ángeles intervengan.
AVISO
No pueden subir señoras encinta
ni poetas románticos (4)



Fig. 4. Anuncio de “Grandes atracciones” en periódico *La estrella* de Valparaíso, martes 11 de abril de 1922, p. 2.

Gong se integra a la vanguardia porteña, dando continuidad al trabajo realizado por estas revistas. En el poema se ve una síntesis entre máquina y cuerpo, la gran rueda de Coney Island junto con el ojo que mira desde su vértice a la ciudad y en la que las “mujeres encinta” no pueden subir. El mismo Agrella, en la columna a la derecha del citado poema, escribe: “Ya conocía yo algo de eso, desde 1920, cuando llegué en son de aventura literaria a la gran New York, a la entrada de cuya bahía hay una isla de esas diversiones” (4). Se observa en el poema, de qué manera ese universo heterogéneo es enunciado desde una rueda que permite mirar desde arriba y de soslayo el puerto, situando a ese imaginario en una línea que trazada horizontalmente viaja de Valparaíso a Nueva York. A lo señalado por Yurkievich, agregamos el modo en que la vanguardia local y chilena se traslada a Valparaíso y

se ve una continuidad entre este primer manifiesto, hasta la nombrada *Nguillatún*, que deviene en una transformación hasta *Gong*.

En este sentido, se pueden identificar dos hitos que hoy nos permiten situar a *Gong* en un lugar de relevancia en el universo de las revistas de vanguardia nacional. En primer lugar, en esta publicación se halla el importante ensayo del poeta peruano César Vallejo “Autopsia del surrealismo”, que tuvo lugar en el número 5 de *Gong* y años más tarde, la primera publicación en Chile de fragmentos de Trilce (1922) en el número 10. Es decir, *Gong* habría sido la primera publicación chilena en exhibir la poesía de Vallejo, hecho que le otorga a este medio un rol fundamental en la circulación de otras poéticas, en este caso del ámbito internacional. Este gesto pionero de publicar a Vallejo en esta revista de Valparaíso se constituye como un eslabón, a mi juicio, fundamental en la construcción de esta red de correspondencias que conformó la vanguardia tardía latinoamericana.

“Autopsia del surrealismo”, ensayo polémico y fundamental, numerosas veces citado por su abierta crítica al surrealismo de André Breton y al rasgo burgués de la vanguardia, apareció simultáneamente en las revistas *Amauta* (1926-1930), *Bolívar* (1930-1931, Madrid), la revista argentina *Nosotros*, la revista chilena *Letras* (no. 22, julio 1930) y en *Varietades* de Lima (26 de marzo 1930). Probablemente Vallejo habría enviado su artículo por correo a Oreste Plath, como comprobaremos más adelante, quien se halla conectado a su vez, vía José Carlos Mariátegui, con la importante red que *Amauta* ostentaba.⁵ Con este ensayo, por un lado, el poeta peruano está dedicado a expandir sus ideas estéticas, pero por otro, también busca responder a sus necesidades materiales: no olvidemos que uno de sus modos de subsistencia será su trabajo de cronista, ensayista y reportero.

Gong formó parte de la red que activamente conformó el intelectual peruano José Carlos Mariátegui, alrededor de *Amauta*, la cual se distribuyó en toda América Latina, Estados Unidos y algunas ciudades europeas. Según la investigación realizada por Fernanda Beigel (2003), quien estudia y describe estas articulaciones, es la red del partido peruano APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) la que alimenta estas conexiones y alianzas, mediante los viajes de exiliados, estudiantes y

5 De hecho, en la correspondencia conservada en el Archivo José Carlos Mariátegui, hay una carta enviada por Plath y Jacobo Danke a José Carlos Mariátegui. La carta no está fechada, pero por los temas y porque ya se menciona a *Gong*, esta debe ser de alrededor de 1930. Jacobo Danke, pseudónimo de Juan Cabrera Pajarito (1905-1963), fue poeta y escritor de las vanguardias de Valparaíso. Oreste Plath, pseudónimo de César Octavio Müller (1907-1996), es escritor e investigador de folklore, leyendas y mitos chilenos, y creador de la revista *Gong*.

simpatizantes del partido, a Madrid, París, Valparaíso o Santiago. Entre las revistas chilenas vinculadas a la red, Beigel (*La epopeya de una generación*) menciona a *Claridad*, *Nguillatún*, *Gong*, *Revista de educación* y *Atenea* (Concepción), y habría que agregar a esta lista las publicaciones locales, ambas de Valparaíso: *Litoral. Órgano de estética moderna* (creada en 1927) y *Elipse. Ideario de Nuevas Literaturas* (creada por Neftalí Agrella y Julio Walton en 1922), *Índice y Letras*.⁶ Por su parte, el reciente estudio del catálogo que acompañó la exposición del Museo Reina Sofía, Lima y Austin, Texas en 2019, *The Avant-Garde Networks of Amauta. Argentina, Mexico and Peru in the 1920s*, en la sección “Networks” del documentado estudio de Pablo Cruz, Natalia Majluf y Ana Torres, se reconoce como parte de las redes chilenas de Amauta, a las siguientes revistas: *Atenea*, *Claridad*, *Índice*, *Letras*, *Nuevos Rumbos*, *Revista de Educación*, *Galicia en Chile*, *Gong*, *Nautilus*, estas tres últimas publicadas en Valparaíso, como se observa en la siguiente imagen (fig. 5) de la página 290, del mencionado volumen. Esta es, de hecho, la única mención a *Gong* que se hace en este catálogo, aunque sí da noticia de una publicación anterior del poeta peruano en el año 1923 en la revista de la FECH, *Claridad*, a la que nos referiremos más adelante.⁷

6 En las revistas nombradas se hallan colaboraciones poéticas de Serafín Delmar, Magda Portal, Blanca del Prado, Blanca Luz Brum, Martín Adán, César Vallejo, Oquendo de Amat, entre otros. De *Elipse* es imposible conseguir más que la portada del primer número, gracias a la edición de Iberoamericana y al libro de Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*. Sobre la revista *Índice* (abril 1930 - febrero 1932), esta es una revista de catorce números, fundada por el intelectual venezolano vecindado en Chile, Mariano Picón Salas. En ella colaboran intelectuales de la década del 20. Sobre las redes de Amauta, recorriendo el acucioso y detallado estudio de Natalia Majluf y Beverly Adams en *The Avant-Garde Networks of Amauta*. Es muy completo al ilustrar las redes de esta revista con diversas publicaciones periódicas a lo largo de América Latina, ampliándola a Estados Unidos y Europa. Véanse también los estudios de Fernanda Beigel “El editorial como manifiesto” y de Natalia Majluf, “Izquierda y vanguardia latinoamericana. José Carlos Mariátegui y el arte de su tiempo” ambos en *The Avant-Garde Networks of Amauta*.

7



Fig. 5. Chile. *The Avant-Garde Networks of Amauta*.
“Networks”, p. 290.

De esta manera, *Gong*, puede leerse a partir de otra perspectiva que excede la de la vanguardia tardía y regional. Al conformarse como parte de esta red, esta publicación adquiere una relevancia que es también política y, mirada desde hoy, entrega una nueva perspectiva al lugar que tuvo este grupo al relacionarse con la red de Mariátegui. No obstante, *Gong* se caracteriza por su concentración en la poética más que en la política y por el uso particular que esta hace de ambas dimensiones con el fin de atraer el arte nuevo y “moderno”, como lo llaman sus textos y poemas, y con ello de realizar una singular síntesis de la vanguardia chilena y latinoamericana, principalmente peruana, al puerto de Valparaíso.

La ciudad-puerto tuvo, por lo tanto, un lugar gravitante en la vanguardia chilena y en la configuración de una sólida red con poetas y artistas peruanos, por sus co-

nexiones con la revista *Amauta* (Lima:1926-1930) y el *Boletín Titikaka* (Puno:1926-1930). Estos vínculos se materializan también en publicaciones periódicas en Valparaíso y Santiago. Una de estas es la revista del grupo imaginista, *Letras* (1928-1930), dirigida por Ángel Cruchaga y Salvador Reyes, la que volvió a publicar, en julio de 1930, el citado artículo de Vallejo sobre el surrealismo, y otras importantes colaboraciones de intelectuales y poetas peruanos, tales como José María Eguren, Magda Portal y Serafín Delmar.⁸ Bergel se refiere al modo en que Mariátegui propició una red de *Amauta* en América Latina y fuera de ella para la venta y distribución de *Amauta*: “Esas marcas —tanto como la presencia de autores y noticias de otros países—, son un índice de que en su propia materialidad estas publicaciones llevaban inscripta la trama transnacional que las hacía posibles” (Bergel 24-25). Este hecho hace que no solo *Amauta* llegue a Chile, sino que también los demás libros de Ediciones Amauta sean anunciados en sus páginas, haciendo que los autores de esta red circulen y lleguen a tener una resonancia más allá de *Gong*.

A partir de estas referencias se confirma la relevancia y existencia de la red chileno-peruana en los años 30, debido en parte a la presencia de peruanos en Chile por el exilio del APRA, hecho que tuvo enormes consecuencias en el mundo cultural. Además, estos intelectuales tuvieron gran presencia editorial en nuestro país, a través de la editorial Ercilla, la que estuvo a cargo del peruano Luis Alberto Sánchez. Por esta razón, la incidencia literaria de la intelectualidad peruana en Chile es fundamental, y también lo es en la política. Así como Sánchez, pasaron varios años de su exilio en Santiago, los poetas y activistas Magda Portal y Serafín Delmar, quienes llegaron a instalarse en la capital chilena, luego de un largo periplo

8 Por su parte, la revista *Letras* señala lo siguiente: “Letras tendrá mucho agrado en ver reproducidos sus artículos originales siempre que se indique su procedencia con claridad” (*Letras*, no. 1, mayo, 1928). En *Letras* se reproduce el citado texto de Vallejo en julio de 1930, “Autopsia del surrealismo”, sin embargo, *Gong* es pionera en publicarlo en Chile.

en 1939.⁹ *Gong*, desde un sitio más vanguardista aún, comparte cierta semejanza con revistas como *Bolívar* (1930-1931) en Madrid e *Índice* (1930-1932) en Chile.¹⁰

Martín Bergel, quien ha trabajado la obra de José Carlos Mariátegui, su ideología y sus redes intelectuales, señala en su artículo, “América Latina, pero desde abajo. Prácticas y representaciones intelectuales de un ciclo histórico latinoamericano. 1898-1936”:

Amauta, la revista que Mariátegui publicó en Lima desde 1926 hasta su muerte cuatro años después —y que expresa como ninguna otra publicación del continente una mixtura virtuosa de vanguardismo estético y político—, brindó su espacio a reformistas de toda la región. Por ello, y por las redes americanas que la propia factura de la revista movilizó, y que son perceptibles en señas de su propia materialidad —avisos, menciones de libros de otros países, etc.—, la perspectiva continental estuvo en el centro de su apuesta político-cultural (aun cuando se tratase de un americanismo que no recusaba de los más avanzados logros de la cultura occidental, comenzando por el marxismo). (23)

La revista *Gong* se sitúa de manera oblicua, quizás algo marginal, dentro de esta red. El manifiesto de su primer número alude a cierta misión política, pero que finalmente se centra en una apuesta poética y cultural, propia de una vanguardia tardía, que abraza solo algunas publicaciones más ideológicas, como justamente las crónicas desde Rusia, escritas por Vallejo, que *Gong* publicó.

Ahora bien, atendiendo a esta sintaxis y al modo de exponer sus redes que esta revista ostenta, resalta en primer lugar, el rol central que tuvo aquí José Carlos

9 Véase en primer lugar el libro de Luis Alberto Sánchez, *Visto y vivido en Chile*, acerca del contexto social y cultural en Chile durante los años 30. En estas memorias, Sánchez se refiere a la presencia de intelectuales peruanos, así como de América Latina. Iluminador resulta también el libro de Sebastián Hernández *La persistencia en el exilio. Redes político-intelectuales de los apristas en Chile (1922-1945)*, a quien agradezco sus datos sobre Magda Portal en Chile. Ver además el estudio preliminar a la reedición de Costa sur de Magda Portal. Sobre el primer momento de Portal en Chile, véase la autobiografía de Magda Portal, en el libro de Kathleen Weaver. El acervo de archivos de Magda Portal, así como su correspondencia se halla en la colección “Portal papers” conservados en la Nettie Lee Benson Latin American Collection, The University of Texas at Austin.

10 La revista *Bolívar* fue fundada en Madrid por Pablo Abril de Vivero, hermano del poeta vanguardista peruano Xavier Avril, autor del poemario *Hollywood*. La publicación cuenta con colaboraciones de los peruanos E.A. Westphalen, José María Eguren, Martín Adán, Alfredo Miró, César Vallejo y sus crónicas desde Rusia. También se encuentran ilustraciones de la artista chilena Laura Rodig en algunas de sus portadas.

Mariátegui, sobre todo en el homenaje que se le hizo en el número 4 de *Gong*, en marzo de 1930. Pero, además, en este número hay colaboraciones de los poetas peruanos Magda Portal, Julián Petrovick (seudónimo de Oscar Bolaños, hermano de Serafín Delmar) y del chileno Salvador Reyes, quien aparece con un poema sobre Valparaíso. Esta publicación, de hecho, puede leerse como una antología o como un índice del arte nuevo de Valparaíso en los años 30; en ella vemos cómo a partir de sus contenidos, *Gong* se sitúa en la esfera de lo local, pero además en el contexto más amplio de las redes políticas y estéticas de América Latina. Para leer la circulación y articulación de esta red, es relevante atender a la composición de este tablero y las fechas en que se publican determinados ensayos y poemas. Por ejemplo, no es casual, sino muy significativa, la confluencia de la publicación del importante ensayo de César Vallejo, publicado en *Gong* número 5, en la portada de la revista, con un busto de Pablo Neruda, llamado “Mascarilla del poeta”, realizado por Tótila Albert (fig. 6). Esta convivencia, atiende otra vez a la instalación de esta publicación en un espacio indeterminado entre lo local y lo global, pero siempre dentro de esta red chileno-peruana y latinoamericana.



Fig. 6. Portada *Gong*, no. 5.

Volviendo a la relevancia de la publicación de “Autopsia del surrealismo” de César Vallejo, se observa cómo este hito permite ver el modo en que operó esta red. Como señalamos anteriormente, el ensayo apareció publicado al mismo tiempo en *Gong* que en el número 30 de *Amanta* —es decir, de manera posterior a la reciente muerte de José Carlos Mariátegui— y simultáneamente en el número 1151 de la revista peruana *Variedades*, con fecha 26 de marzo de 1930 y en la revista *Bolívar*, de Madrid, en mayo de 1930 (fig. 7). Así, tal como se consigna a Vallejo como colaborador de *Gong*, será recurrente ver en sus páginas selecciones de poesía peruana: del poeta José Miguel Eguren, del poeta Oquendo de Amat, además de los ya nombrados ejemplos, permitiendo observar el alcance de esta red y el interés por la poesía peruana de la época.

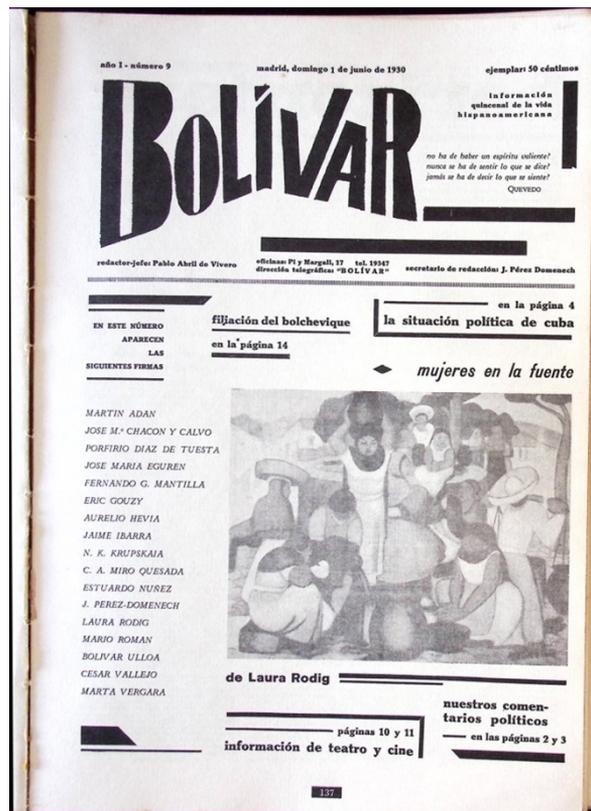


Fig. 6. Portada de *Bolívar* (Madrid) 1 de junio de 1930. “Mujeres en la fuente”, grabado por Laura Rodig.

Estos hechos hablan de una comunidad, de la presencia de redes poéticas e intelectuales entre Chile y Perú, que remiten a la presencia temprana de la estética vanguardista en medios impresos chilenos, que en un punto es continuidad de aquella colaboración comenzada por *Litoral* (1927-1928) y *Elipse* (1922), ambas revistas vanguardistas de Valparaíso. Estas presencias hacen imprescindible mostrar desde sus publicaciones al grupo que funcionó en torno a *Amauta*, es decir, a la que probablemente fuera la más importante red de intelectuales de América Latina, en donde vanguardia y proyecto político conformaron un discurso y también una estética que tendrá un lugar relevante en el quehacer cultural y político en Chile.¹¹

Continuando con el análisis, en el número 4 de *Gong*, publicado en marzo de 1930, aparece una editorial en la primera página con un texto laudatorio hacia José Carlos Mariátegui, firmado por Miguel Ángel Urquieta, el que también nos ayuda a leer el espacio político y estético en el que *Gong* se sitúa:

Es ahora con José Carlos Mariátegui que comienza decisivamente el estudio descarnado y valeroso de la realidad peruana con un criterio revolucionario y un impulso práctico. Revolución en su más limpio sentido . . . Las palabras han sido campanas . . . José Carlos Mariátegui abre para la nueva mentalidad continental, todo un mundo de posibilidades formidables. (1)

Esa “nueva mentalidad” de la que *Gong* se hace parte, queda explícita en la siguiente nota enmarcada al centro de la página del mencionado número 4: “Y contra la oposición de los “mamouth” literarios, oponiendo la juventud triunfante de Salvador Reyes, Lucía Condal, Magda Portal, Angel Urquieta, José Varallanos, Mario Bonat . . . ¿Qué decir ahora de los improvisados críticos porteños?” (1). Este no es sino un modo al que acude *Gong*, una relación horizontal con respecto a los actores de este círculo político y estético. Cabe destacar que este mismo número nombra a los intelectuales peruanos Serafín Delmar y Magda Portal avecindados en Chile en este momento, en la nota de Julián Petrovick (seudónimo de Oscar Bolaños Díaz, hermano de Serafín Delmar, Reynaldo), quien señala:

Así, en Magda Portal y Serafín Delmar, lo espiritual y material están relegados ante el imperativo de lucha. La lucha vive en ellos porque tienen conciencia

11 Ver artículo de Patricio Gutiérrez Donoso sobre la recepción de José Carlos Mariátegui en Chile, donde su autor incluye como parte de esta red a la revista *Mástil* (Santiago, 1929-1933), dirigida por Eugenio Orrego Vicuña, Centro de Estudiantes de Derecho, Universidad de Chile, publicación que también rinde homenaje a Mariátegui, y que habría reseñado *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*.

de haber nacido en esta época de lucha . . . al hablar de la poesía es necesario borrar la geografía que nos rodea, porque frente a la poesía no puede estar sino un solo espíritu con la soledad interrumpida para presenciar el espectáculo. (2)

La nota cierra refiriéndose a Mariátegui, quien “vendrá pronto a llenar el destierro”. Hay que recordar que, para la publicación de este número, efectivamente se esperaba un viaje de Mariátegui a Chile, que sin embargo fue frustrado porque el escritor murió antes de realizar el periplo.

Gong deviene, por lo tanto, un ente articulador del arte y la literatura nueva, y pasa a ser no solo una revista, sino una publicación que aglutina un grupo y configura redes. De esta manera, se ve, por un lado, dónde se ubica *Gong* dentro de esta red, a quiénes alcanza y cuál es su *modus operandi*. En relación a esto, ellos incorporan fragmentos de artículos o poemas ya publicados, los que son extraídos de otros medios, pero no de cualquier revista, sino que, en este caso, son recortes que son envíos directos, como el de Vallejo, que aparece en el número 5, de mayo de 1930. Este hecho no es solo una suposición, ya que gracias al dato concreto de Karen Müller Turina, hija de Oreste Plath, se confirma que estas colaboraciones habrían sido enviadas directamente por el mismo Vallejo a su padre.¹² Este número 5 coincide con el tema de la muerte de Mariátegui, por lo que se habla de un “duelo continental”, junto a la ya mencionada publicación de “Autopsia del surrealismo”.

Reverberan con un fuerte sonido en esta revista, ciertas figuras que en ese momento son de importancia continental: los ya mencionados José Carlos Mariátegui, César Vallejo, Magda Portal, Serafín Delmar y Blanca Luz Brum. Esto nos permite leer el modo en que se articula la vanguardia tardía, a través de esta red poética leída desde Chile, que tiene sus representantes locales, y al mismo tiempo establece correspondencia con Hispanoamérica, la red Mariátegui y la vanguardia europea.¹³

Siguiendo a Antonia Viu y Claudia Darrigandi en la introducción al dossier sobre revistas del mismo periodo, titulado “Presentación: campos culturales y profesionalización de saberes en revistas latinoamericanas, 1880-1950”, son justamente dos dimensiones las que aquí interesan:

12 En conversación telefónica, sostenida el 27 de septiembre de 2021.

13 *The Avant Garde Networks of Amauta*, confirma el rol de la poeta uruguaya, Blanca Luz Brum, quien tendría un rol central en articular la red Mariátegui en Chile “She made sure to keep JCM apprised, via their copious correspondence, of the political conjuncture at each stop along her way” (291).

Las revistas son centrales para entender la formación y la circulación del conocimiento, las agendas programáticas, económicas y comerciales que animan determinados proyectos y sus vínculos con la historia de la región. Ellas pueden estudiarse por las diferentes redes que conforman y los flujos que posibilitan, pero también en tanto productos culturales con una dimensión material, como propuestas gráficas con un lenguaje propio y como tecnologías que promueven ciertas formas de leer y de concebir la cultura. (9)

Por su parte, Geraldine Rogers en “Las publicaciones periódicas como dispositivo de exposición”, reafirma esta idea, invitando a leer las revistas como dispositivos y prácticas políticas de exposición (21). Es decir, como una vitrina donde se exhiben colaboraciones, que permiten observar su política interna. Sin embargo, ambos reconocen la importancia de sumar a estas dimensiones, los aspectos vinculados a su materialidad y que también inciden en el entramado de redes intelectuales. Desde esta perspectiva, la revista *Gong* es un dispositivo multimedial en formato análogo, en donde opera un proyecto de diseminación de una vanguardia tardía y regional, en donde aparecen conexiones y correspondencias que permiten leer un momento fundamental de este período, como lo es esta fase de intercambios con Vallejo y otros poetas peruanos. Además, *Gong* establece un diálogo interno con las artes gráficas chilenas, a través de los diversos tipos de grabado que se usan en sus páginas, y el diseño gráfico en ciernes que se visualiza en la composición de las tipografías con que se exhibe el nombre de la revista, como se verá en la segunda sección de este artículo. Efectivamente, el montaje interno de *Gong* le otorga un importante rol a los elementos gráficos de este medio impreso, y su aspecto visual adquiere una materialidad que contribuye a concebir esta revista como un eco de la vanguardia. El resultado es una caja de resonancia que funciona a través de una red de vibración multimodal: sonora y visual, en la que el arte, la poesía, los lazos de amistad y la correspondencia tuvieron un lugar muy relevante. Por eso queremos intentar establecer qué es lo que aportan estos materiales paratextuales al leer y experimentar el “sonido” de *Gong*, sus reverberaciones y su particular propuesta, que tal como un “gong” ilumina y suena con un estruendo. Esta resonancia erige a la revista como un dispositivo de agitación y novedad, con el que se exhibe lo nuevo, lo local y lo latinoamericano, a través de varias capas de significación.

Graficar los ecos y sus colaboraciones: presencia y vibraciones de un nombre

¿Cuál es la poética o la sintaxis de *Gong*, qué lugar tienen sus diversos elementos materiales y cuál es el alcance de su eco, reverberación y sonido? La idea de sintaxis fue acuñada por Beatriz Sarlo, para referirse fundamentalmente a la política de las revistas culturales: “La política de una revista es un orden, una paginación, una forma de titular que, por lo menos idealmente, sirve para definir el campo de lo deseable y lo posible de un proyecto” (12). En el caso de *Gong*, es la comunidad creadora de la revista, es decir, grabadores, artistas, escritores y escritoras, quienes le otorgan y la impronta de un cuerpo impreso a la revista y la dotan de voz. Así, el sonido del gong reverbera y se amplifica hacia una estética de múltiples escrituras, imágenes y voces que, sumados a las técnicas del grabado y la linotipia —cuya tecnología es aún moderna—, entregan a sus páginas una disposición gráfica que propone un modo de leer esta sintaxis y por ende de acercarse a la revista según el llamado del manifiesto del primer número: “Gong, más que todo quiere ser tablero abierto para la inquietud espiritual y artística de los hermanos de América” (1).¹⁴ El uso de los grabados en madera y en linotipia, son técnicas claramente heredadas de la primera vanguardia de Valparaíso. De hecho, en el manifiesto *Rosa Náutica* de 1922 firman, además de Neftalí Agrella, el autor húngaro Zsygmond Remenyik, quien facilitó el grabado del artista del Sandor Bortnyik para este número.¹⁵ Los ecos de esta imagen representante del activismo húngaro —cuya impronta será replicada en otras publicaciones de Valparaíso como Litoral, por el grabadista mexicano Jesús Carlos Toro— inciden también sobre *Gong*, su experimentación gráfica y su tipografía, como se verá más adelante.¹⁶ En efecto, como señala De Nordenflycht (2011), “El magisterio expre-

14 En la entrada sobre la historia del grabado en Chile en el sitio web Memoria Chilena, se alude a la modernidad que implicó el uso de la técnica del linograbado, así como las implicancias que este tuvo: “Dentro de las técnicas más tradicionales para la creación de grabados se encuentra la xilografía o grabado en madera, a la cual en las primeras décadas del siglo XX se sumó la linografía, en la que se utiliza linóleo, un material plástico que permite la extracción de material de forma similar a la madera pero con mayor facilidad y rapidez. La única diferencia evidente de la linografía respecto de la xilografía es la pérdida de la veta de la madera en las impresiones, razón por la que los artistas más tradicionalistas promovían esta última, que en el plano simbólico se encontraba asociada a una expresión popular campesina. La linografía, en cambio, por la utilización de materiales de mayor elaboración industrial, se vinculó más bien a un imaginario de carácter proletario”.

15 Ver artículo de Muñoz.

16 Ver los textos de Laszlo Scholz “Remenyik: un vanguardista húngaro en América Latina” y el estudio preliminar a *El lamparero alucinado*. Asimismo, revisando publicaciones de la vanguardia europea, llama la atención la revista *Blast* con una estética en sus grabados que resulta bastante similar. La investigación de Natalia Mahluf para el libro *The Avant Garde Networks of Amanta* es muy iluminadora, ya que permite ver

sionista de Remenyik es rápidamente recogido por el grupo vanguardista porteño” (“La vanguardia de Valparaíso” 126).

Por otro lado, *Gong* se llama a sí misma “tablero”, de formato vertical y lúdico, en donde todos los colaboradores y colaboradoras se hallan en igual condición al configurarse como parte de un dispositivo que no es solo de juego, sino que llama a sus iguales a ser parte de las mismas “inquietudes espirituales y artísticas”. En este tablero, las publicaciones son reunidas, ya sea gracias al envío o circulación de recortes o bien de la correspondencia directa, estrategias que permiten a *Gong* posicionar ciertos temas o autores relevantes, como ocurre con Vallejo, quien habría enviado directamente el citado ensayo sobre el surrealismo, fragmentos de *Trilce* y un par de sus reportajes-crónica desde Rusia al editor y director de *Gong*, Oreste Plath. El antecedente de la primera aparición de Vallejo en un medio impreso en Chile sería la publicación de Vallejo en *Claridad* en 1923 con la crónica titulada “Desde Europa: los mutilados”, texto sobre las víctimas de la Primera Guerra Mundial, que fue la primera aparición de César Vallejo en un medio impreso en Chile, pero en calidad de reportero y no aún de poeta (“Desde Europa”).

Según la hija de Oreste Plath, Karen Müller, fue gracias a la revista de su padre que en Chile se habló por primera vez de César Vallejo y, para corroborar este hecho, me envió una foto de la firma de César Vallejo, extraída de una correspondencia entre ambos, la que es conservada por Müller (fig. 8)¹⁷:

Fig. 8. Firma enviada por correo electrónico por Karen Müller.

la trayectoria estética y el influjo que tuvo para Mariátegui o Sabogal el arte expresionista alemán, entre otros, de artistas como el alemán Georg Grosz.

17 Enviada por correo electrónico el 27 de septiembre de 2021.

La firma, el envío personal, la correspondencia; sobres, recortes de artículos e incluso el *snaf* de esta firma otorgan una dimensión material y afectiva distinta a esta publicación. Hay en ella una mano detrás, alguien que firmó de “puño y letra”, es decir, una acción donde la colaboración, el afecto, la política y la estética confluyen. El fragmento deviene aquí un “organismo vivo” que circula independiente, a través de correspondencias y archivos. Una firma que habla de una colaboración y que contribuye a leer esta revista como índice de un tiempo y espacio determinado. Claramente, estas fracciones, envíos y posterior montaje en un medio impreso, remiten a técnicas vanguardistas donde aparecen el azar, la amistad, el ensamblaje, lo que nos permite leer la totalidad de esta revista y las comunicaciones que la rodean, como una metáfora del momento.



Fig. 9. Detalle grabado en madera de Germán Baltra
en *Gong*, no. 1.

Pasemos ahora a leer ciertas unidades de la sintaxis de *Gong*, como las diversas gráficas con las que se exhibe su nombre en los distintos números, analizando su

dimensión visual y la significación de ese material, pero también el agenciamiento que el director de la revista, Plath, le otorga a cada una de sus secciones.

La originalidad de *Gong*, radicará precisamente en su estética, la cual adquiere un rol protagónico, sobre todo en la gráfica de sus nombres a lo largo de los números, en donde el diseño y el trazo guiará la lectura, exaltando la materialidad y el sonido de la palabra, “gong”, que designa a la revista. De esta manera, el uso que se hace del nombre se asemeja al de un cartel, como sucede en otras revistas de vanguardia, como la chilena *Claridad*, estudiada por Antonia Viu en *Materialidades de lo impreso*. En esta, “la presencia del cartel es material en la medida en que puede hacerse visible o actualizarse —o no— en una determinada experiencia de lectura” (57).

En el caso de *Gong*, la gráfica en general lleva al nombre de la revista hacia cualidades que van más allá de nombrar, dándole la electricidad y fuerza propia de una vanguardia que quiere llamar la atención provocando un shock o una suerte de resplandor de luz eléctrica que alumbra la página de una lectura compartida (fig. 9). Sin embargo, en cada número el nombre *Gong* tiene una gráfica diferente, ejecutada por artistas locales en diversos medios gráficos, como la xilografía y el linograbado. Esto hace que cada publicación sea única y que su tipografía vaya mutando como si se tratara de un ente vivo, en el que cada una de sus partes adquiere una vitalidad independiente con su propio mensaje y agencia.

Si observamos la disposición de este nombre en el número 1 de *Gong* (fig.10), es decir, su gráfica, el uso del grabado, la linotipia y la tipografía de claro tinte expresionista, es posible reconocer una estética similar a otras revistas de la época (*Amauta*, *Boletín Titikaka*, *Nguillatún* o incluso *Blast*). Sin embargo, aparecen acá otros objetos identificables que permiten leer hacia dónde van esos signos devenidos imágenes y unidades significantes: un guante de boxeo, un ring y el gong de ese deporte, que alude también al tablero del juego oriental, “go”, y al sonido de entrada o salida de algo, cargado de exotismo, temblor y sorpresa. Así, *Gong* aparece como un instrumento de resonancia en el que reverberan diversos tonos y sonidos del exterior.



Fig. 10. Título de *Gong*, no. 1.

Por otro lado, estos grabados le otorgan superficies, capas y volúmenes a la publicación. La técnica del linóleo, popularizada en Valparaíso en los años veinte por los hermanos Alvial, según señala Jerónimo Bedel en la revista *Letras* (3), entrega distintas profundidades a las imágenes y letras, sumando sentidos a la lectura. Además, el predominio de lo gráfico abrirá paso a la emergencia de un discurso del arte nuevo que *Gong* situará en un sitio tan relevante como el de los demás artistas y escritores colaboradores. El formato de tablero refuerza esta organización, pues pone a los colaboradores/jugadores en una posición de igualdad.

Este sello gráfico en la presentación del nombre de la revista, es relevante pues le otorga sonido y textura, reactualizando el llamado a la novedad, al arte nuevo y actual, propio de la retórica y el programa de las revistas de vanguardia. Sonya Petersson destaca la importancia de resaltar marcas gráficas como puntos, líneas y áreas visuales, pues estas funcionan como “analytic categories in their own right” (99). En el caso de *Gong*, el título (como el mismo Plath llamará a la gráfica de los nombres de *Gong*, en el número 10) deviene entonces una marca de materialidad que también alude a un sentido de comunidad; un sello de diversas agencias humanas y no humanas (como los moldes de las letras, las tintas y las máquinas y herramientas para los grabados). El recurso de reunir texto e imagen, de este modo, llama a la escucha de distintas voces, transformándose en metáfora del contenido de la revista. Así, la grafía de *Gong*, que es también onomatopeya y sonido, remite al poema visual, un gesto dadaísta o incluso hace un guiño al modernismo brasileño.

En *Gong* predomina, por un lado, la xilografía, grabado en madera que según Natalia Majluf en su ensayo “Indigenism as Avant-Garde”, fue de gran relevancia

en el diseño de vanguardia. De hecho, la revista *Amauta* acudió a esta técnica desde su primer logo tipográfico (141), el cual fue realizado por el artista peruano, José Sabogal. Por otra parte, hay un trabajo de diseño tipográfico que también es muy importante. Este diseño hace hincapié en diversificar la disposición gráfica del nombre de la revista para darle un ímpetu vanguardista y dinámico, siguiendo tal vez la línea inaugurada por revistas europeas del futurismo y el dadaísmo. Además, tal como sucede en *Amauta* según Majluf, hay en *Gong* un contrapeso entre la tipografía de los títulos y la disposición de los textos más bien tradicional en el cuerpo de la revista.

El uso del grabado en madera en los primeros números de *Gong* tiene un efecto semejante al que tuvo el uso de esta misma técnica en *Amauta*, examinada por Majluf: “The idea of woodblock printing as a primitive, distilled expression of a vernacular aesthetic resulted from the expansion of the medium as an Avant-garde emblem through Latin American journals” (“Indigenism as Avant-Garde” 143). Esta estética primitivista se observa en las primeras portadas de *Gong*, pero a medida que se afianza la publicación aparecerán más artistas y colaboradores que también imprimirán nuevas técnicas como el uso del linóleo y el linograbado, además de la mencionada xilografía.¹⁸

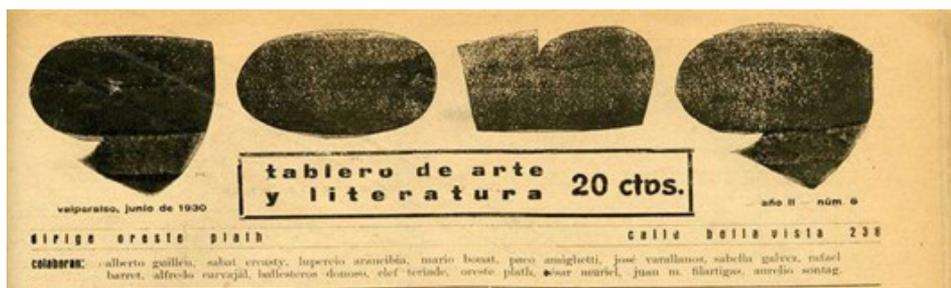


Fig. 11. Detalle título *Gong*, no. 6.

De este modo, la grafía de cada nombre se va transformando en un ente individual, a partir del cual se adivinan los diversos actantes/materiales y técnicas presentes en cada entrega de *Gong*, los que en conjunto conforman, a su vez, un ensamblaje. Jane Bennet, en su libro *Materia vibrante*, atribuye a estos ensamblajes

18 Según Memoria Chilena *Gong* utilizaría la técnica del linograbado y del grabado en madera o xilografía, siguiendo por ejemplo la técnica ya usada en la revista *Litoral* (1927-1928), revista de Valparaíso en la que Celedón, Baltra y Alvial colaboraron, al igual que en *Gong* (“*Gong* (1929-1931)”).

una agencia que puede ser incluso política: “Los ensamblajes son agrupamientos ad hoc de elementos diversos, de toda clase de materiales vibrantes. Son confederaciones vivas, palpitantes, que tienen la capacidad de funcionar a pesar de la persistente presencia de energías que las socavan desde dentro” (74). Es precisamente lo que sucede en *Gong*, donde la especificidad gráfica de los títulos, imprime una vitalidad que vibra y reverbera dentro de las letras de su nombre; se producen entonces ensamblajes sensoriales que darán un tono con el que se leerá o al que se entrará en cada número.

En cada portada de *Gong*, bajo el rótulo donde aparecen quienes colaboran en la revista, se señala también la autoría de las “maderas”, así como de las letras particularmente diseñadas para cada número, correspondientes a xilografías o linograbados (fig.11). Por ejemplo, en el número 2 (fig. 12), que es el único número donde no aparecen en portada los nombres de los integrantes de este tablero, se presenta el título, de manera muy llamativa, y en la esquina derecha inferior, se observan las iniciales G. B., que probablemente correspondan a Germán Baltra, autor de varias xilografías al interior de este y otros números. Visualmente, el nombre aquí alude a la idea del tablero de juego, de manera simultánea a la de una luz refractante y distorsionadora. Pero, además, los recursos gráficos del nombre en este número se complejizan, pues se establecen correspondencias entre la “gráfica” del título y el contenido de los poemas de este número “Reflector” del peruano Federico Bolaños.



Fig. 12. Detalle título *Gong*, no. 2.

En el número 3 (fig. 13), solo aparece una “A” a modo de firma (esquina inferior izquierda), la cual suponemos corresponde a Lautaro o Aníbal Alvial, hermanos y grabadores, oriundos de Valparaíso, quienes ilustran varias de estas páginas.¹⁹



Fig. 14. Detalle título *Gong*, no. 3.

Si observamos este título veremos que bajo las letras se hallan aves volando, o bien, según como se mire, los picos de una montaña, confundiendo con sus alas. Este recurso se puede leer como el uso probablemente involuntario de un *trompe l'oeil*. A nivel de significado, se alude a un vuelo alto, un despegue de este Gong poético. Esta entrega de *Gong*, vale mencionar, cuenta entre sus páginas con la publicación del fragmento final de *Nadja* de Breton (publicada en francés en 1928), traducida por el diplomático y escritor Juan Marín especialmente para este número. Es decir, exhibe cierta novedad al incluir una porción de la importante novela surrealista en sus páginas.

¹⁹ Los grabados y diseños de estos hermanos, aparecen ilustrando poemas y publicidades en revista *Litoral* (1927-1928), *Letras*, *Zig-Zag*, así como también numerosas portadas de libros infantiles de la editorial Rapa-Nui.

Creo fundamental atender al gesto, realizado por la dirección y edición de *Gong*, de conferirle relevancia a las letras, títulos y viñetas de esta publicación, pues esto les da una dimensión visual y material a los elementos paratextuales de la revista. En ella, tanto las imágenes como las secciones visuales y de diseño que la componen se hallan en una misma jerarquía que los textos, poemas y artículos. Así, cada sección adquiere independencia al mismo tiempo que una interdependencia, pues se nos propone leer con visión de conjunto, como si estuviéramos frente a un gran ensamble en el que cada elemento tiene una voz.

En *Gong* número 7 (fig. 17), aparecen poemas del peruano José María Eguren y también traducciones de James Joyce, junto a un “motivo incaico” de Olga Díaz García, cuya imagen e inclusión en este número resulta interesante pues provoca resonancias que mezclan la estética y experimentación presente en las páginas de *Gong*, con cierto indigenismo que sin duda reanuda el diálogo con el diseño de las revistas peruanas *Amanta* y *Boletín Titikaka* en cuyas redes *Gong* participa.



Fig. 17. *Gong*, no. 7, motivo incaico de Olga Díaz García.

En el número 8, de agosto de 1930, en el que se celebra el aniversario de la revista, la portada se presenta de una manera que no es la habitual. En esta se observa el título “tablero” y abajo un detallado índice de colaboraciones, divididas en dos secciones: “aniversario”, que incluye la lista de poemas y textos publicados, y la sección “cromo” con un listado de dibujos, óleos, esculturas y croquis. Otro texto de la portada es el comentario al Primer Salón Libre (de arte) en Valparaíso, bajo la imagen del busto del “roto chileno”, obra del escultor Samuel Román, el cual es reseñado de la siguiente manera:

Gavilla de atención artística, magnético centro de expresión, ‘Gong’ quiso extraer de su imagen libertaria un grito firme, con voz saturada de posibilidades, que hablara de valientes incursiones en el avión de todas las audacias, a través de la vanguardia, sobre la recia pirotecnia del fuego de avanzada, junto a la crepitante metralla de la estética nueva, y que como un barco cargado de sorpresas, sumando latitudes, —en zarpe desde los astilleros más jóvenes— lanzará un contrabando de valía en el lanchón pesado de nuestro ambiente. (1)



Fig. 18. Portada *Gong*, no. 8.

La descripción del salón retoma la idea de vanguardia, el “fuego de avanzada” del que participan tanto el salón de arte como *Gong*. Así lo señala su editorial: “*Gong* extiende sus brazos de cordialidad para captar —en panorama comprensivo— las voces más honradas y esbeltas de este primer salón” (1). Asimismo, en la segunda página, en tono celebratorio, se lee una breve historia de la revista en el contexto de su aniversario:

Las cuatro hojas se fueron imponiendo y en avance reciente, ahogamos nuestros deseos y lanzamos seis, luego con avaricia venciendo esfuerzo aparecieron las ocho. Hoy son 16 páginas, mañana serán nuevamente ocho . . . Y con lo mejor y lo más firme ofrecemos nuestro tablero, que es suyo. Confundidos contribuyamos a que se florezca. (2)

El tablero se ofrece al público lector que, en palabras de ellos, contribuye a que Gong florezca y extienda su vibración. Asimismo, más adelante se ve un “Elogio a Pedro Celedón” (fig.19), importante artista de la vanguardia de Valparaíso, más un grabado de su autoría, copiado de *La Nación*, como ahí se señala.²⁰ A continuación, aparece una extensa nota de Pablo de Rokha (fig. 20), un cuento de Juan Marín, junto a un gran linóleo de Germán Baltra, de clara línea expresionista. En las páginas 12 y 13 se ven imágenes y textos de las obras que estuvieron presentes en el salón. La sesión se llama “Panorama del salón” (fig. 19), y destaca a artistas como René Tornero, Lupercio Arancibia y Pedro Celedón, entre otros. Por último, podemos encontrar poemas de Jacobo Danke, amigo y colaborador de Plath, fundador también de Gong, quien a su vez colabora con medios como Zig-Zag y *La Nación*, entre otros.



Fig. 19. “Elogio a Pedro Celedón”.
Gong, no. 8.

²⁰ Colaborador de las revistas porteñas *Siembra* y *Litoral*, entre otras.



Fig. 20. Linóleo de German Baltra y nota de Pablo de Rokha. *Gong*, no. 8.



Fig. 21. "Panorama del salón", *Gong*, no. 8, pp. 12-13.

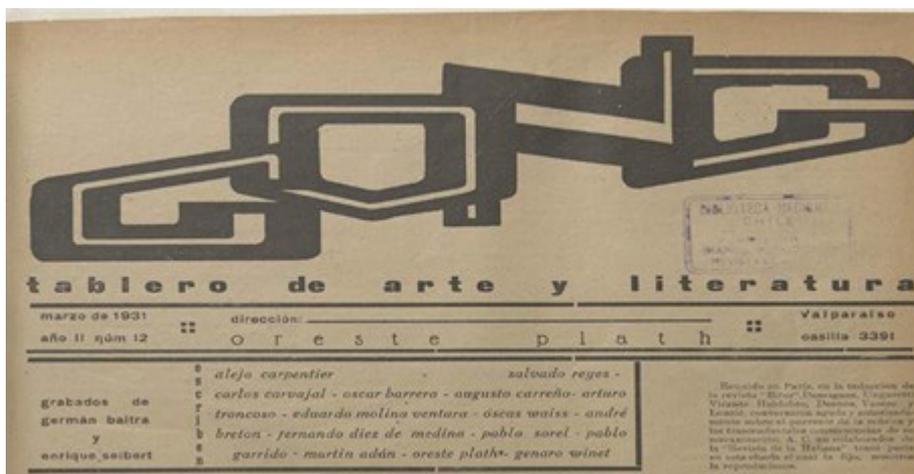


Fig. 22. Detalle título y colaboraciones *Gong*, no. 12.

La entrega número 12 (fig. 22) de *Gong*, cuenta con un poema del peruano Martín Adán, titulado “La rosa”, que forma parte de “Poemas Underwood” de *La casa de cartón* (1928). Esto nos permite conectar nuevamente la revista con la red de poetas e intelectuales peruanos, siendo tal vez una de las primeras revistas en publicar a Adán en Chile. Finalmente, en este mismo número se convoca a una reunión en “Gonglandia”, creándose incluso, un mundo y una comunidad ficticia alrededor de *Gong*. Esta sección se repite en algunos números y remite a una comunidad real e imaginada de lectores y colaboradores que formarían parte del eco de esta publicación.

¿Por qué creo importante hacer hincapié en los títulos y en la gráfica de *Gong*? Además del contenido y de las redes que exhibe el tablero, como se analizó en la sección anterior, existe, sin duda, una decisión editorial de insistir en el aspecto comunitario de la producción de la revista. En ella tienen visibilidad no solo autores y encargados de edición, sino también quienes conciben, crean e imprimen las letras, los cuales son elevados a la categoría de artista. Geraldine Rogers se refiere a esta jerarquización de los diversos componentes que hay al interior de una publicación periódica: “qué y cómo . . . se expone, subexpone o se sobreexpone, lleva a considerar a las revistas como modo de intervenir en el reparto de lo visible y lo legible en la esfera pública y en el mercado de bienes simbólicos” (14). Por su parte, Horacio Tarcus se refiere al rol que tuvieron el grabado y diversas técnicas

de producción imágenes para ilustrar las revistas e impresos en general, y señala lo siguiente:

Ya las técnicas de impresión del siglo XIX, desde el grabado y la litografía hasta la fotografía y el fotograbado, vinieron a desafiar la hegemonía del texto . . . Y fueron las revistas antes que los diarios las que vinieron a desafiar la hegemonía textual . . . Las ilustraciones no solo cumplen funciones meramente decorativas, sino sobre todo estéticas, informativas y comunicativas en general. (72)

Habría, por lo tanto, una tendencia, señala Tarcus, a situar texto e imagen en relación de paridad. Esto también lo hizo Mariátegui en *Amauta* o José María Cao en *Caras y Caretas* (73), y podríamos agregar a esta lista a Oreste Plath, pionero en la tendencia de usar linograbados y grabados en madera hechos especialmente para *Gong*, siguiendo la línea de revistas de vanguardia como *Litoral*, *Elipse*, *Nguillatún* y *Claridad*. Sin embargo, el estatus que *Gong* da a la tipografía y los títulos es único, pues pone en una relación totalmente horizontal esta dimensión gráfica y el contenido de los textos del tablero.

El montaje entre letras, títulos, textos e imágenes permiten leer esta revista como un ente vivo que, como si fuera materia orgánica, se renueva en cada número, intensificando el sonido y la vibración de *Gong*. Hay experimentación a nivel tipográfico y en la disposición de textos e imágenes, llevando a cabo un incipiente pero novedoso diseño, a partir de técnicas también novedosas, como el grabado y la linotipia, que entregan texturas. De este modo, se hace hincapié en aquello que Antonia Viu llama el: “discurso gráfico, entendiendo esto último, como hemos visto, en términos de una superficie impresa en la que se inscribe el texto, las imágenes, otras marcas tipográficas y los espacios en blanco” (*Materialidades* 92). Cada uno de estos materiales presentes adquiere un rol en la construcción del ensamble total que conforma esta revista, un conjunto en el que cada capa de tinta y material tiene una particular agencia. De este modo, cobra importancia no solo la impresión, la copia o la distribución, sino la condición material de esta producción en la que hay un director que aúna la red de colaboración intelectual poética y artesanal de esta revista. Los artistas de los nombres, por otro lado, le otorgan notoriedad y significación a su labor, a través de este texto que deviene imagen. En el juego entre el ensamblaje y la jerarquía de los elementos, la visualidad va de a poco ganando mayor relevancia en la medida que van avanzando los números. Si para Rogers, la revista constituye: “un entorno diseñado para mostrar, una organización conjunta

de lo visible y lo legible” (21), en *Gong* las letras y títulos expresan un deseo de cosmopolitismo y de vanguardia, que busca ser alcanzado otorgándole una agencia a la publicación que va más allá del alcance que probablemente fue establecido en su origen, el de apelar a aquellos con la “inquietud espiritual y artística de los hermanos de América” (1).

Roger Caillois en “Surrealism as a World of Signs”, se refiere a la importancia de los títulos como sustituyentes de la palabra. Estos reemplazan un objeto ante un referente (329), y funcionan como equivalentes verbales de composiciones pintadas, escritos líricos o reflejos de alguna retórica particular. En este sentido, podríamos leer el título/nombre de *Gong* de múltiples maneras: como si fuera el fragmento de una ilustración de otro libro, o de otra revista, como un “recorte sonoro”, una alegoría, una visión caleidoscópica, el subtítulo o la interjección de un libro de comic, donde el signo escrito es solo la representación escrita de una onomatopeya (¡bum, plaf, ruum!). Así, el aspecto visual, sonoro y de novedad de la vanguardia histórica es reapropiado a través de este sonido ronco y fuerte del arte nuevo de Valparaíso, que representa la fuerza rítmica de la estética vanguardista, desde un espacio cosmopolita dislocado o heterogéneo, como si fuera un ente de sonido metálico, que quiere magnetizar el entorno que pretende alcanzar. Además del texto, las letras sonoras del “gong” de la portada son infladas, rellenas, tachadas, rayadas, lo que nos permite leerlas con la carga de su propia sonoridad que retumba. La “G” en los extremos de este signo, se levanta como un instrumento, un ring de boxeo, un espacio de lucha, de revolución, de transformación estética y social, junto a un sonido de lo oriental y lo exótico, en donde tal vez aún haya resonancias del modernismo.

A modo de conclusión

Gong es un esfuerzo más de realizar el deseo de cosmopolitismo (Siskind) de situarse horizontalmente con la vanguardia y la literatura mundial, desde la calle Bellavista en Valparaíso. Es documento, archivo, testimonio literario o lectura material de una vanguardia alternativa. Su factura, sus letras, publicaciones, correspondencias y anuncios, nos llevan a experimentar la juvenil vitalidad de quienes impulsan este tablero. Pero *Gong* es también un archivo literario sonoro que continúa resonando desde el pasado para recordarnos quiénes eran los actores de ese tiempo y de ese lugar, cómo era concretamente su propuesta estética y dónde se ubicaban los colaboradores de este tablero de arte y literatura que también habla de relaciones y afinidades electivas. *Gong* mira hacia Perú, que a su vez mira

hacia lo cosmopolita, si tomamos en cuenta la gran red de *Amauta*, situándose en un juego de miradas oblicuas que nos conducen al imaginario de una vanguardia descentrada, pero también horizontal.

Esta revista busca localizarse no tanto en la cultura global sino global-latinoamericana, en sintonía con lo que afirma Antonia Viu: “las ‘revistas de revistas’ latinoamericanas cartografían, ‘digieren’, y hacen circular a nivel simbólico y material distintas configuraciones de la cultura global, de manera programática y a escala continental” (*Materialidades* 131-132).

Analizar Gong nos permite cartografiar un ensamblaje heterogéneo, en términos de Bennet, en el que opera lo humano, es decir la red de afectos, y lo no humano, es decir, lo material que también posee un discurso. También nos permite leer una publicación periódica (todo un logro para la historia de las publicaciones periódicas literarias y artísticas latinoamericanas) con 12 números, en la que se descifran redes, colaboraciones, amistades y preceptos estéticos y políticos, que en cuanto tal conforman, como hemos dicho, un “dispositivo de exposición”, en términos de Geraldine Rogers. Por último, agregamos a esta lectura de lo visible y de lo legible, una comprensión de lo material, que nos permite otorgarle relevancia a una sección solo aparentemente secundaria, para visualizarla como un todo, compuesto por contenido y gráfica.

El hilo conductor preliminar de esta investigación fue la aparición del ensayo de Vallejo en *Gong*, hecho sorprendente sobre todo porque ese ensayo se replicaba al mismo tiempo en una publicación como *Amauta*, lo que nos ayudó a ver su alcance, y reflexionar en torno al modo en que esa colaboración se había articulado con otras, viajando y plasmándose en las páginas de *Gong*. Posterior a este recorrido se consultó el catálogo de la Biblioteca Nacional, encontrando efectivamente que la entrada más antigua de Vallejo ahí registrada en Chile era de 1930 y pertenecía a la revista *Gong*: se trataba específicamente del texto sobre Maiakovski (“Vladimiro Maiakovski. Un reportaje sobre Rusia”), publicado en el número 9 del tablero, en septiembre de 1930, el cual formaba parte del extenso reportaje en Rusia, realizado por Vallejo. Este texto forma parte de un ideario vallejiano en torno al arte al servicio de la burguesía y antiburgués. Asimismo, en ambos ensayos no solo se menciona el carácter conservador y burgués del surrealismo, sino que, se apunta a denunciar la falsedad y la fórmula en la vanguardia.²¹ En segundo lugar, se localizó

21 “A su manera, ambos ensayos son una apuesta por la sinceridad y por un arte basado en una sensibilidad auténtica (no palabras nuevas, sino nuevas sensibilidades; no versos revolucionarios, sino subjetividades revolucionarias —por no poder conciliar aquello es que Maiakovski termina suicidándose”.

una selección de *Trilce* (1922), en el número 10 de *Gong*, publicada en octubre de 1930, compuesta por los poemas “VIII”, “XVII” y “XXIV”, hito que constituye la primera publicación de *Trilce* en Chile. En este número el libro de Vallejo aparece reseñado brevemente (es probable que por O. Plath) con las siguientes palabras: “encontrarán que viene con adobos rancios. No. Es que una corriente humana determina su poesía de desarticulaciones gramaticales” (2). En tercer lugar, pudimos hallar el ya citado ensayo, “Autopsia del surrealismo”, en el número 5 de la revista en mayo de 1930, después de la muerte de José Carlos Mariátegui, siendo este un número elegíaco y de homenaje al intelectual peruano. Sin embargo, revisando el volumen sobre la prosa de Vallejo antologado por Valentino Gianuzzi y Carlos Fernández, *César Vallejo. Textos recobrados*, en realidad el primer texto de Vallejo publicado en Chile (como se señaló antes), fue una crónica publicada en *Claridad* en el año 1923, titulada “Los mutilados”. En ese momento, un desconocido Vallejo (en Chile) publicaba en la revista de la Federación de los Estudiantes de la Universidad de Chile. Faltarían algunos años para que parte de su poesía apareciera en Valparaíso en las páginas de *Gong*.

De este modo, se puede integrar una dimensión temporal y sinestésica en nuestra aproximación a esta revista, que revitaliza el papel y el rol de *Gong*, devolviéndole el ronco y vibrante sonido, más allá de la falsa materialidad con que se lee el archivo PDF, la foto en la pantalla, la imagen de un texto viejo y quizás *vintage*, o romantizado por esa distancia del tiempo. De esta manera, se propone visitar las revistas desde la escucha, de modo de revivirlas y otorgarles otra dimensión, la del rumor del tiempo levantada por sus materialidades, que devienen significantes sensoriales: títulos visibles, espaciales y sonoros que reverberan como el gong de un ring, un instrumento o un eco. Un sonido con potencia ritual que tiene la facultad de transformar y de continuar resonando, exhibiendo redes, visualidades y sonidos a una lectura que incorpora la historia de las técnicas e innovaciones, incluyendo a la poesía y la imagen en una misma dimensión.

Agradezco enormemente este alcance hecho por Luis Alberto Castillo (editor de La Balanza editorial en Lima y de la revista *Pesapalabra*), en torno a la crónica de Vallejo en *Gong*, y a la relevancia de la figura del poeta ruso Vladimir Maiakovski para pensar o repensar la vanguardia.

Obras citadas

- Alberdi, Begoña. “Valparaíso a través de sus revistas: Un modelo de vanguardia heterogénea”. *Acta Literaria*, no. 47, 2013), pp. 35-50.
- Beigel, Fernanda. “El editorial como manifiesto”. *The Avant-Garde Networks of Amauta. Argentina, Mexico and Peru in the 1920s. Redes de vanguardia Amauta y América Latina. 1926-1930*, editado por Natalia Majluf y Adams Beverly, Blanton Museum of Art, U. Texas, Austin, Asociación del Museo de Arte de Lima, MALI, 2019.
- . *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*. Biblos, 2016.
- Bergel, Martín. “América latina, pero desde abajo. Prácticas y representaciones intelectuales de un ciclo histórico latinoamericanista. 1898-1936”. *Cuadernos de Historia*, no. 36, 2012, pp. 7-36.
- Bennett, Jane. *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja negra editora, 2022.
- Bedel, Jerónimo. “Aníbal Alvial”. *Letras*, no. 21, 1930, p. 3.
- Callois, Roger. “Surrealism as a World of Signs”. *The Edge of Surrealism. A Roger Caillois Reader*, editado por Claudine Frank, Duke U.P, 2003.
- Castillo, Luis Alberto. “Artículo Gong”. Correo electrónico recibido por Macarena Urzúa, 4 de marzo de 2024.
- Cornejo Polar, Antonio. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar / Latinoamericana editores, 2011.
- Cruz, Pablo, et al. “Network”. *The Avant-Garde Networks of Amauta. Argentina, Mexico and Peru in the 1920s. Redes de vanguardia Amauta y América Latina. 1926-1930*. Blanton Museum of Art, U. Texas, Austin, Asociación del Museo de Arte de Lima, MALI, 2019.
- Danke, Jacobo, y Oreste Plath. “Carta de Jacobo Danke y Oreste Plath”. Archivo Mariátegui, Lima, Correspondencia, <https://archivo.mariategui.org/index.php/carta-de-jacobo-dante-y-oreste-plath>. Accedido el 11 de diciembre de 2024.
- Darrigrandi, Claudia, y Antonia Viu. “Presentación: campos culturales y profesionalización de saberes en revistas latinoamericanas, 1880-1950”. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, no. 13, septiembre 2019, pp. 7-14.

- Fernández, Carlos, y Valentino Gianuzzi, compiladores. *César Vallejo. Textos recobrados*. Editorial Universitaria, 2009.
- Gutiérrez Donoso, Patricio. “Itinerario del pensamiento de José Carlos Mariátegui en Chile. 1926-1973”. *Políticas de la Memoria*, no. 16, 2016, pp. 79-96.
- Hernández, Sebastián. *La persistencia en el exilio. Redes político-intelectuales de los apristas en Chile (1922-1945)*. Ediciones Biblioteca Nacional-Centro de Investigaciones Barros Arana, 2021.
- Herrera, Hugo. “Redes de segundo grado. De la obra hispanoamericana a la obra vanguardista expandida de Zsigmond Remenyik”. *Nueva Revista del Pacífico*, no. 78, 2023, pp. 240-258.
- . “Imaginario prometeico y vanguardia de Valparaíso: Exploraciones entre modernidad y metrópolis en la poesía de Pedro Plonka”. *Acta Literaria*, no. 43, 2011), pp. 27-43.
- . “‘Próximo a publicarse’. Sobre los paratextos sin texto de la vanguardia de Valparaíso (vestigio y especulación)”. *Vestigio y especulación. Textos anunciados, inacabados y perdidos de la literatura chilena*, editado por Nibaldo Acero, et al., Chancacazo ediciones, 2014, pp. 195-230.
- Lizama, Patricio, y María Inés Zaldívar. *Las vanguardias literarias en Chile*. Iberoamericana Vervuert, 2009.
- Majluf, Natalia, y Adams Beverly, editores. *The Avant-Garde Networks of Amauta. Argentina, Mexico and Peru in the 1920s. Redes de vanguardia Amauta y América Latina. 1926-1930*. Blanton Museum of Art, U. Texas, Austin, Asociación del Museo de Arte de Lima, MALI, 2019.
- Memoria Chilena. “Grabado chileno contemporáneo”. Biblioteca Nacional, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100644.html>.
- . “Gong (1929-1931)”. Biblioteca Nacional, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-636574.html>.
- . “Técnicas del grabado. Grabado chileno contemporáneo”. Biblioteca Nacional, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94371.html>.
- Moraña, Mabel. “Revistas culturales y mediación letrada en América Latina”. *Crítica Impura*. Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 239-246.

- Muñoz Sougarret, Jorge. “Narrar el cotidiano de los portadores de la revolución social: proyecto político y artístico del movimiento vanguardista Rosa Náutica. Valparaíso, Chile (1922-1923)”. *Izquierdas*, no. 29, 2016, pp. 186-204.
- Nordenflycht, Adolfo de. “Filantropía y anarquismo: imaginario prometeico y espacios de representación de Valparaíso en Edwards Bello, Swinglehurst, Darío, V. D. Silva y González Vera”. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, no. 1, 2013, pp. 53-76.
- . “La vanguardia de Valparaíso: expresionismo de/en la periferia”. *Estudios filológicos*, no. 47, 2011, pp. 115-131.
- Osorio, Nelson. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Ayacucho, 1988.
- Parikka, Jussi. “Materialidad. Los fundamentos de los medios y la cultura”. *Una geología de los medios*. Caja Negra, 2021.
- Portal, Magda. *Costa sur*, prólogo de Macarena Urzúa. Descontexto, 2022.
- Petersson, Sonya. “The Significance of the Graphic Mark: The New Medium of Nineteenth-Century Illustration in Conceptual and Pictorial Practice”. *Konsthistorisktidskrift/Journal of Art History*, vol. 86, no. 2, 2017pp. 97-115.
- Remenyik, Zsigmond. *Los juicios del dios Agrella*, editado por Cristián Olivos, Ediciones del Caxicondor, 2016.
- . *Las tres tragedias del lamparero alucinado*, editado por Cristián Olivos, Ediciones del Caxicondor, 2016.
- Rogers, Geraldine. “Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición”. *Revistas, archivo y exposición: publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*, coordinado por Verónica Delgado y Geraldine Rogers. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2019, pp. 11-27.
- Rojas Castro, Braulio. “Julio Walton Hesse, la vanguardia de Valparaíso y el activismo político y cultural. Un devenir entre el cosmopolitismo vanguardista y el internacionalismo proletario”. *Nueva Revista del Pacífico*, no. 78, 2023, pp. 214-239.
- Rosenberg, Fernando. *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. University of Pittsburgh Press, 2006.
- Sánchez, Luis Alberto. *Visto y vivido en Chile*. Tajamar Editores, 2004.

- Sarlo, Beatriz. "Intelectuales y revistas: razones de una práctica". *América: Cahiers du CRICCAL. Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970*, no. 9-10, 1992, pp. 9-16.
- Scholz, László. "Remenyik: un vanguardista húngaro en América Latina". *Hueso Húmero*, no. 7, 1980, p. 90.
- . "Estudio preliminar". *El lamparero alucinado. Obras en español de Zsigmond Remenyik*, editado por Scholz László. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2009.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. FCE, 2002.
- Seitz, William. *The Art of Assemblage*. The Museum of Modern Art, 1961.
- Siskind, Mariano. "El surgimiento de los discursos literario-mundiales en América Latina (1882-1925)". *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 151-244.
- Tarcus, Horacio. *Las revistas culturales latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*. Tren en Movimiento, 2020.
- Urzúa Opazo, Macarena. "Dislocaciones de la vanguardia latinoamericana: Antofagasta, Valparaíso, Nueva York y Budapest. El caso de Neftalí Agrella y su amigo Zsigmond Remenyik". *Universum*, vol. 35, no. 2, 2020, pp. 230-258.
- Vallejo, César. "Desde Europa: Los mutilados". *Claridad*, no. 119, 22 de diciembre, 1923.
- . "Autopsia del surrealismo". *Gong*, no. 5, mayo de 1930.
- . "Poemas". *Gong*, no. 10, octubre de 1930.
- Viu, Antonia. "Culturas lectoras, recortes y colaboración en las revistas Repertorio Americano y Babel". *Revista de Humanidades*, no. 35, 2017, pp. 159-184.
- . *Materialidades de lo impreso. Revistas Latinoamericanas 1910-1950*. Metales Pesados, 2019.
- Weaver, Kathleen. *Peruvian Rebel: The World of Magda Portal*. The Pennsylvania State U.P., 2009.
- Yurkievich, Saúl. "Rosa Náutica, un manifiesto del movimiento de vanguardia chileno", *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, no. 46:7, 1968, pp. 649-655.

Revistas de vanguardia

Letras. Santiago (1928-1930).

Gong: tablero de arte y literatura. Valparaíso (1929-1931).

Amauta. Lima (1926-1930).

Eclipse. Idearios de nuevas literaturas. Valparaíso (1922).

Nguillatún. Periódico de literatura y arte moderno. Valparaíso (1924).

Antena. Valparaíso (1922).

Boletín Titikaka. Puno (1926-1930).

Litoral. Valparaíso (1927-1928).

Bolívar. Madrid (1930-1931).

Revista Índice. Santiago (1930-1932).

documentos

Presentación

Premio José Nuez Martín

*

En su edición 2022, la Fundación José Nuez Martín y la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile otorgaron el Premio Nuez, mención Teatro, a *Niebla*, de la dramaturga Isidora Stevenson.

En esta ocasión, el jurado estuvo integrado por Patricio Lizama, decano de la Facultad de Letras; Gonzalo Cortés, representante de la Fundación José Nuez Martín; los académicos Cristián Opazo, de Letras UC, e Inés Stranger, de Teatro UC; y la vicedecana Rosa María Lazo, en calidad de ministra de fe.

En su veredicto unánime, el jurado señaló: “Niebla demuestra que para Stevenson el arte de escribir dramas es, ante todo, un arte de la escucha, un arte en que la autora cede la palabra a quienes como Carmen y Nena, no han tenido derecho a usarla”.

La ceremonia de premiación se celebró el martes 6 de diciembre de 2024, en el Auditorio de la Facultad de Letras y, en ella, Cristián Opazo e Inés Stranger presentaron un estudio sobre el texto premiado, que fue seguido por el discurso de agradecimiento preparado por la dramaturga. Como contribución a la memoria de la escritura escena, ambos textos —documentos vivos de la práctica teatral— se presentan en las páginas que siguen.

taller de letras

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

DOCUMENTOS

Especial Premio Nuez

“Ojos de videotape”: *Niebla*, de Isidora Stevenson

Cristián Opazo

Inés Stranger

Pontificia Universidad Católica de Chile

TALLER DE LETRAS 75 (diciembre de 2024): 225-230

DOI: doi.org/10.7764/TL.75.225-230

ISSN: 2735-6825

**“Ojos de videotape”:
Niebla, de Isidora Stevenson**

*

Cristián Opazo
cmopazo@uc.cl
Pontificia Universidad Católica de Chile

Inés Stranger
istrange@uc.cl
Pontificia Universidad Católica de Chile

En el otoño de 1970, Germaine Greer, la feminista fuera de ola, acusaba estar harta “de nuevo, quizá harta de la mascarada”. Porque, “estoy harta de fingir juventud eterna. Estoy harta de negar mi propia inteligencia, mi propia voluntad, mi propio sexo . . . Estoy harta de ir a ver películas y obras de teatro cuando es otro el que quiere, y también harta de no tener poder de decisión sobre mí misma. Estoy harta del travestismo. Rechazo ser una mujer actriz. Yo soy una mujer, no un eunuco”.¹ La cita está tomada de *The Female Eunuch* (*La mujer eunuco*), su clásico trasapelado por los académicos. La metáfora de la castración que le da título no admite matices: de étimo griego, la voz eunuco designa a quien pierde, por fuerza, lo que le es propio para ejercer, también por fuerza, el cuidado de cualquier otro. Para las mujeres — reclama Greer— la castración no es solo una figura de retórica freudiana; es, antes que todo, una referencia literal a sus historias de vida que son, en cualquier caso, historias de desmembramiento: de la voz, incluso de la carne.

(Diez años antes, aquí en Chile, esto mismo lo dijo Violeta Parra, cuando en sus Décimas rimó “La exiliada del sur”, la autobiografía en verso de la cantora que, en su trashumancia, deja los pedazos del cuerpo que le arrancan, sembrados de norte a sur: “mi brazo derecho en Buin / Quedó, señores oyentes / El otro en San Vicente

1 “Then again, maybe I’m sick of the masquerade. I’m sick of pretending eternal youth. I’m sick of belying my own intelligence, my own will, my own sex . . . I’m sick of going to films and plays when someone else wants to, and sick of having no opinions of my own about either. I’m sick of being a transvestite. I refuse to be a female impersonator. I am a woman, not a castrate”. Greer, Germaine. *The Female Eunuch*. McGraw-Hill, 1980 [1970], p. 53.

/ Quedó, no sé con qué fin / Mi pecho en Curacautín”. A destiempo, la poesía puede ser literal).²

Con su crudeza, la escritura de Greer, al igual que la de Parra, sirve de epígrafe para comprender el oficio que las dramaturgas chilenas han desempeñado en nuestra comunidad aún herida: el oficio de hacer hablar pedazos rotos desperdigados entre muchas nieblas. Sin ir muy lejos, cuando Isidora Aguirre quiso oír la voz de las campesinas insurrectas muertas en el alzamiento de Ranquil, tuvo que aprender a hablar con fantasmas (“No deje que el olvido nos mate dos veces”, le susurra el coro de sus muertos en *Los que van quedando en el camino*).³ Ciertamente, antes y después de Aguirre, el oficio de las dramaturgas ha sido ese: abrir ataúdes, destapar cofres, exhumar restos; sobre todo, escuchar lo que se oye en ellos como un murmullo ininteligible para repetirlo luego en voz alta.

Esto es lo que hace, por ejemplo, Inés Stranger cuando invoca a la Malinche, porque “ser el botín de las guerras ha sido, para las mujeres, uno de nuestros peores papeles”.⁴ Así se lee el lamento estampado como acotación en la primera carilla del texto dramático. Claro, cuando se habita el olvido, que se confunde con la niebla, repetir lo que dijo la ancestral o la compañera es una manera de amarrarla a la vida que le están arrebatando.

Esta es la tradición de las ancestras a las que honra Isidora Stevenson (*Los Ángeles*, 1980). Ya es una década la que ella cumple ejerciendo este oficio: escuchar las voces que sepulta la niebla, para luego escribir lo que oye. Aunque brevemente, sirve repasar su trayectoria. En 2013, con *Campo (drama burgués)*, Stevenson se sumerge en la niebla (¿cerca de Los Ángeles?) y halla “una casa antigua de campo”, con vestíbulo y jardín, y dentro de ella, a una matriarca envejecida, hace años viuda.⁵ Mientras se inmola en la piscina que nadie limpia, Teresa, que así se llama, ve cómo sus descendientes, agobiados por las deudas, la visitan deseosos de que la casa se convierta en herencia; o, por último, su moradora, que ya se queda sin aire. Tan cruda como *Campo*, en 2014, detrás de la misma niebla, viene *Hilda Peña*, monólogo que devela la memoria de un país sin memoria. Muerta en vida, allí habla una madre que, por lo marchita, bien pudo ser una empleada doméstica de Teresa. Con

2 Parra, Violeta. *Décimas: autobiografía en verso*. Pomaire, 1970, vv. 11-15.

3 Aguirre, Isidora. *Los que van quedando en el camino*. Mueller, 1970, p. 6.

4 Stranger, Inés. “Malinche”. *Cariño malo, Malinche, Tálamo*. Cuarto Propio, 2007, p. 53.

5 Stevenson, Isidora. *Campo (un drama burgués)*. Mago, 2013.

las uñas carcomidas, Hilda cría a un hijo que, a su vez, por rabia, por hastío, por la injusticia que es mucha y la poca democracia, se pliega, según dicen, al Movimiento Juvenil Lautaro. Verdad o no, el hijo de Hilda termina acribillado con el cuerpo “fresco-hinchado-putrefacto-seco”.⁶ En 2018, descorre el velo tupido de la camanchaca atacameña y, surge *Réplica* y, en sus líneas, grita otra madre, con una pena tan grande como la de Hilda: esta vez, una científica especialista en el comportamiento de las moscas. Sí, de las moscas. Su objeto de investigación no es trivial. Su hijo, un pirata informático, desapareció en el desierto y la madre, cierta de la (mala) suerte de su hijo, confía en que “las moscas”, que hallarán su cadáver, con sus patas, “lo acariciarán por mí”.⁷

Y a estas tres piezas —a nuestro juicio, las mayores—, se suman otras inquisiciones con voces de mujeres que atestiguan que la dramaturga no empeña su palabra en vano: *Bernarda* (2020), que imagina la agonía de la Alba, la Bernarda de García Lorca, coescrita con Luis Barrales; *El nudo* (2021), que discute las apropiaciones mañosas de la educación con perspectiva de género porque nada escapa al patriarcado, coescrita con Bosco Cayo; e *Informe de una mujer que arde* (2022), que trae el eco de las criadas maculadas que mueren sirviendo para que Penélope espere, en cambio, todo el tiempo inmaculada.

Todo es tan frágil que Teresa, Hilda o la madre sin nombre propio, esa que le pregunta a las moscas por el cuerpo de su hijo, hablan como si vivieran de allegadas en su propia carne: “no todos tenemos que nacer”, lamenta Hilda, porque ni siquiera “todos los muertos tienen un cuerpo”, concluye la madre anónima. Tampoco las viejas, dirán Carmen y Nena, las mujeres que después de los sesenta se confiesan la una a la otra, en *Niebla*, un texto de 2021 que, como las madejas o los paquetitos que atesoran las viejas donosianas, se ve pequeño, pero esconde memorias más largas que las vidas mismas.⁸

Efectivamente, aquí, Stevenson invita a oír las voces tenues de aquellas mujeres senescentes que, en una coyuntura signada por el confinamiento pandémico, van quedando en los bordes de las estructuras familiares: una trabajadora doméstica, Carmen, y una matriarca amenazada por el olvido, Nena. A través de un diálogo re-

6 Stevenson, Isidora. “Hilda Peña”. XV Muestra Nacional de Dramaturgia, 2007).

7 Stevenson, Isidora. *Réplica*. Celcit, 2021 [2018], <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/565/>.

8 En medio de la pandemia, *Niebla* se estrenó en formato Zoom, como una producción de Teatro Finis Terrae, bajo la dirección de Soledad Gaspar, con las actuaciones de Gabriela Hernández y Gloria Münchmeyer, la música Damián Noguera y la curaduría audiovisual de Roberto Doveris.

moto —maldito Zoom—, estas dos mujeres se brindan la escucha que ya nadie les prodiga (para ellas, esta escucha mediada por la tecnología acaba siendo el antídoto contra la desafección que propicia la tecnología, la ansiedad que alientan los medios y el abandono que se disfraza de cotidianidad).

La situación dramática de *Niebla* —dicen las acotaciones— “es una llamada por Zoom”:⁹ Nena está en Santiago, en un Senior Suites; Carmen, en Mallarauco, en su casa propia; ambas, en confinamiento. Con delicadeza, las acotaciones sugieren que estas dos mujeres están ensayando una nueva forma de conversar. En un extremo, Nena, la que fuera la patrona, que se va quedando sin memoria, está obligada a educar un cuerpo que ya no le responde, pues la fibra óptica es el hilo endeble que la ata a un mundo que la olvida; otra vez, Penélope: con torpeza, “acerca la oreja al computador”, la vemos “mirando a su alrededor, como desconociendo”, porque la desalienta “tanto agote para conversar”. En el otro extremo, Carmen, la mujer popular, que ya entiende el funcionamiento de los dispositivos digitales, debe educar la lengua, porque sabe que, fuera de la casa patronal, han surgido nuevas formas para nombrar su oficio: “las cosas han cambiado”, dice. “Hay cosas que ya no se pueden hacer. Hay cosas que no se pueden decir. Ahora yo recién me doy cuenta de esas cosas”, “cosas laborales, de trato, de horarios, de paga. He aprendido harto con mis vecinas” (vecinas que no le exigen amputarse para ejercer las tareas de cuidado).

Sin concesiones, el texto dramático acusa que lo que dicen estas mujeres está determinado por los procesos cognitivos mediante los que ellas se enfrentan a las leyes del presente: Nena *desconoce*, Carmen *cae en cuenta*. Estos procesos cognitivos, a ambas, se les hacen dificultosos porque las urgencias que las apremian no pueden procesarse dentro de las estructuras del habla en que ambas fueron (mal) educadas: Nena tutea a Carmen con el desparpajo de una autoridad que no conoce los límites del trabajo asalariado (“¿te traté mal, acaso?”), mientras Carmen aún le corresponde con la formalidad del *usted*, acompañada de un diminutivo que es reconocimiento de ancianidad (“yo sé que me escucha, Nenita”). Nena desconoce porque su lengua ya caduca torna obsoleto todo lo que nombra; Carmen, a su vez, cae en cuenta de que puede nombrar sus heridas, pero hacerlo, como toda cura, duele hasta la médula: “ahora, que veo de otra manera las *cosas*, siento otras *cosas*, sobre esas *cosas*”, sentencia Carmen, mientras repite el sustantivo *cosa* como si no quisiera que se le escapara un significado que intuye, pero que aún no consigue precisar. No puede, porque a las mujeres eunuco les cercenan hasta el sentido de las palabras.

9 Stevenson, Isidora. “Niebla”, manuscrito inédito, 2021.

Poco a poco, el diálogo entre la que desconoce y la que cae en cuenta va desmantelando el sistema de nombres que ordenan la casa chilena burguesa. “Hubiera querido tener mi propia vida. Mi casa, mi familia”. “No se puede hacer familia con puras salidas de domingo”, lamenta Carmen. “Traté [de] que te sintieras como de la familia”. “Traté de ser justa contigo”, retruca Nena. Según se deduce de los turnos de habla, en las biografías de Carmen y Nena, lo público y lo privado se mezclan de manera perversa. El patriarcado cuando no habla a los varones, derriba los muros que protegen la intimidad de las mujeres. Por un lado, Carmen es víctima de un régimen de explotación laboral que vulnera sus derechos fundamentales de manera irreversible. Por otro lado, Nena, entrañable en su desvarío, repite un discurso que naturaliza que, para las trabajadoras domésticas, la vida misma puede ser una copia falsificada: para ellas, la comida, el vestuario o los afectos nunca son tales; siempre son *como* un remedo servil a los intereses de quienes las explotan.

Los énfasis, sí, son nuestros, porque pese a la rabia acumulada, la dramaturgia no olvida que quienes hablan son mujeres senescentes. Esta dramaturgia las escucha, las particulariza, las sensibiliza. Por eso, aquí no hay arrebatos; tampoco, consignas. Por el contrario, aquí, todo se representa en tono discreto, menor, silente: por ahí, las acotaciones avisan que una queda “extrañada del tono de la otra” o que se repite un incómodo “silencio”; por acá, un turno de habla refunfuña porque el espectro radiofónico está lleno de “radios evangélicas”. Esta forma de representar a las mujeres viejas deja entrever un resguardo ético. En escena, las actrices que interpretarían a Carmen y Nena deberían tener la posibilidad de construir sus papeles no desde la espectacularización sensacionalista de los cuerpos, sino desde el ritmo asincrónico en que se conjugan los gestos con las palabras. Que hablen sus cuerpos: este el mandamiento secreto de las didascalías.

Consecuentemente, la exigencia que imponen las acotaciones es la de saber transitar, entre turnos de habla breves, de la rabia a la resignación, de la pena a la sonrisa, del olvido a la memoria.

CARMEN. He tratado de seguir la misma rutina, levantarme temprano, hacer las cosas, ordenar, regar. Al principio me gustaba la novedad: ordené closet, corté el pasto, moví muebles, pero ya me estoy volviendo loca, no doy más. Ni la tele prendo, me tiene aburrída, todo el día lo mismo, pura indignidad, pura humillación. Hasta que me dejé de levantar, o sea me paro de la cama, pero no me saco el pijama. Me empecé a poner como... ¿triste?

NENA. [. . .] Hay horas que estoy lúcida y me doy cuenta de que estoy lúcida, que me siento lúcida. Sé dónde estoy. Esos ratos son tristes, me siento sola, pero son reales. Hay otros ratos que entro como en una niebla densa, húmeda, que no me deja ni caminar porque no veo para ninguna parte. Me siento perdida y no sé de qué agarrarme para salir. A veces hasta veo gente y creo que es verdad. Gente que ya no está: mi abuela Luisa, mi mamá. Otras, soy consciente de estar perdida, no me voy totalmente, eso es lo que me da más angustia.

Una no da más; la otra no sabe de dónde agarrarse: para Carmen y Nena la vejez es tránsito, vaivén, sobre todo, vértigo secreto, suscitado por el cambio de familia, el cambio de lengua, el cambio de memoria, el cambio de tecnologías, el cambio de territorio, el cambio de regímenes laborales.

Carmen le pregunta a Nena por sus propios hijos. Ambas van quedando en el camino de sus familias. En el reflejo, los ojos de videotape, las pupilas enrojecidas por el *Zoom*, se quiebran. Sin embargo, tras la pantalla, la dramaturgia descubre que asoman destellos de una amistad que pudo ser, pero que esa camisa de fuerza llamada cultura les arrebató. Hay trozos, también, de una vida compartida, que otros quebraron. Hay nostalgia en este texto; hay, sobre todo, ternura. En la timidez, en la turbación, no hay discursos solemnes. Al contrario, palabras escuetas, sueltas, farfulladas, olvidadas. En tono menor, esas palabras dibujan un encuentro imposible entre dos mujeres que se conocieron sin atreverse a llamarse amigas. Las condiciones materiales no lo permitían. Las simbólicas, menos. El teatro no arregla el mundo. Cómo podría. Pero, al menos, deja entrever las emociones que nunca fueron dichas.

Al final, “suena ‘Fly me to the moon’. Nena se pone de pie y baila la canción contenta. Carmen mira fijamente la pantalla. Sonríe. Es la despedida”. “Fly Me to the Moon”, de Bart Howard, inmortalizada por Frank Sinatra, se escucha tres veces: tarareada por Nena, reproducida desde el *laptop* de Carmen y, como manifiesto, en el desenlace. Sí, una balada *naife* cambia de sentido, se convierte en un manifiesto sobre la vejez. Eso consigue la dramaturgia de Isidora Stevenson, escuchar antes que hablar. Porque, como ella captura con sutileza, ¿no son los cuerpos de las mujeres senescentes los que mejor conocen la sensación de volar entre la luna y el suelo?

taller de letras

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

DOCUMENTOS

Especial Premio Nuez

Discurso de agradecimiento Premio José Nuez Martín

Isidora Stevenson

TALLER DE LETRAS 75 (diciembre de 2024): 232-236

DOI: doi.org/10.7764/TL.75.232-236

ISSN: 2735-6825

Discurso de agradecimiento Premio José Nuez Martín

*

Isidora Stevenson
Dramaturga
isidora.stevenson@gmail.com

Desafiante tarea esta de hacer un discurso; hay tanto que decir y que necesita ser dicho en estos tiempos enrevesados —donde lo que parecía ser obvio y zanjado, como el valor de la democracia, o lo que creíamos que ya nadie pondría en duda, como la dignidad que porta todo ser humano, son cuestionados a diario—; entonces el listado de lo que necesita ser nombrado se vuelve interminable mientras las violencias se siguen sumando y superponiendo unas sobre otras. Telúricos tiempos estos que nos toca vivir.

Pero aún nos quedan las palabras y, con ellas, todos los mundos posibles que las habitan y que de nombrarlos ya comienzan a existir; por eso es necesario nombrar, una y otra vez. Esos otros mundos posibles, esas otras realidades, son nuestra responsabilidad y debemos estar a la altura de estos tiempos para poder iluminar algo entre tanta penumbra. Es por esta razón que quisiera partir agradeciendo: la manera más luminosa de comenzar.

Y no agradezco solo el honor de ser galardonada, sino agradezco también el hecho ser sumada al listado de quienes han recibido antes este importante premio: autoras y autores que leo, admiro y respeto profundamente, que han hecho historia de un modo u otro en la narrativa y la dramaturgia de nuestro país.

Les nombro porque cada vez que escribimos, no solo aparece nuestra voz autoral, nuestro imaginario; al escribir también hablan o más bien susurran las voces de quienes hemos leído, de quienes nos han inspirado, de quienes nos han conmovido con su escritura. También, cada vez que escribimos, seguimos la huella que han dejado quienes han abierto los caminos por los que transitamos hoy. Traigo entonces hoy conmigo a todas esas personas que abrieron caminos; hago hoy un ejercicio de memoria por ellas. Estamos aquí las personas de hoy, las de ayer y las de mañana.

Quisiera detenerme en un punto que salta a la vista: el de los caminos que deben ser abiertos, que alguien tiene que abrir nombrando porque pareciera que naturalmente no sucede.

De las veintisiete ediciones de este importante premio, solo cuatro veces ha sido recibido por mujeres, soy la quinta. Me siento honrada y muy orgullosa de serlo, y no me interesa instalar aquí el agitado binarismo de las simples oposiciones, de una inútil tensión sin matices entre mujeres y hombres porque los géneros no son binarios y tampoco sus luchas, es todo mucho más complejo y enredado, lo atraviesan innumerables factores: históricos, culturales, económicos, políticos y, por su puesto, de clase y de género, los dos ejes principales del texto que me ha hecho curiosamente merecedora de este premio, *Niebla*.

Y digo curiosamente porque a la grata sorpresa de este premio se sumó la inquietud de recibirlo por esta obra precisamente, una dramaturgia hija de su tiempo, la pandemia: una obra breve escrita para ser puesta en pantalla en pleno tiempo de encierro. Todo lo que se escribió en pandemia y que no fue poco, pasará a la historia como parte de una nueva dramaturgia llamada “teatro virtual”; algún día con distancia podremos observar eso que pasó en ese tiempo que parece tan lejano pero que fue hace un suspiro y que, estoy segura, no quisiéramos que volviera. Creo que nunca antes añoramos tanto los escenarios como en ese tiempo porque nada puede reemplazar ese espacio vital de encuentro, de intimidad colectiva, de oscuridad y silencio en el que todo parece ser posible, porque lo es. Así nació esta *Niebla*, como una escritura situada, pero antes de hablar de eso quiero ir un poco más atrás.

Mis referentes siempre han sido mujeres; mi mamá, educadora y gran lectora; la bibliotecaria del colegio, mis profesoras de historia, castellano y filosofía, que supieron alentar y encausar mi interés por las letras; mujeres que fueron capaces de abrirnos caminos mostrándonos otros mundos posibles, sugiriendo autoras fuera del triste plan lector de un colegio de niñas en los años noventa y tomándose el tiempo de leer mis cuentos y no solo los míos, los de varias, traficando libros impensados para niñas de quince años de esa época. A ellas todas, Constanza, Nadia, Judith, Patricia, Daya, les debo tanto. Qué importante se vuelve la educación que es capaz de reconocer e impulsar a quien tiene enfrente, es una obviedad lo que digo, pero sin ellas y su afanosa entrega de referentes, de mujeres que habían hecho historia, probablemente no estaría aquí. Porque la lectura y la escritura fueron las orillas a las que logré llegar cada vez que me estaba ahogando.

Cuando entré a la escuela de teatro tenía tantas ganas de escribir dramaturgia, sin embargo, en la clase de historia del teatro solo se nombraban dramaturgos. En la clase de historia del teatro chileno lo mismo, bueno, hasta que al final del semestre aparecía Isidora Aguirre, y con ella terminaba el año y la posibilidad de conocer a otras autoras. ¿Cómo yo iba a osar escribir dramaturgia si esta era un territorio exclusivo de los hombres? Y, bueno, de Isidora Aguirre, que para mí, en la arrogante ignorancia de los dieciocho años, era la señora que en un mundo de hombres había escrito la obra con el título más femenino que podría escribirse: “La pérgola de las flores”.

Cuando años después, siendo una veiteañera, fui por primera vez a su casa, como asistente del editor que trabajaba en la publicación de su antología, me pareció alucinante que esa señora bajita y menuda hubiese logrado abrirse camino en una época en que, según la historia que se nos contaba, solo había autores. Al poco rato de estar con ella entendí el por qué: era brillante y graciosa, llena de fuerza, de ideas, tozuda, profundamente crítica y con tantas historias que cada vez que iba por algo puntual, me iba más tarde que la vez anterior. Y siempre entre esas historias aparecía la rabia que le daba no haberse ganado el Premio Nacional según sus palabras, “solo por el hecho de ser mujer”.

Tocaya, me decía, ¿qué hombre escribe con una guagua en brazos, amamantando como lo hice cuando escribí “La pérgola ...”?

La pregunta no necesitaba respuesta. Ella, puérpera, había escrito la obra chilena más famosa y la más montada de nuestra historia y aún así no había sido merecedora del premio. Y a pesar de la rabia que le daba, la solitaria presencia de su nombre de mujer colgando el final del semestre del curso teatro chileno, seguía abriendo caminos una y otra vez. Una forma de abrir caminos es nombrar, dar a conocer, citar, reconocer y, claro está, premiar.

Pero hubo muchas, muchísimas más, antecesoras y contemporáneas de Isidora Aguirre; anarquistas, comunistas, aristócratas, literatas, cientos de mujeres que fueron borradas de la historia de nuestro teatro y que gracias a investigadoras que han desarrollado trabajos arduos y minuciosos, pirquineando nuestra memoria olvidada, hemos podido conocer. Y nombro aquí, porque es importante nombrarlas, a Maritza Farías, Patricia Artés y Lorena Saavedra, quienes conforman el Núcleo de Creación e Investigación Escénica NICE, y quienes han sacado a la luz a tantas antiguas, reconstruyendo memoria, reescribiendo nuestra historia.

Mi abuela, quien inspira esta obra junto a muchas otras mujeres que he conocido, no pudo abrirse camino en lo que realmente quería hacer. A pesar de su inteligencia, interés por la lectura, facilidad con las palabras, sentido del humor y ganas de estudiar, no le fue permitido. Otras muchas mujeres mayores que conozco, brillantes, por sus condiciones materiales no pudieron siquiera permitirse soñarlo. A otras, no les quedó más que abrirse camino pero siempre pagando un costo. A todas esas mujeres mayores, a nuestras antiguas, está dedicada *Niebla*.

Una obra sobre dos mujeres que una vez que enlazan sus vidas, ya no les es posible desenlazarlas. Una historia que podría ser sorora, de hermandad, pero como el género y la clase son un tejido enredado, no hay igualdad posible entre ellas. Lo único que las iguala es la soledad y el encierro en el que están en ese pasado que fue la pandemia, en el que personas mayores fueron infantilizadas y aisladas, como si ya no lo estuvieran. Es en esa soledad que se despiden, haciendo juntas un ejercicio de memoria doloroso pero necesario porque saben que la memoria no es solo regresiva: nombrar, recordar es una flecha que se lanza hacia el futuro, es la única manera de no perderse en esa niebla que no nos deja movernos porque no recordamos qué era lo que andábamos buscando ni hacia dónde nos estábamos moviendo.

Porque la memoria, con minúscula o mayúscula, la propia o la colectiva es identidad. Somos nuestra memoria.

Escribir es un ejercicio de memoria también, recreando el pasado, mirando hacia el futuro, creando mundos posibles, relatos posibles, caminos posibles.

Muchas veces en el ejercicio de escribir retratamos realidades que queremos exponer, evidenciando oscuridades, volviendo a contar las mismas historias o nuevas historias pero de las mismas maneras.

Soy una convencida de que no basta con tematizar; lo importante son las perspectivas desde las que desarrollamos las historias; la apertura, la óptica y proyección de estas como un ejercicio de memoria futura, de caminos que pueden seguir abriéndose.

Por eso escribo, porque creo en la capacidad transformadora de las palabras, catalizadoras de mundos desconocidos, pasados y futuros. Viajeras del tiempo, poderosas que hacen aparecer lo olvidado y lo inexistente.

Para terminar, vuelvo a agradecer.

Primero por este reconocimiento, agradezco a la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Fundación José Nuez Martín. Es una alegría enorme para mí recibir este premio.

A mi familia toda, gracias.

A Pancho y nuestro hijo Gaspar, fuentes inagotables de alegría, compañerismo e inspiración.

A mis amigas y amigos, tejido de hermandad que se sostiene en el tiempo y que agradezco todos los días.

A Niebla entera, y cuando digo *Niebla* traigo aquí conmigo a Soledad Gaspar, amiga, cocreadora y directora de la puesta en pantalla de la obra. Traigo también al Teatro Finis Terrae, que a través de Amalá Saint-Pierre y Marco Antonio de la Parra me invitaron un día de pandemia a escribir una obra para dos personajes: sin esa provocación *Niebla* no existiría. Y por supuesto a Gaby Hernández y Gloria Munchmayer, pues sin ellas Nenita y Carmen no habrían visto la luz.

Gracias también a las dramaturgas, especialmente a las que mientras amaman, crían y hacen dormir, habitan la persistencia y obstinación de seguir escribiendo: son fuente continua de estímulo y admiración.

Y a quienes nos publican, que hacen posible que nuestras voces trasciendan y seamos referentes futuros.

Termino aquí, invocando a las antiguas, a las que estamos y a las del futuro, y no bajo esa idea homogeneizante y totalizadora que es la dramaturgia femenina, como si fuésemos una identidad común, una misma voz, una temática o una manera de escribir.

Todo lo contrario, desde la multiplicidad, la extrañeza, la diversidad y la diferencia que somos las mujeres que escribimos dramaturgia, porque es un lugar nuestro, que hemos decidido habitar y porque sabemos que, como decía en un comienzo, son tiempos enrevesados y debemos seguir nombrando, para que lo que hemos avanzado ya no vuelva atrás.

Muchas gracias.

reseñas

taller de letras

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

RESEÑAS

Patricia Artés, Maritza Farías y Lorena Saavedra (comp.).
Evidencias 2. Las otras dramaturgias. Ediciones Oxímoron, 2024.
478 pp. ISBN: 978-956-9498-60-2.

Carlos Leiva

Pontificia Universidad Católica de Chile

cvleiva1@uc.cl

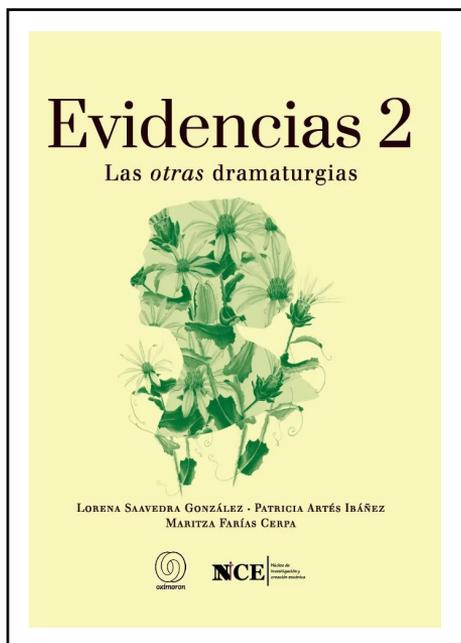
<https://orcid.org/0009-0002-1733-9994>

TALLER DE LETRAS 75 (diciembre de 2024): 239-242

DOI: doi.org/10.7764/TL.75.239-242

ISSN: 2735-6825

RESEÑAS



Evidencias 2. Las otras dramaturgias.

Patricia Artés, Maritza Farías y Lorena Saavedra (comp.).
Ediciones Oxímoron, 2024.
ISBN: 978-956-9498-60-2.
478 pp.

Reseña por Carlos Leiva

cvleiva1@uc.cl

*

[La historia de la mujer] es invisible, como es invisible toda la historia de los (conquistados) oprimidos.

Julieta Kirkwood

Al igual que en la tragedia griega, en la historia del teatro chileno hay ciertos personajes que son obligados a mantenerse solapados, como si ciertas subjetividades obnubilaran a otras dejándolas en las sombras. Julieta Kirkwood, en su conferencia dictada en DOMOS en 1984, establece esta relación, pues señala que en la tragedia griega los héroes son “dueños de las grandes acciones y de las ideas ... del futuro, la historia, la libertad. [En desmedro] del coro ... murmullo anónimo de alabanzas y ritos de obediencia” (58). Al igual que en los textos griegos, diría la autora, las mujeres habitan una historia escrita por la pluma masculina, quedando relegadas

histórica y culturalmente, al igual que el coro, a no ser “más que el necesario telón de fondo para la realización del héroe” (58). Después de un siglo de silencio editorial, académico y cultural, *Evidencias 2. Las otras dramaturgias*, se nos presenta como un reducto de memoria teatral y, tal como diría Kirkwood, como una forma de “rebelión del coro”.

Tres años después de *Evidencias. Las otras dramaturgias*, NICE (Núcleo de Investigación y Creación Escénica), compuesto por Lorena Saavedra González, Patricia Artés Ibáñez y Maritza Farías Cerpa, publica su segunda antología de dramaturgia escrita por mujeres. Este nuevo ejemplar nos presenta un compendio de diez dramaturgas con sus respectivas obras, agregando nuevos nombres como el de Elvira Santa Cruz, Gloria Cordero, Tania Báez, Coca Duarte, Paulina Hunt y Malucha Pinto, haciendo un poco más extenso el horizonte por el que se puede observar la dramaturgia de mujeres. Este libro, a pesar de no tener el cariz inaugural de su predecesor, sirve como una extensión de lo que ya se podría consagrar como la primera antología de dramaturgia femenina, la cual recopila, al mejor estilo archivístico, obras escritas por mujeres durante el siglo XX.

En este volumen, Saavedra, Artés y Farías proponen un análisis que precede a las escrituras dramáticas, el cual sirve para delinear entradas de lectura, a la vez que sistematiza cada una de las obras según la problemática que expone. De este modo, en pos de identificar cómo “las instituciones determinan y construyen la vida de las protagonistas mujeres” (14), las autoras analizan cómo el Estado y la familia, junto con la institución religiosa, operan en las vidas de madres, hijas, adolescentes, niñas, mujeres. En primer lugar, hallamos obras que versan sobre el papel que el Estado juega en la vida de las protagonistas develando la tensión entre lo público y lo privado, la represión política, la lucha por ser sujetos de derecho o el carácter de explotación doble que sufre la mujer. Por otro lado, hallamos un conjunto de obras que problematiza la institución familiar, en tanto célula básica que sirve de caldo de cultivo para replicar lógicas patriarcales, siendo el matrimonio un enclave coercitivo para la mujer. En definitiva, podemos sostener que la propuesta crítica que encabeza el tomo permite leer las obras desde la necesaria perspectiva de género que el libro propone, posibilitando no solo que los textos dramáticos sean resignificados, sino también permitiendo observar aquel incipiente feminismo que auguran aquellos escritos del siglo XX.

El corpus seleccionado para esta entrega es variado, pues además de incorporar prácticamente todas las décadas del siglo pasado, se pueden apreciar escrituras con

diversidad estilística. Un ejemplo de ello son las obras que adoptan la forma del melodrama propio de comienzos de siglo XX (*La familia busquilla*, de Elvira Santa Cruz, u *Orgullo Infundado*, de Rosa Idilia Cabrera), u obras que derechamente podrían considerarse dramas sociales (*Pan caliente*, de María Asunción Requena, o *Retablo de Yumbel* (1985), de Isidora Aguirre).

Resulta particularmente importante hacer hincapié en la perspectiva feminista que atraviesa cada página de *Evidencias*, pues no solo determina la decisión sobre las obras escogidas, sino también el tratamiento que se le da a cada escrito. En primer lugar, es destacable que las autoras del NICE hayan escogido obras escritas por mujeres —cualidad fundamental—, pero aún más relevante es que en las dramaturgias pueda apreciarse la visión de mundo que distintas autoras lograron modelar en sus obras. Mauricio Barría e Iván Insunza, en *Escenas políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019* (2023), señalan que en el teatro contemporáneo chileno se considera a “la mujer ya no solo como tema recurrente de representación a propósito del feminismo, sino la mujer como sujeto política y artísticamente relevante tanto para la representación del propio asunto *mujer*, como de cualquier cosa del mundo” (283). Sostengo que el trabajo que nos entregan Saavedra, Artés y Farías mira con ojos actuales obras de hace veinte o cien años atrás, dotando a las dramaturgias de un tratamiento contemporáneo, no solo por el análisis preliminar, sino porque el hecho mismo de reunir creaciones de dramaturgas supone pensar la posibilidad histórica y artística de volver a armar la urdimbre del teatro hecho por mujeres.

Tal como se aprecia en la portada del libro y al inicio de cada obra antologada, las siluetas de mujeres, algunas ya con rostro —reconocibles por fin— nos murmuran la presencia de una mujer que ocupó un espacio en la creación artística. La presente publicación viene a ser un catalizador para reactivar archivos dramáticos solapados por una historia teatral injusta, invitando a que aficionados del teatro, académicos y artistas echen vista sobre la dramaturgia de mujeres del siglo pasado.

En definitiva, *Evidencias 2. Las otras dramaturgias* ocupa un lugar en forma de ladrillo —quizás por su extensión— en el reducto cultural que el circuito académico y artístico ha ido construyendo en la última década, pues forma parte de un conjunto de trabajos que siguen la misma marcha. Algunas de estas iniciativas pueden ser, por su puesto, *Evidencias. Las otras dramaturgias* (2021); *Obras reunidas 1944-1993*. Gabriela Roepke (2023) de Luz María Pérez Roepke y Sergio Aliaga; Isidora Aguirre. *Teatro Completo* (2021), trabajo mancomunado bajo el sello

de Editorial USACH; o Creando Escena. Dramaturgas chilenas contemporáneas (2023) de Gabriela González Fajardo. Cada una de las publicaciones anteriores, al igual que la presente, tienen por objetivo guarecer del olvido aquellas expresiones artístico-teatrales lideradas por mujeres, utilizando la investigación y el quehacer archivístico como punta de lanza para vencer el olvido.

taller de letras

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

RESEÑAS

Fernando Pérez Villalón.

Poesía en expansión. Prácticas literarias experimentales en Chile 2000-2020.

Ediciones UAH, 2024, 184 pp. ISBN: 978-956-357-470-8.

Jèssica Pujol Duran

Universidad de Santiago de Chile

jessica.pujol@usach.cl

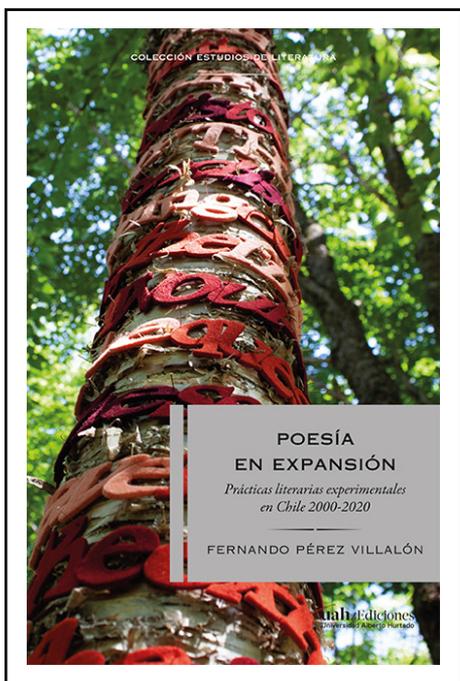
<https://orcid.org/0000-0003-0875-2162>

TALLER DE LETRAS 75 (diciembre de 2024): 244-248

DOI: doi.org/10.7764/TL.75.244-248

ISSN: 2735-6825

RESEÑAS



Poesía en expansión. Prácticas literarias experimentales en Chile 2000-2020.

Fernando Pérez Villalón.

Ediciones UAH, 2024.

ISBN: 978-956-357-470-8.

184 pp.

Reseña por Jèssica Pujol Duran

jessica.pujol@usach.cl

*

Acontecimientos y procesos. La crítica en expansión de la poesía en expansión

El libro *Poesía en expansión*, de Fernando Pérez, es muy coherente en su título e intenciones, ya que en sí mismo constituye una expansión crítica de las prácticas poéticas expansivas producidas en Chile entre el 2000 y el 2020. Celebro que Fernando haya abierto este campo de estudio y espero que la crítica literaria siga expandiéndose por estos derroteros. Pero Fernando, a nivel conceptual, también escribe desde un ángulo expansivo, desde el que dialoga con las prácticas que analiza, siguiendo el concepto de “producción de presencia” del teórico alemán Hans Ulrich Gumbrecht. Gumbrecht se doctoró en la Universidad de Constanza, así

que no es de extrañar que esté pensando en la hermenéutica y la estética de la recepción cuando propone un tipo de crítica literaria menos centrada en el sentido o interpretación de la obra y más en el acontecimiento y el proceso al que la somete el/la poeta. El sentido, de alguna manera, encierra, mientras que la descripción de los acontecimientos y procesos abre el campo de interpretación. Hablar de estas obras, como hace Fernando, desde el punto de vista de su producción y su devenir como presencias es abrir las puertas a pensar y también sentir los impactos que estas tienen en los materiales y en los cuerpos, tanto en los de quienes las producen como en los de sus receptores, así como en los materiales mismos. De hecho, que Fernando emplee un enfoque más descriptivo que interpretativo no significa que no sea lúcido: hay que leerlo detenidamente para ir captando los comentarios que se presentan como de pasada, pero no tienen nada de inocentes. Se espera que más de uno/a se salga de su posición más o menos cómoda.

En el campo de la poesía, la expansión que propone Fernando es sobre la base de la conocida tríada poundiana de la experiencia poética: la *logopoeia* (o danza del intelecto entre las palabras), la *fanopoeia* (o proyección de imágenes sobre la imaginación visual) y la *melopoeia* (las propiedades musicales de las palabras). Esta tríada fue traducida por los poetas concretos brasileños como lo *verbi-voco-visual*, con algunos cambios de perspectiva. En el caso del libro *Poesía en expansión* destaca la expansión de esta tríada hacia lo corporal y lo objetual: de nuevo, la presencia. Dice Fernando de una obra: “El texto se transforma en cada lectura y la performance de la poesía en alianza con la música pone en escena estas transformaciones, nos presenta una forma no como arquitectura estable, sino como proceso en formación, una forma en acto, un acontecimiento” (70). Siguiendo los perceptos de Jacques Derrida sobre forma y fuerza en su conocido texto “Fuerza y significación”, la forma es fuerza cuando se actualiza, y es esta fuerza que, en palabras de Fernando, pone “de manifiesto la inestabilidad esencial del lenguaje como medio” (70). El lenguaje es inestable y, al actualizarse por diversos medios, citando a Fernando, las obras se cargan “de sentidos, afectos y efectos diversos” (129). Aquí Bob Cobbing, poeta inglés fundador del Writers Forum, y la contemporánea poeta noruega / francesa / inglesa Caroline Bergvall, tienen mucho que decir. Cobbing, en 1972, escribe:

La poesía ha ido más allá de la palabra, más allá de la letra, tanto aural como visualmente . . . La poesía es algo físico. El cuerpo se libera. Los cuerpos se unen en canción y movimiento.¹

Martín Gubbins, uno de los poetas a quien Fernando dedica más páginas (los otros dos son Felipe Cussen y Pía Sommers), podríamos decir que se formó en la no-escuela poética de Cobbing. Ciertamente, su *Cuaderno de composición*, es un ejemplo de lo que aprendió en esa no-escuela: se trata de una libreta escolar clásica, que se presenta en blanco. Un cuaderno en blanco, que usted, querido lector/a, puede rellenar con sus ideas o lo que le plazca. Pero la obra no termina ahí, y esto es lo interesante: existe, también, una performance sonora, un video, una serie de instalaciones y performances colaborativas relacionadas con la obra. Fernando lo describe muy bellamente como una “constelación transmedial de objetos” (96). Yo lo leo como una rizomática, al estilo *Twin Peaks*, de David Lynch, que no puedes entender si solo ves la serie, sino que tienes que ver las películas, leer el diario de Laura Palmer, etc. O *Star Wars*, que también tiene muchas ramas. La poesía en expansión, de hecho, como buena familia de nietos/as y bisnietos/as de las vanguardias históricas, se adelantó a estas propuestas hollywoodenses, porque ya muchas de las obras del Writers Forum londinense eran así: abiertas, plurales, dinámicas, en transformación, múltiples; por eso, más que expandidas, encuentro mejor pensarlas como expansivas, o, como dice el título, en expansión, porque usar el participio es como si ya estuvieran hechas y vemos que, al contrario, estas obras son como ondas que pueden ir creciendo, expandiéndose en el espacio-tiempo. Es lo que pasó con el Writers Forum, que Gubbins, junto con Kurt Folch, Felipe Cussen y otros trajeron a Santiago en el 2003, y que llamaron Foro de Escritores, al cual Fernando dedica buena parte de un capítulo. Las prácticas del Foro de Escritores tenían mucho de acontecimiento y proceso, de corporalidad y objetualidad y, como bien señala Fernando, todavía falta que la crítica se expanda sobre sus resonancias en el mundo cultural chileno y en el extranjero.

Otro punto importante es un giro que introduce la poeta Caroline Bergvall a la idea de intermedialidad, cuando en una charla de apertura del año académico señala que los cruces formales entre distintas ramas del arte no son lo único que hace que estas prácticas produzcan una desestabilización ya no solo en el lenguaje,

1 Cobbing, Bob. 1978. “Some Statements on Sound Poetry.” In *Sound Poetry: A Catalogue*, eds. S. McCaffery and bpNichol. Toronto: Underwich Editions: 39–41 (40) (mi traducción)

sino en su recepción. Fernando, sin citar directamente a Bergvall, habla desde esta perspectiva cuando abre la caja de pandora del conceptualismo. En el capítulo 4, “Montaje, memoria, escritura: textos apropiados en la poesía chilena reciente”, se pregunta si las diferencias entre el conceptualismo del poeta estadounidense Kenneth Goldsmith y el del chileno Carlos Soto Román se basan en el cuidado con el que este “recoge y dispone los materiales con los que arma sus obras”, que responderían “a las particularidades del contexto chileno y latinoamericano ... o al lugar que ocupa la poesía experimental en nuestra sociedad, mucho menos institucional y prestigioso que el que tiene en el campo norteamericano (donde Goldsmith, por ejemplo, ha sido invitado a leer a la Casa Blanca)”. Y sí, y ambas cosas. La elección de materiales nunca es “amarilla”, incluso en las obras más aleatorias se escoge que la selección sea aleatoria y eso ya es político. Entonces, que Goldsmith, hombre blanco norteamericano —con cierto poder, como bien señala Fernando— escogiera para componer su poema, “El cuerpo de Michael Brown” (2015), el informe de autopsia sobre un cuerpo de un negro inocente matado a tiros por la policía es motivo de escándalo. Con su obra, Goldsmith, como buen provocador, tal vez buscara ese escándalo, pero ciertamente se le fue de la mano, o, por lo menos, no esperaba que el escándalo fuera de índole racial y de clase. Tal vez su propia posición lo cegó. Pero nada tiene que ver esto con lo que Carlos Soto y muchos otros conceptualistas, como Charles Reznikoff, en EE. UU., o Sara Uribe, en México, tienen en mente. Su sensibilidad es distinta. Estos debates éticos, corrientes en la poesía lírica convencional, penetran en la vanguardia, en este caso en el conceptualismo, donde se espera camaradería, innovación y conciencia histórica (los valores de la vanguardia), pero ya desde siempre han existido (pensando en el famoso dilema que introduce Ortega y Gasset sobre el “arte por el arte” o la deshumanización del arte). De todos modos, como bien señala Fernando, esta vanguardia, post-neovanguardia, tal vez no tenga ese potencial utópico y beligerante de las primeras vanguardias —o sí—, pero en ella hay cabida a lo que Luz Horne llama “futuros menores”, en palabras de Fernando: “experiencias que proponen otros modos de estar en común, búsquedas necesariamente balbuceantes de otras posibilidades de lo humano” (174).

Es muy acertado, entonces, que el libro dedique un “Posfacio” a la situación de la poesía y la política después de octubre 2019. Sin este posfacio estaríamos hablando de un buen libro de crítica de la última poesía chilena, pero situado en el pasado. El Estallido llegó al campo de la poesía y tuvo especial resonancia en la poesía experimental que se andaba practicando desde los 2000. Los mismos auto-

res, Pía Sommer, Felipe Cussen y Martín Gubbins son aquí recuperados; sus obras, repensadas bajo la luz de los acontecimientos políticos. Encuentro este gesto muy valioso. Así como el poema de Goldsmith fue una sinécdoque del giro político que se estaba experimentando a mayor escala en Estados Unidos con el movimiento *Me Too* (2017), entre otros, el Estallido también provocó un giro hacia poéticas más comprometidas en Chile. Bergvall, al enfrentarse con prácticas experimentales, sugiere estudiar “las motivaciones personales y las urgencias para trabajar, las maneras en que tales formas se utilizan y funcionan en su relación con los modelos de identificación sociales y culturales, a menudo modelos opresivos de representación”.² Porque las prácticas que nos interesan se inscriben dentro de debates que se revelan en conflicto: “conflicto tanto a nivel formal como ideológico”. Creo que Fernando ha identificado estas preocupaciones y estos debates y los ha tratado con sumo respeto e inteligencia para poder “pensar lo político de nuevos modos” (30). Con este libro no solo expandimos nuestro conocimiento sobre las últimas prácticas (acontecimientos y procesos) experimentales en Chile, sino que también expandimos nuestra conciencia crítica abriéndola a nuevos lugares posibles de enunciación.

2 Bergvall, Caroline. 2018. “Keynote: What Do We Mean by Performance Writing?” In *Postscript: Writing After Conceptual Art*, ed. Andrea Andersson. Toronto: University of Toronto Press. 86–92 (89) (mi traducción)

taller de letras

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

RESEÑAS

Cristián Opazo. *Rímel y gel. El teatro de las fiestas under.*

Ediciones Metales Pesados, 2024, 350 pp. ISBN: 978-956-6203-73-5.

Ignacio Sánchez-Osores

University of Notre Dame

isanche2@nd.edu

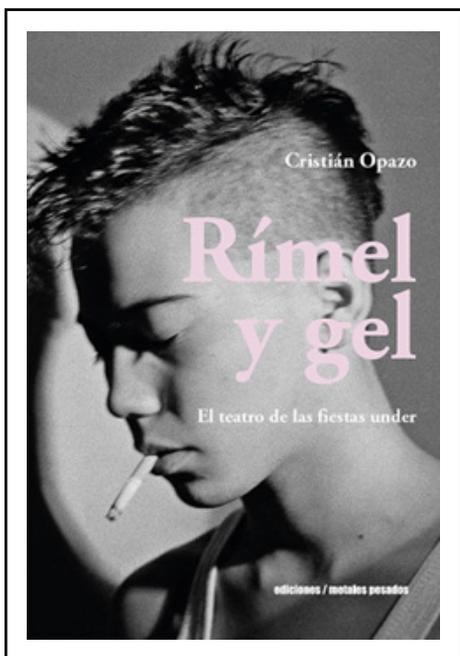
<https://orcid.org/0009-0007-5149-5364>

TALLER DE LETRAS 75 (diciembre de 2024): 250-255

DOI: doi.org/10.7764/TL.75.250-255

ISSN: 2735-6825

RESEÑAS



Rímel y gel.
El teatro de las fiestas under.

Cristián Opazo.
Ediciones Metales Pesados, 2024.
ISBN: 978-956-6203-73-5.
350 pp.

Reseña por Ignacio Sánchez-Osores

isanche2@nd.edu

*

Entre las “cucas, guanacos, loros soplonés” de los ochenta y “la democracia de pelito corto” entronizada en los noventa de Santiago de Chile —como diría la poeta Carmen Berenguer—, *Rímel y gel. El teatro de las fiestas under* (2024) de Cristián Opazo convoca una díscola pandilla de jovencitos y jovencitas que, fustigados por la represión, se guarecen en galpones abandonados —luego mutados en discotecas piratas— para contestar a los regímenes opresivos de la dictadura y los fallidos simulacros de la mentada Transición a la democracia.

Despojado de jerigonzas de moda, su autor emprende en *Rímel y gel* una extraña, desviada o desautomatizada práctica crítica que enrarece la escritura más convencional, expandiendo, por tanto, sus límites. Digo que Opazo instala en el campo literario chileno —y, por supuesto, latinoamericano— una crítica desviada o, si se

quiere, *queer*, toda vez que desobedece las programaciones discursivas maniqueas y digeribles del mercado. Su ejercicio crítico heredero, entre otros, de Sylvia Molloy (y sus sofisticados *close readings*), inquiera una re-flexión genérica (sexual y textual) que, en su indefinición y creatividad, desarma las matrices dicotómicas que sostienen los trayectos academicistas más convencionales: crítica-ficción, vida-obra, literatura-teoría, yo-comunidad. *Rímel y gel*, ante todo, constituye una rara máquina de lectura —tan rara como los asiduos parroquianos del *under* santiaguino—, o es lo que podríamos denominar, una *ficción crítica*, esto es, una práctica escritural promiscua que, a contrapelo de los manuales disciplinarios, desordena catálogos y géneros con-fundiendo la crítica con la ficción, la biografía con la autobiografía, el ensayo con la novela de aprendizaje generacional, la crónica con el ensayo o el ensayo con el testimonio.

Por desviados, como constata, asimismo, esta crítica desviada, las producciones literarias y artísticas de estos raros y raras *boys and girls* han sido, cuando menos, miradas con recelo por los agentes culturales (reseñistas, académicos, periodistas). He aquí la potencia de esta desviación crítica de Opazo, toda vez que *Rímel y gel* expone y exhibe cuerpos y prácticas disidentes que serán claves para las entender no solo los repertorios y archivos que despliegan las dramaturgias chilenas posteriores, sino también la poesía, la narrativa y el *performance* de fines del siglo XX y principios del XXI. Así las cosas, esta ficción crítica es, además, de una reconstitución genealógica, una contribución insoslayable para quienes se interesan en estudios literarios, estudios culturales, estudios de *performance*, estudios de género y sexualidades. La intervención del ensayista nos dona a los formalistas viscerales como él una valiosa lección: en la forma se encarna una política y, por tanto, el discurso crítico debe ser una cámara de eco de los sentidos desplegados a nivel formal.

Seducido por una *ética del fan* más que por una *ética fetichista* (que padece de *poseurs* que ostentan su “pericia en técnicas de conservación, exhibición y mediación” (366)), su autor se introduce, al decir de Zeb Tortorici, en las vísceras del archivo (casetes, cintas, rumores, fotocopias, fanzines, cintas de VHS) que esquivan la evidencia o la prueba del delito —*dixit* Jean Genet— para adentrarse, más bien, en lo efímero como una política, paradójicamente, de sobrevivencia en tiempos de censura, redadas y persecución. *Rímel y gel* nos instruye, especialmente a los críticos y críticas *queer*, que el rumor para identidades proscritas y minoritarias en sus versiones, ecos y reinterpretaciones se convierte en una herramienta verosímil para narrar las historias de las disidencias sexuales y tramar biografías de subjetividades

minoritarias. Así, pues, Cristián Opazo en el rumor de locas y travestis de Andrés Pérez que pululan en *La huída*, en los chismes que, el entonces, Pedro Mardones intercambia con feministas antidictadura en la casa de Pía Barros o, bien, en los mensajes de a oídas de las alocadas fiestas del mañana que un autoexiliado Jorge Díaz se solaza en escuchar en el marco de la movida española; hace de estas discursividades efímeras una poética creativa y crítica a la que él mismo echa mano en su quehacer ensayístico.

Opazo, barroco de trinchera mediante (Perlongher), nos enseña que en tiempos de toque de queda, censura, lacrimógenas y tortura, la fiesta es una plataforma en la que se dirime una política disensual que discute y contraviene lo que en los estrados no se osa siquiera enunciar. En la ficción crítica del ensayista, el rímel y el gel de la escena *under*, más que tropos sustitutivos, por el contrario, encarcan literalmente, contagios y contigüidades que, en sus desplazamientos y derivas mientan cuerpos, deseos, alianzas y goces proscritos que hallan en los epicentros festivos una lengua común y afectiva. En el Trolley, el Garage Internacional y el Teatro Esmeralda, la pista de baile deviene enclave de resistencia contracultural en que, jóvenes artistas como Vicente Ruiz, Ramón Griffero, Pedro Mardones y Andrés Pérez, aprenden que el *glamour* y el *new wave* sonpreciadas tecnologías de género que, cual prótesis, se adhieren a los cuerpos como declaraciones políticas y culturales en medio de una aterradora dictadura y, luego, en una democracia a medias tintas en el que el arcoíris despunta opaco.

A través de siete capítulos (o pistas de baile, sería mejor precisar), una introducción y un epílogo, *Rímel y gel* o la *ficción crítica* de Opazo plantea cómo ante el desmantelamiento y tutelaje militar de las universidades públicas, una pandilla de retornados (Pablo Lavín, Vicente Ruiz, Ramón Griffero) e incorregibles juventudes locales (Pedro Mardones, Jordi Lloret TV Star, Daniel Palma, Las Cleopatras, feministas comunitarias) truecan las aulas por galpones abandonados y, por tanto, desplazan los “géneros uniformados y las “uniformaciones de géneros” (Richard 65) por géneros disidentes y disidencias de géneros que colorean provisoriamente el lóbrego paisaje santiaguino.

La fiesta política o la política festiva del Trolley (“Entre las putas y la cárcel), promueven una ética DIY que rechaza la doctrina del shock, a través de colectivos residuales que, paradójicamente, como sostiene el ensayista luego, “contribuye(n) a formar una pionera escuela técnica informal . . . que reclaman las incipientes industrias creativas, que luego se consolidan con el advenimiento de la transición demo-

crática” (73). Esta constatación no es nimia, por cuanto, expone cómo las fiestas alojadas en ese galpón no son sino la formación de una escuela contracultural que sustituye la sala de clase teatral, a través del ritmo de Lorenza Aillapán, Cecilia la Incomparable o el *new wave* pirateado.

El desparpajo de la movida española y su frenética juventud de chaperos, homosexuales, *dealers* y *punkies*, seduce a autoexiliado Jorge Díaz (“Un hombre solo en Madriz”) quien construye un repertorio clandestino que le permite escapar de la burocracia taxonómica hasta “reventar la chapa del grotesco armario del absurdo” (149). El ensayista, a través de gesto crítico desviado, nos descubre otro dramaturgo que halla en la España de José Donoso y Mauricio Wacquez una lengua en la que puede traducir sus afectos y masculinidades alternativas que polemizan con la nación.

El Pedro Mardones inédito retratado en *Rímel y gel* (“Clandestino incontable”) es aquel que, asediado por el aire irrespirable de la dictadura, transita entre el Taller Soffia de escritura de impronta feminista de Pía Barros y los zigzagueantes andares callejeros con Jaime Lepé y el teatrista Andrés Pavez. En estos tránsitos que mapean otra ciudad se forja, como argumenta Opazo, ni más ni menos la poética lemebeliana que en los años noventa y dos mil subrayará con insistencia que el “cuerpo y la voz debían ser tanto una barricada como herramienta de trabajo artístico o sexual” (160). Este capítulo es, a mi entender, el único estudio hasta la fecha que aborda con enjundia la antesala de la loca del *star system* que, *a posteriori*, Lemebel elevará en la narrativa latinoamericana: un Mardones incontable.

En el Garage Matucana se concibe por hastío, deseo y rebeldía un laboratorio contracultural en el que conviven en gozosa y política promiscuidad (“La pandilla de Matucana”) las *performances* de Vicente Ruiz, el *punk* de los Dadá, las ollas comunes, las proclamas feministas o las décimas de la Batucana. En este espacio residual, bajo permanente amenaza, los casetes piratas modulan una máquina de resistencia disiente que contesta, a través de una serie de poses y movimientos a contracorriente (y esto no es mero tropo) las políticas de masculinidad autoritarias e ideogemas familiaristas de la dictadura. En este escenario de memoria alternativa advertimos cómo se fraguan no solo pedagogías *queer*, sino también actos feministas clave en la historia cultural chilena como lo fue El Matucanazo de las Tres Mil, uno que, de alguna manera, se distancia de eventos más academicistas como el Congreso Internacional de Literatura Femenina acaecido el mismo año 87. Los mentados Pinochet girls and boys que ensayaban sus delicuescentes pasos pasos de

baile y poses afectadas (“A Dead End World” (un rollo de fotos perdidas)) nos instruyen, como indica Opazo, que en un país en el que paulatinamente se introyecta la lógica neoliberal la convivencia se convierte en un arte que, *new wave* mediante, permite imaginar utopías, al compás de políticas corporales.

El Teatro Esmeralda el año 91 deviene en una “contagiosa” (el epíteto no es baladí) discoteca (“Pánico a la discoteca”) que desata los reproches de una democracia aún devota de los marcos morales y sexuales de la dictadura militar. Transexuales (Candy Dubois), *go-go dancers* (Andrés Pérez), actores, modistos, músicos pop y universitarios se congregan para reclamar ese arcoíris que, pese a la transición, todavía palide. El teatrista Andrés Pérez y el diseñador Daniel Palma, asediados por las políticas gubernamentales que temen el contagio masivo y la corrupción de los jóvenes, ven cómo las Spandex -ese magma de afectividades proscritas- se prohíben y, por consiguiente, se desbaratan las “tramas solidarias” que estas alocadas fiestas proveen a universitarios, colas y *punkies* “amparo, educación, financiamiento, memoria, placer” (302). Cuando la “cueca democrática” no provee ni las medicinas ni las políticas públicas que permitan el cese de muertes de locas y travestis con VIH/sida, las Spandex pregonan una ética del cuidado que literalmente sostiene redes de apoyo.

Pupilo devoto de fiestas clandestinas de locas y travestis, el teatrista Andrés Pérez Araya, gestor de las Spandex (“Pedagogía de un bailarín de discoteca”) ensaya en *La huída*, no solo una política memorial rumoreada de aquellos homosexuales lanzados a las aguas del Pacífico que la historia oficial no registra (biografía colectiva), sino también el acto premonitorio de su propia muerte (autobiografía). En la sangre que no coagula una herida histórica, Araya halla el continuum entre la memoria de locas desaparecidas y su propia memoria personal. La fiesta clandestina, por tanto, no es sino un enclave pedagógico en el que se aprehenden nuevas maneras de performar masculinidades alternativas y los insumos que diagraman la poética dramaturgica de un artista que supo de fondeos en literal y burocráticamente.

Rímel y gel no es solo la *ficción crítica* (una biografía polifónica, un *bildungsroman* colectivo) de una generación de indóciles jóvenes, sino también la de Cristián Opazo (una autobiografía imaginada). Con rigor de archivista visceral y ética de conspicuo fan, el ensayista nos enseña que la práctica crítica aséptica y serializada no tiene por qué ser el corsé de todas las escrituras; antes bien, el rímel y el gel pueden manchar con gusto la imaginación crítica. O, dicho de otra manera, su crítica desviada está

orientada a intervenir una máquina cultural presa de recursos que automatizan la palabra y paraliza el *sensorium* analítico.

Obras citadas

Berenguer, Carmen. *Obra Poética*. Cuarto Propio: Santiago, 2018.

Richard, Nelly. “Contorsiones de géneros y doblaje sexual; la parodia travesti”. *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers, 1993, pp. 65-74.

Tortorici, Zeb. “Visceral archives of the body. Consuming the Dead, Digesting the Divine”. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 20, no. 4, 2014, pp. 407-437.