

Tens@diagonal



Nº 02 Noviembre 2016
Montevideo, Uruguay

Revista de teoría, crítica y creación sobre literaturas, culturas y comunidades fronterizas.
Publicación arbitrada y electrónica, de frecuencia semestral, y de consulta libre y gratuita.
Forma parte de los emprendimientos de Proyecto Tenso Diagonal.
<http://www.tensodiagonal.org/> ISSN: 2393-6754

Contactos: Solicitar información sobre la revista: info@tensodiagonal.org Presentación de trabajos: revista@tensodiagonal.org	Coordinadores: <i>Marcelo Damonte</i> marcelo.damonte@tensodiagonal.org <i>Claudio Paolini</i> claudio.paolini@tensodiagonal.org
Imagen de tapa: "American Way of Life" (detalle) de <i>Jorge Faruelo</i> .	Los diseños de A. Gastán y M. Scocozza han sido realizados exclusivamente para <i>Tenso Diagonal</i> .
Imágenes del interior: <i>Agustín Gastán</i> <i>Micaela Scocozza</i>	Diseño gráfico y diagramación: Estudio C.P.V.

CONSEJO EDITOR

Marcelo Damonte (Coordinador)
Universidad de la República
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

Claudio Paolini (Coordinador)
Universidad de la República
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

Valdir Aparecido de Souza
Universidade Federal de Rondônia, Brasil

Virginia Frade
Universidad de la República
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

Marco Vladimir Guerrero
Universidad Autónoma de Chihuahua, México

Javier Molea
Díaz Grey Editores, Estados Unidos

Georgina Torello
Universidad de la República, Uruguay

COMITÉ ACADÉMICO

Hebert Benítez
Universidad de la República
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

Elvira Blanco
Consejo de Formación en Educación
Universidad Católica, Uruguay

Riccardo Boglione
Investigador independiente, Italia - Uruguay

Lindsey Cordery
Universidad de la República, Uruguay

María Cristina Dalmagro
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Cristina Elgue de Martini
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Roberto Ferro
Universidad de Buenos Aires, Argentina

María de los Ángeles González
Universidad de la República, Uruguay

Elton Honores
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

María Infante
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Yanina Leonardi
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Adriana Libonati
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Claudia Pérez
Universidad de la República
Escuela Multid. de Arte Dramático, Uruguay

José María Pozuelo Yvancos
Universidad de Murcia, España

Elena Romiti
Consejo de Formación en Educación
Biblioteca Nacional, Uruguay

Susana Rostagnol
Universidad de la República, Uruguay

Heloisa Helena Siqueira
Universidade Federal de Rondônia, Brasil

LA REVISTA ES MIEMBRO Y ESTÁ INDIZADA EN:



SUMARIO

MANIFIESTO

- ♦ Editar una revista en la era de las postetiquetas: *Claudio Paolini*.....[5 - 7]

TERRITORIOS USURPADOS

- ♦ El locus de la violencia en *Los límites de la noche* de Eduardo Antonio Parra: *Mónica Torres Torija González*.....[9 - 24]
- ♦ El horror hiperviolento en la novela mexicana: *Perra Brava* de Orfa Alarcón y todos conocemos *Naranja mecánica*: *Vladimir Guerrero*.....[25 - 37]
- ♦ Permeabilidad y fragilidad de las fronteras lingüísticas. El caso de los préstamos léxicos provenientes del inglés: *Virginia Frade*.....[38 - 47]
- ♦ La identidad más allá del lenguaje en la narrativa de Sandra Cisneros: *Rodrigo Pardo Fernández*.....[48 - 60]
- ♦ Intersticios en el borde entre el Yo y el Otro en la obra temprana de María Inés Silva Vila: *Claudio Paolini*.....[61 - 72]
- ♦ La exclusión como narrativa. Apropiación de elementos narrativos en espacios de exclusión social, estudio del taller de producción cinematográfica comunitaria para jóvenes en Ciudad Juárez, México: *Juan Manuel Fernández Chico*.....[73 - 80]

ZONA DE CLIVAJE

- ♦ Dimensiones del espacio: el trópico en la poesía de Vicente Gerbasi: *Daniela Evangelina Chazarreta*.....[82 - 95]
- ♦ El hobo Jack Black y William S. Burroughs: fundamentos de una influencia cibernética: *Thiago Souza Pimentel*.....[96 - 106]
- ♦ El ying y el yang, operativo lúdico y parodia del error. Para leer *Pseudodoxia Epidémica* de Sir Thomas Browne y Jorge Luis Borges: *Marcelo Damonte*.....[107 - 124]
- ♦ Los estados de contemplación de la violencia en *Música de balas* y *Tribunal Permanente de los Pueblos*: *Felipe Armando Saavedra Montoya*.....[125 - 134]

DIÁLOGOS CENTRÍFUGOS

- ♦ Realidad, prospectiva, políticas de mercado y culturales en la industria editorial. Algunos casos latinoamericanos. Entrevista a los editores Leonora Djament (Eterna Cadencia, Buenos Aires), Gonzalo Portals Zubiarte (El Lamparero Alucinado, Lima), Alejandro Lagazeta (Criatura, Montevideo) y Gabriel Sosa (Irrupciones, Montevideo): *Marcelo Damonte* y *Claudio Paolini*.....[136 - 147]

ENTROPÍAS LIMINARES

- ◆ Otro mundo exposable (selección de poemas): *Lourdes Peruchena*.....[149 - 153]
- ◆ La penumbra en el espejo (selección de poemas): *Regina Ramos*.....[154 - 158]
- ◆ Una casa prendida fuego con poemas adentro (selección de poemas): *Andrés Bazzano*.....[159 - 160]
- ◆ El visitante nocturno (cuento): *Matías Carnevale*.....[161 - 162]
- ◆ Monsieur Monster (adelanto de *Temp Est*, proyecto de deescritura colectiva): *Riccardo Boglione*.....[163 - 170]
- ◆ We Can Be Heroes. Exposición de artes plásticas de Jorge Faruelo: *Alicia Asconeguy* (presentación).....[171 - 177]

NOTAS TRANSVERSALES

- ◆ El faro en el rastro del nómada. La huella infinita: conciencia del que respira [sobre *Diarios 1947-1954. Mundo soplado por el viento* (2015) de Jack Kerouac]: *Enrique Luzirossi*.....[179 - 182]
- ◆ (Entre) voces, letras y lugares [sobre *La traza y la letra* (2015). Org. Laura Masello]: *Mariana Moreira*.....[183 - 186]

CONDICIONES Y NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

- ◆ Condiciones generales.....[187 - 188]
- ◆ Normas para la presentación de escritos.....[188]

CONVOCATORIAS PARA EL PRÓXIMO NÚMERO

- ◆ Zona de Clivaje y Territorios Usurpados.....[189]

MANIFIESTO

Editar una revista en la era de las postetiquetas

La prensa, y dentro de ella las revistas, fue uno de los símbolos de la modernidad. Las revistas se han caracterizado por conformar ámbitos que pueden representar programas hegemónicos o proyectos alternativos, y al mismo tiempo pueden instituirse como mediadoras entre ambas prácticas. En este marco, las publicaciones periódicas constituyen un espacio valioso para el desarrollo y la circulación de ideas.

Unos años atrás, Antonio Cornejo Polar (1997) publicaba un ensayo en que planteaba el riesgo de determinadas metáforas, refiriéndose a cómo algunos estudios sobre la cultura y la literatura latinoamericanas estaban recurriendo a etiquetas provenientes de disciplinas externas a dichos análisis; asimismo, señalaba su preocupación en cuanto a la mayor visibilidad de los estudios en lengua inglesa con respecto a los en lengua castellana, sobre lo latinoamericano.¹

En las últimas décadas hemos sido invadidos –literalmente– de etiquetas, de rótulos que intentan definir el estado de la sociedad y la cultura contemporáneas. Categorizaciones que nos rodean, nos conquistan y nos “tranquilizan”; que intentan sumergirnos o rescatarnos de las sociedades disciplinarias (Foucault, [1975] 2002), de control (Deleuze, [1990] 1999), del cansancio (Han, [2010] 2012)...²

Al concepto de posmodernidad (Lyotard, [1979] 1991; y compañía) le han salido al cruce nociones e ideas como las de modernidad inconclusa (Habermas, [1980] 2004), modernidad líquida (Bauman, [2000] 2004) e hipermodernidad (Lipovetsky, [2004] 2006), todas cargadas del eurocentrismo del que provienen, y todas impulsoras del hipercolonialismo que respiran nuestros saberes, fundamentalmente, literarios, históricos y filosóficos. Otros horizontes han abogado por un fin del arte –y después– (Danto, [1984]

1. En “Mestizaje e hibridez: Los riesgos de las metáforas. Apuntes” [*Revista Iberoamericana*. Pittsburgh: 180 (Julio-set. 1997)].

2. Michel Foucault en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* [1975. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002], Giles Deleuze en “Post-scriptum sobre las sociedades de control” [1990. *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos, 1999], y Byung-Chul Han en *La sociedad del cansancio* [2010. Barcelona: Herder, 2012].

1995-[1997] 1999) y por un fin de la historia (Fukuyama, [1992] 1993) –si bien se trata de planteos provocativos, no es este el lugar de ahondar en estos aspectos.³

Asimismo, desde este lado del planeta, se han señalado los aspectos transculturadores de nuestra narrativa (Rama, [1974] 1989; a partir de los planteos de F. Ortiz, [1940] 1983), lo heterogéneo (Cornejo Polar, 1978) y lo híbrido (García Canclini, 1990) de nuestras culturas, y la alternativa de una transmodernidad (Dussel, 1999) en oposición a la propuesta posmodernista y eurocentrista.⁴

Por otra parte, desde algunos sectores tercermundista –otra etiqueta más– han surgido planteos que abogan hacia una postura poscolonial (Said, [1993] 1996; Bhabha, [1994] 2002; y otros) que fue acogida, también por estos lares, y vuelta a resignificar como postoccidental (Mignolo, 1998) o des-colonial (Maldonado-Torres, 2006-2007; y otros). Consignas que supuestamente nos permitirían tener voz y dejaríamos de ser subalternos (Spivak, [1985] 2003).⁵

En este momento de posglobalización –disculpen esta otra metáfora– tendríamos que poner fin a las etiquetas, a los rótulos que, en muchos casos, se formulan en procura de “inventar” un nuevo marbete, por el mero hecho de plantear un perfil propio y luego anhelar con ansias ser citado; denominaciones que en su mayoría significan prácticamente lo mismo que otras, y que en todos los casos no logran dar una respuesta en la que nos veamos representados.

Resulta obvio que no estoy planteando hacer *tabula rasa* con las conceptualizaciones, los rótulos, las etiquetas..., sino que se tenga conciencia, dependiendo del lugar

3. Jean-François Lyotard en *La condición posmoderna. Informe sobre el saber* [1979. Madrid: Cátedra, 1991], Jürgen Habermas en “Modernidad: un proyecto incompleto” [1980. *El debate modernidad-posmodernidad*. Comp. y pról. Nicolás Casullo. Buenos Aires: Retórica, 2004], Zygmunt Bauman en *Modernidad líquida* [2000. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004], Gilles Lipovetsky en *Los tiempos hipermodernos* [2004. Barcelona: Anagrama, 2006], Arthur Danto en “El final del arte” [1984. *El Paseante*. Madrid: 23-25 (1995)] y *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* [1997. Barcelona: Paidós, 1999]; y Francis Fukuyama en *El fin de la historia y el último hombre* [1992. Barcelona: Planeta, 1993].

4. Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina* [Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1989]; Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* [1940. Intr. Bronislaw Malinowski. La Habana: Ciencias Sociales, 1983], Antonio Cornejo Polar en “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural” [*Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima: 7-8 (1978)], Néstor García Canclini en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* [México: Grijalbo, 1990], y Enrique Dussel en *Posmodernidad y transmodernidad. Diálogos con la filosofía de Gianni Vattimo* [Puebla: Universidad Iberoamericana - Golfo Centro, 1999].

5. Edward Said en *Cultura e imperialismo* [1993. Barcelona: Anagrama, 1996], Homi Bhabha en *El lugar de la cultura* [1994. Buenos Aires: Manantial, 2002], Walter Mignolo en “Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina” [*Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Eds. Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998], Nelson Maldonado-Torres en “La descolonización y el giro des-colonial” [*Comentario internacional: Revista del Centro Andino de Estudios Internacionales*. Quito: 7 (2006-2007)], y Gayatri Chakravorty Spivak en “¿Puede hablar el subalterno?” [1985. *Revista Colombiana de Antropología*. Bogotá: 39 (Enero-dic. 2003)].

y del momento, de su evanescencia; de cómo se transforman, evolucionan, oscilan, estancan, fragmentan... desaparecen.

Todos podemos encontrarnos, dependiendo de las circunstancias y de nuestros intereses y posibilidades, en el centro o en la periferia; en el centro del centro o en la periferia del centro, en la periferia de la periferia o en el centro de la periferia. O, si lo enfocamos desde otra perspectiva, todos estamos en el borde, en la frontera.

Pienso que la tarea de una revista editada en “la nube” debe ser la de intentar dejar en evidencia esa vaguedad, esa inconsistencia de muchas de las etiquetas. Siempre conscientes de que esos enunciados podrán ser acertados o erróneos, totales o parciales, dependiendo del lugar, del momento y de quién los plantee.

En definitiva, dejar en manifiesto la importancia de reflexionar sobre nosotros mismos, como seres sociales y culturales; pensamientos que verdaderamente sumen y problematicen, ideas que nos hagan salir de este sopor.

Claudio Paolini.



Territorios Usurpados

La frontera como espacio de sentido



El locus de la violencia en *Los límites de la noche* de Eduardo Antonio Parra

Mónica Torres Torija González

(Universidad Autónoma de Chihuahua -
Universidad Autónoma de Nuevo León, México)¹

Resumen: En este trabajo se pretende revisar cómo la topografía nortea se transfigura en el locus de la violencia a partir del análisis de tres cuentos del primer libro de relatos de Eduardo Antonio Parra, *Los límites de la noche* (Era, 1996) donde el deambular nocturno de las figuras que pululan en el espacio fronterizo, en la urbe regiomontana, se ven sometidos a los más variados matices de la violencia social que margina, condena y en ocasiones aniquila a sus pobladores. Tomando como referencia algunos elementos teóricos de *El relato en perspectiva* de Luz Aurora Pimentel, se centrará este ensayo en tres aspectos fundamentales: la noche como locus de la violencia en “La noche más oscura” (la dimensión espacial del relato), el animal nocturno en la barbarie urbana en “Como una diosa” (la dimensión actorial del relato) y las voces nocturnas que transitan en el mundo narrado en “El pozo” (las formas de la enunciación narrativa).

Palabras clave: Locus urbano, Violencia, Espacio, Personaje, Narrador.

Abstract: This paper aims to review how the northern topography is transformed into the locus of violence from the analysis of three stories of the first book of stories by Eduardo Antonio Parra, *Los límites de la noche* (Era, 1996) where the night wandering figures that teem in the border area, in the Monterrey city, are subjected to the most varied nuances of social violence that marginalizes condemnation and sometimes annihilates its inhabitants. Referencing some theoretical elements of *El relato en perspectiva* from

1. Egresada de la Lic. en Letras Españolas del Tecnológico de Monterrey y con Maestría en Educación Superior por la Universidad Autónoma de Chihuahua. Ha realizado el Curso Superior de Filología Hispánica en Madrid (ICI-OFINES) y en Málaga (CSIC). Ha sido catedrática universitaria durante 23 años en la Licenciatura en Letras Españolas y en la Maestría en Humanidades de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Ha participado en Congresos Nacionales e Internacionales en torno a la literatura mexicana e hispanoamericana del siglo XX con la temática del espacio literario en la literatura del desierto. Ha colaborado en publicaciones y ediciones de crítica y estudios literarios relacionados con la literatura del norte de México, auspiciados por la Universidad Autónoma de Chihuahua, la Universidad de Sonora y la Universidad Autónoma de Sinaloa. Actualmente se encuentra cursando el Doctorado en Filosofía con acentuación en Estudios de la Cultura, en la Universidad Autónoma de Nuevo León, en la línea de investigación de la geopoética en la cartografía narrativa de Jesús Gardea.

Luz Aurora Pimentel, this essay will focus on three main aspects: the night as a locus of violence in “La noche más oscura” (the spatial dimension of the story), the nocturnal animal in the urban barbarism in “Como una diosa” (the actorial dimension of the story) and night transiting voices in the world narrated in “El Pozo” (the forms of narrative enunciation).

Keywords: Urban locus, Violence, Space, Character, Narrator.

La cuentística mexicana de fines del siglo XX logró una exploración en la ficción narrativa que atendía la realidad social convulsa y paradójica en la que estaba inmerso el hombre posmoderno. La visión que se tiene a partir de entonces de los avatares de la cotidianidad mexicana ya no se restringe exclusivamente a tener como marca geográfica referencial la capital del país. Hay una descentralización narrativa que busca en otras latitudes, particularmente en el norte, la exploración de un espacio físico que se torne en el espacio imaginario de la ficción.

Desde la tradición instaurada por escritores como Jesús Gardea, Severino Salazar, Gerardo Cornejo, Daniel Sada y Ricardo Elizondo Elizondo con la denominada literatura del desierto, el norte cobró presencia y figura en la narrativa mexicana. Escribir del norte y en el norte se convirtió, para algunos escritores emergentes, en la posibilidad de instaurar en la literatura mexicana una perspectiva crítica aguda, acuciosa y lacerante de la realidad atroz en la que estamos inmersos. La crudeza de este realismo sin censura ha propiciado que algunos críticos se refieran a esta variante narrativa como una estética de la violencia, una literatura posmoderna que sin lugar a dudas refiere y plantea las vicisitudes del hombre, inmerso en una realidad que lo coloca en situaciones límite que lo orillan a descifrar el misterio de la existencia. La otra cara de México, el norte como tierra inhóspita y bárbara refleja ese mundo caótico en el que los móviles de la venganza, la corrupción, el narcotráfico, la delincuencia, los cinturones de miseria, la incomunicación, la abulia, el tedio existencial, la traición, la soledad y la lujuria, no son sino indicadores de una cruda realidad que la escritura nos arroja con la misma violencia con que narra el mundo contemporáneo, ciudades que ponen a flote la barbarie humana, escenarios de la periferia que siguen revelando una pobreza recalcitrante que deshumaniza a sus pobladores.

Eduardo Antonio Parra: fabulador de la violencia y del locus fronterizo

Desde sus inicios como narrador, Eduardo Antonio Parra sorprendió por la fuerza expresiva de sus relatos, tanto en lo abigarrado de un estilo propiamente “norteño”, par-

co, franco y directo, con una oralidad manifiesta que incorpora los diferentes registros lingüísticos del habla urbana, como en la intensidad de los temas abordados que cual saetas apuntaban a las heridas sociales que estrujaban la realidad mexicana, enfocada en la zona fronteriza del norte del país. Cual agudo observador de la realidad que la circunda, Parra es a su vez un deambulador prioritariamente nocturno, encontrando en el territorio de la noche, no sólo el espacio donde en la oscuridad salen a relucir las verdades más apremiantes de los entes sociales, desprovistos de máscaras, portando la grotesca faz que esconden en su andar diurno sino también un espacio simbólico que refleja el locus de la violencia. Parra ha expresado que desde sus comienzos como narrador, se sintió atraído por esta crudeza característica del entorno en el cual vive:

Soy un narrador realista principalmente, y me gustan las realidades fuertes. Empecé con lo de la frontera, ahora podría ser todo el país; digamos que todo el país se ha fronterizado. Pero el espacio natural para mí es el norte de México, siempre encontré ahí una cultura bastante distinta a la del centro y sur; unos seres humanos que pensaban un tanto diferente, y tiene que ver con su historia. No estoy cerrado a otra cosa, pero le doy preferencia a ello, sobre todo porque siempre he pensado que lo que un escritor vive en la infancia y la adolescencia le da para escribir toda la vida. (Estrada, 2014)

¿Hacia dónde apunta Parra con esta literatura descarnada, con una escritura llena de violencia, tanto en el sustrato semántico de la historia narrada, como en el plano de la enunciación? Parra ha dicho “Siento que estoy haciendo en algún aspecto literatura de denuncia, nunca la hago directa, pero al mostrar la realidad evidencio que todo está jodido, que hay que hacer algo para componerlo o para conocerlo y no asustarse a la hora que nos toque” (Estrada, 2014). Pudiera pensarse que este naturalismo a ultranza, pretende encontrar en la descripción de la realidad social, los mecanismos que propician, más que un determinismo, los derroteros en los cuales la sociedad languidece y que muestra el lado oscuro de sus habitantes. La ciudad consume, devora a sus pobladores. Los somete a una batalla sin cuartel, donde el enemigo siempre está al acecho, donde menos se espera, tanto en el espacio público como en el privado. El hombre está inmerso en un espacio que lejos de ofrecerle vías de escape, lo condena la mayoría de las veces a una lucha continua con la rutina cotidiana. Pocos son los relatos en los que asoma un hito de esperanza, una tregua que postergue la insoportable levedad del ser, como diría Milán Kundera. He ahí, lo extraordinario del poder fabulador de Parra. El mostrar en un espacio imaginario como lo es Monterrey y sus alrededores, un espacio para proyectar la condición humana, desde el ángel caído hasta el ave fénix que resurge de las cenizas. En una entrevista se le llegó a plantear esta afición por la crudeza narrativa, a lo que Parra expresó:

Me gusta mucho el tema de la venganza y todas sus modalidades, sobre todo aquella que es fría, a veces la peor revancha es no ejecutarla. Me interesan las

hazañas personales, la decadencia del ser humano, el fracaso y, sobre todo, la frustración, aunque con frecuencia dejo que se cuele un poco de alegría, una chispa, esa intuición de que “no todo está perdido, aún se puede”. Creo en esta pulsión humana de seguir adelante a pesar de todos los reveses y dificultades. El erotismo siempre me ha gustado mucho, me parece que va pegado a la violencia. Uno tiene lo que le ha tocado ver, la experiencia directa, aunque casi no escribo de lo que me ha tocado vivir, *le saco un poco la vuelta* a la autobiografía. (Aguilar Sosa, 2007).

En cierta forma, *Los límites de la noche* es una especie de crónica urbana. Recorre las calles, plazas, bares, lotes baldíos, zonas de la periferia que dibujan la fisonomía de una ciudad. Monterrey, “una ciudad que engendra animales nocturnos, sedientos de sangre” (Parra, 2001 72) es el espacio imaginario, el microcosmos que proyecta la barbarie humana y la guerra de los instintos desatados por la violencia “las calles silenciosas y vacías te hacen ver a Monterrey como un enorme cementerio” (Parra, 2001 73). Esta imagen de la ciudad será el locus fronterizo desde el cual emergen las historias de cada uno de los personajes de los nueve relatos que integran el libro. Una proyección de un topos geográfico que se metamorfosea en un locus de la violencia que dibuja la personalidad peculiar de la idiosincrasia de la gente y la vida en el norte. Pues como lo refiere Parra, en el norte hay:

Un devenir muy distinto al que registra la historia del resto del país; una manera de pensar, actuar, de sentir y de hablar derivadas de ese mismo devenir y de la lucha constante contra el medio y contra la cultura de los gringos, extraña y absorbente. Derivadas también del rechazo al poder central; de la convivencia con las constantes oleadas de migrantes de los estados del sur y centro; de una mitología religiosa -“tan lejos de Dios”- que se manifiesta en la adoración a santos regionales laicos o más o menos paganos (Parra, 2004 72).

En los cuentos de su primer libro *Los límites de la noche*, la violencia aparece como una fuerza de aniquilación surgida de la confrontación entre las expectativas y los deseos del hombre y la realidad hostil en la que se encuentra sumergido. Esta violencia se encuentra afincada en un espacio amorfo: la frontera, caracterizada como una zona de tránsito, de no pertenencia, donde confluyen la búsqueda, la espera estéril y la ilusión aniquilada. Esta franja fronteriza está habitada por personajes profundamente humanos, colocados en situaciones límite; es decir condicionados por un entorno violento, que los obliga a mostrar sus emociones exacerbadas (Gómez Rodríguez, 307). Pero, por otro lado, dentro de la violencia-agresión, Parra ha declarado, debe haber un guiño de esperanza, de poesía o de mito, que haga más soportable la vida. La intención del autor es muy clara, y la define así: “la idea de mis textos es [...] mostrar una realidad muy cruda, muy sórdida, muchas veces muy cerrada, pero que siempre haya algo que rompa, que [...] puede ser el imaginario de un personaje, que puede ser el mito, el mito irrumpiendo

la realidad; que puede ser la misma poesía [...] para romper la crudeza de la realidad” (Cluff, 230-232). El lenguaje aun y cuando tiene la dureza de representar la realidad con toda su furia, también logra convertirse en un mecanismo de expresión que disipa la sordidez del mundo. En imágenes inusitadas, se desbordan los sentidos y se generan descripciones que contrastan la violencia del referente social con la sutileza de la expresión poética. Una prosa llena de contrastes, de paradojas contaminadas de una fina ironía que revelan la falta de sensatez de la gente y hasta cierto punto, una visión absurda de la vida. Parra desnuda a sus personajes y los confronta con la realidad en un asalto nocturno, pero a través de la palabra logra conciliar el cometido de proyectar en el ámbito de la ficción, una realidad devastadora que consume y degrada la condición humana.

Estoy seguro de que la oscuridad debería ser el elemento del hombre. Sí, ya sé: tú no ves nada. No intentes ver, sólo camina. La gente de la ciudad cree que en la noche se propicia la violencia. Yo no. Yo me encuentro más sereno. El cerebro se aclara, se agudiza; como que facilita la concentración. Entonces puedo hacer cosas, pensar, realizar planes proyectados desde hace mucho tiempo. Y los recuerdos... vienen desde muy atrás para que los viva otra vez. Sí, estoy hecho para la oscuridad (Parra, 2001 85-86).

Presente y pasado se revolotean en la memoria y es el sentimiento de venganza el que aviva el recuerdo y matiza las emociones que éste conlleva. El hombre que está hecho para la oscuridad y que dice encontrar la serenidad en ella, se torna en un ser cuyo único afán es poder pensar y proyectar precisamente los planes que desde mucho tiempo atrás ha diseñado y que se han añejado en su vejez. La oscuridad lo sume en un nuevo rito que propicia que se desaten todos los rencores anquilosados y se tornen en una especie de ceremonia en el que transitando las veredas del desierto se logrará el sumo placer de la venganza. La suerte está echada y el crimen será su salvación para eliminar el rencor anidado en una memoria que le exige que el sentido de su vida está en un ajuste de cuentas.

La noche como locus de la violencia: la dimensión espacial del relato en “La noche más oscura”

En este relato, Parra condensa la pluralidad espacial en la que convergen las líneas anecdóticas. Lleva al lector a un recorrido por las diferentes aristas de una sociedad convulsa que sucumbe ante las diferentes manifestaciones de la violencia urbana. Construye en el plano de la ficción una topografía que se transfigura en el locus de la violencia, siendo la noche el escenario en el que transitan estas historias. “Las geografías del texto nos van llevando más a través de la vivencia inesperada, de los giros sorprendidos

por accidentados caminos que se tienden como puentes hacia el codiciado, aunque a la vez maldito Norte” (Bolívar, 266).

Pimentel (1998) afirma que para representar los lugares de un relato, el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no solo una “imagen” sino un cúmulo de efectos de sentido (25). Parra cartografía un espacio fronterizo extraño, no en el sentido de lo “exótico”, inventado para la mayor venta, sino en cuanto se trata de situaciones límite, de espacios y eventos insólitos y esperpénticos, muchas veces ocultos, no sólo al ojo del viajero, sino también del habitante de la misma zona, tal como lo refiere Palaversich (2002) citado por (Higuera Rojas, 13). En “La noche más oscura”, el narrador abre el relato con una imagen descriptiva de la ciudad, una topografía urbana que empieza a delinear el espacio simbólico del locus de la violencia a partir de la negritud de la noche. La oscuridad es no sólo la ausencia de luz, sino también la presencia de lo abyecto, situación que se plasma en las minucias de la descripción de Monterrey, que como comenta Pimentel (1998) “la descripción es por ello, el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo” (41). Cuatro historias se enlazan en este engranaje argumental para poder trazar la cartografía narrativa del locus de la violencia; cuatro espacios que apuntan en afinidad temática a la violencia y que se despliegan en cuatro aspectos simbólicos según la historia narrada. En primera instancia, tenemos la visión panorámica de la ciudad desde un mirador donde se contempla la mancha urbana cobijada por la noche, con algunos ribetes de luz. Lo que persiste en ese escenario que sirve como telón de fondo, es la oscuridad, la negritud de la noche que avizora los hechos que están por ocurrir:

El mirador, desde el que se domina gran parte de la ciudad, se hallaba completamente vacío. Por la carretera no corría ningún auto. Sólo a lo lejos millones de luces parpadeaba enroscándose para dibujar laberintos, telarañas, figuras asimétricas de neón. El cielo se cubría con nubes oscuras, y el viento arrancaba ya de matorrales y calles las primeras tolveneras cuando una camioneta apareció dejando atrás una curva... (Parra, 2001 53).

En “La noche más oscura”, el argumento se hila a través de un apagón que los pone a todos en el límite de sus vidas, situación que se convierte en el leitmotiv del libro. Está, por un lado, la mujer del penthouse de lujo que enloquece pensando que el final ha llegado con esa súbita e inesperada oscuridad, que el apagón puede ser una bomba, una conspiración, “su terror aumentó cuando no pudo ver la ciudad a los pies del edificio. Todo era oscuridad” (Parra, 2001 59). Por otro lado, los vagos, a los novios, al solitario, al portero, diferentes entes urbanos que será enfrentados a la oscuridad y desatarán todos sus miedos, la oscuridad los sorprende y pone en evidencia la fragilidad de todo, ni

el edificio de lujo con su planta eléctrica se salvaba de esa gran “mancha negra”. Todos observan a distancia a la ciudad como el microcosmos de lo sórdido, de lo violento, de lo despersonalizado, todos se convierten en protagonistas de una gran hecatombe que es provocada por el apagón y que propicia que aflore la barbarie, ese instinto animal que ha despertado la violencia urbana. Durante el tiempo que dura el apagón, expresa Bolívar (1998) los límites de la ciudad y los de la marginalidad han quedado desdibujados, se han extendido hacia las más infinitas posibilidades de la noche. La muchacha ultrajada se ha topado inesperadamente con el placer creyendo ver a su novio en el rostro de uno de sus violadores, al volver del sopor que le provocaran el alcohol, la impotencia frente a sus atacantes. Enfrentados el atacante y el atacado, Parra parece reformular para nosotros ese otro límite del miedo (270).

Éste es uno de los relatos con mayores efectos cinematográficos, pues las secuencias de cada una de las historias se van entrelazando como cortes de escena que se van editando. La cascada de imágenes se sucede en una alternancia con una cadencia que va de ritmo moderado a una velocidad vertiginosa. Como si fuera una lente, la narración va dibujando cada uno de los espacios en los que ocurre cada historia, con un punto crucial en cada una de ellas que construye los vasos comunicantes que enlazarán todas las anécdotas. Desde lo alto del mirador, se contempla la ciudad, caracterizada esta perspectiva por ser un lugar solitario, como solitarios se encontrarán los personajes que aparecerán en escena. A lo lejos, destellos de las luces de neón, como si la luz languideciera y diera paso a la presencia de una noche que lo va a contener todo, que será cómplice y ejecutora de la violencia que impera en la barbarie de este mundo. Poco a poco, luego de trazar el encuadre de la ficción, instaurado el espacio imaginario, empiezan a desfilar las historias. En primera instancia, un grupo de cholos, malvivientes que andan buscando en la noche la evasión de sus vidas miserables. El recurso para hacerlo es la bebida y la droga. Son los paliativos que les permiten subsistir en un mundo que los ha sumido en la miseria total: “En la parte más alta el carro perdió potencia. El motor temblaba, boqueando en busca de más aire. El ruido señalaba que iba a detenerse en cualquier momento. La noche se volvía cada vez más oscura, pero dos relámpagos seguidos alumbraron la amplitud de la avenida y el extenso terreno del lado derecho. Una camioneta parecía abandonada en el mirador” (Parra, 2001 58).

La embriaguez en la que se encuentran, desata sus instintos animales y cuando reparan en la camioneta que está en el mirador con una pareja en pleno forcejeo sexual, los anima a intervenir y ser protagonistas de ese placer. Es más provocador el arremeter en la tranquilidad con la pareja que irse de putas a un congal. La bebida y el pegamento inhalado altera los sentidos y se encaminan a irrumpir en el encuentro amoroso de la pareja y violentar la situación. La violación tiene lugar de una manera en que la mujer es

ultrajada. La vejación da muestra de la barbarie en la que caen atrapados estos jóvenes miserables vencidos por la lujuria y el frenesí de violentar a otros, quizá en defensa de la misma violencia que ellos reciben día con día en su mísera vida. Lo más patético en este trajinar, es que la mujer que está siendo objeto de la violencia, llega un momento en que también presa de la embriaguez a la que es sometida, empieza a gozar el encuentro hasta que en un destello de lucidez repara que es otro y no Hernán quien la está poseyendo. Se pasa entonces del gemido gozoso al alarido grotesco. De ser sujeto del deseo a víctima de la violación. Así se entrelazan las primeras dos historias. Dos cuadros que se funden en el momento en que, en la noche más oscura, irrumpe la violencia.

Sin poder moverse, sin poder pensar, casi creyendo que soñaba, Rosario vio los resplandores lejanos que desaparecieron en seguida. Sus manos se paseaban por una superficie de madera áspera y sentía dolor en las piernas. La oscuridad gritaba veloz en torno a ella haciéndola experimentar una placentera sensación de ligereza. Un cosquilleo le subía desde el vientre e instintivamente levantó las caderas. De la garganta le brotó un quejido. Entonces se dio cuenta que un hombre la poseía (Parra, 2001 67).

Una tercera historia, es la de Mario, un hombre que ha tenido una avería mecánica en su carro y busca un sitio donde encontrar ayuda. En este recorrido, un perro lo persigue y logra eludirlo, pero para colmo de males, no trae dinero para un taxi, por lo que tiene que abrirse paso en la inmensidad de la noche. Trata de llegar a un sitio más alto (el mirador del principio del relato) donde pueda avizorar dónde está y poder elegir el rumbo que le ayude a salir del problema en que se encuentra hasta toparse finalmente con un velador de una torre donde viven unos ricachones. La ironía es que el espacio referido, es un lugar que cuenta con todos los lujos pero que no tienen un plan de contingencia ante el apagón ocurrido. Quizá la oscuridad también los atrapa y Mario es testigo de ello. Se guarece en este lugar hasta que llegue el amanecer: “Mario caminó hacia la banqueta. Apenas salió de la cochera, sintió el roce del viento en la piel. Ya no olía a humedad. Dio unos pasos hacia el centro de la calle buscando un ángulo desde donde pudiera distinguirse la ciudad, pero abajo donde se suponía que estuviera, sólo había una mancha negra en la que reinaba el silencio” (Parra, 2001 65).

Junto con el velador del edificio, Mario también está en vela y ambos se convierten en testigos de cómo la negritud de la noche, sume a todas las figuras en una total oscuridad y donde reina el silencio. Curiosamente, uno de los personajes hace alusión a un apagón similar en la ciudad de Nueva York donde ante la falta de luz, fue un ambiente propicio para todo tipo de crímenes, asaltos, violaciones, accidentes. Para Mario, este panorama de debacle es inaudito en la ciudad en que habita, cuando por otro lado el narrador hace ver que Monterrey también se rinde ante la amenaza de la noche y

donde los personajes por cuestiones un tanto por el azar o la casualidad se colocan en esas situaciones límites que desencadenaran que se destape la cloaca de todos los males y vicios sociales.

La cuarta historia transcurre en el espacio privado, en la vida de una pareja, donde la mujer está sumida en un estado de ansiedad y desesperación ante lo que el mundo le presenta. La televisión transmite documentales de guerra, lo que plasma un mundo en total descomposición. La guerra aniquila al hombre y la amenaza de muerte está latente, motivo por el cual Edna está mortificada, presa del miedo, de que lo que ocurre en la pantalla pueda llegar al lugar donde ella se encuentra. El apagón, el estruendo del corte de luz, representa para ella, el peligro de una invasión inminente. El miedo se apodera de ella y la hace desvariar al grado de no darse cuenta de que lo que ocurre es un simple corte de luz. Edna vive con Samuel en la torre de departamentos que Mario contempla junto con el velador. Desde su lujoso apartamento, desde su realidad ostentosa, Edna atemorizada en la oscuridad cree que una bomba o un misil son los que acaban de estallar. El pánico y la cólera la consumen y se siente literalmente en un peligro inminente por lo que intenta escapar. Se siente violentada por un enemigo que sólo ella ve y paradójicamente, ella es la víctima de su miedo y a la vez la asesina que violenta la escena. En esta situación límite, Samuel sólo contempla perplejo el horror de este desvarío, una pesadilla que termina irónicamente cuando vuelve la luz:

Edna corrió hasta la ventana. Su terror aumentó cuando no pudo ver la ciudad a los pies del edificio. Todo era oscuridad. Sólo algún solitario par de luces surgía de entre las sombras, muy lejos, para luego extinguirse enseguida. En el cielo el fulgor de la luna se esforzaba por atravesar la cortina negra de nubes, penetrando escasamente entre girones que parecían cabellos vaporizados. (Parra, 2001 60-61).

Ciertamente, el mundo creado por la escritura de Parra aparece como un espacio sórdido, predominantemente oscuro e inclinado hacia lo marginal, donde rige una cosmovisión desencantada. Ahí la desilusión y el desconcierto imbuyen todos los órdenes de la realidad, y apenas hay resquicio alguno para el sosiego. Abundan, por una parte, las rivalidades, la brutalidad, la venganza, la crueldad y lo abyecto; y, por otra parte, el feroz pesimismo, la opresión, la soledad, el desamparo y la abulia (Higuera Rojas, 26).

El animal nocturno en la barbarie urbana: la dimensión actorial del relato en “Como una diosa”

En el mundo sombrío de la oscuridad nocturna, transitan los personajes de estos cuentos. Figuras que emergen de la negritud, de los parajes donde anida la soledad y

cierto atisbo de fatalidad. En la noche, se vive ese espectáculo que pudiéramos calificar de dantesco, una especie de infierno, donde todos purgan sus pecados y frustraciones, donde todos se flagelan por la culpa y se auto condenan. Presos del miedo y la incertidumbre, se convierten propiamente en animales nocturnos de la barbarie humana. Según Cepeda (1999), Parra es una especie de reo de nocturnidad. Un escritor-gato, un escritor-búho, que durante el día duerme a rienda suelta, y por las noches sale a la ciudad en busca de historias entre ese inframundo formado por alcohólicos, homosexuales, travestis, prostitutas, asesinos y violadores. “Siempre he pensado que durante la noche está la materia de la realidad humana”, excusa Parra, con esa voz mesurada y clara. “Aunque suene paradójico, la noche me parece más pacífica que el día, además de que de ahí sale la verdad humana. La gente se quita las máscaras, las corbatas, los sacos, la actitud de ejecutivo y de obrero, para volver a ser humano” (2d). El desfile de estas figuras que deambulan por la mancha urbana, llegan a situaciones límite que los deja desprovistos de las máscaras y apariencias que portan durante el día. Se desnudan y en esa completa desnudez quedan expuestos con una vulnerabilidad que los deja en la indefensión total y se convierten en víctimas y presas de todas las facetas de la maldad humana como el odio, la traición, o el simple gozo de someter al otro en aras de reivindicarse a sí mismos para subsistir en la cultura del asfalto y de la incomunicación. Por eso, como asevera Bolívar (1998) “los personajes de Parra continuamente ascienden o descienden, caen o se levantan, prefiguran, tanto en su andar como en su introspección, los pozos desoladores de la existencia humana modelados por la magia de la escena a partir del fondo oscuro sobre el que bien se levanta, bien se hunde, una gran mancha urbana” (266).

Bajo la luz amarillenta del farol de la esquina Julia imaginó cómo la verían los hombres desde sus autos: No había olvidado ningún detalle: vestido rojo entallado, tacones negros, bolso color de oro con correa larga, pestañas postizas, colorete y cigarros largos. Era la imagen clásica de la prostituta sexy, lista para enloquecer a cualquier tipo que pasara por ahí (Parra, 2001 40).

Expresa Pimentel (1998) que “el nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones” (63). De igual manera, la imagen que se tiene del personaje proviene de la información que el narrador nos ofrece, como en el caso de Julia, la diosa de la noche. La descripción que se hace de su figura, su porte y talante, vaticina la vía de escape que encuentra esta mujer para vengarse de la indiferencia e incomunicación que vive en su matrimonio. El lector repara en que ella no es una prostituta, pero que consiente en prostituirse para que, de una manera tácita y silenciosa, cobijada bajo la oscuridad de la noche y el sueño de Raúl que ni cuenta se da, de las aventuras, ni de la transformación de Julia, aparente ser una esposa sumisa,

que deja su disfraz diurno para portar la máscara de la diosa de la noche, cual vil animal nocturno que se lanza tras la presa. La víctima se convierte en la figura depredadora:

Julia revisó su vestido rojo, de licra, untándolo de lleno a su cuerpo con la palma de la mano, y con un movimiento rápido pellizcó los pezones que se marcaban en la tela hasta dejarlos bien erectos. Hundió hasta el fondo de su bolso la fotonovela cuyo título alcanzó a releer: La diosa de la noche. Después sacudió la cabellera negra, aspiró hondo y se dirigió a la plaza balanceando procazmente sus caderas (Parra, 2001 38).

Dice Pimentel (1999) por otro lado, que “el espacio físico y social en el que evoluciona un relato tiene una primera e importante función de marco y sostén del mundo narrado; es el escenario indispensable para la acción. Pero con mucha frecuencia el entorno se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato en una suerte de síntesis de la significación del personaje” (79). La diosa de la noche requiere de un recinto para poder actuar y es en el escenario nocturno, donde se va fraguando la acción. Las sórdidas calles y la plaza que recibe el continuo vaivén de automóviles con hambre de placer, será el entorno que va a ir moldeando la personalidad transfigurada de Julia. Ella observa a unos travestis en un forcejeo detrás de los matorrales, percibe la mirada libidinosa de los hombres que la desean y quieren poseerla. Ante lo sórdido de este mundo prostituido, ella se va mimetizando y asumiendo un papel que va de personaje de fotonovela a drama de la vida real. La diosa de la noche cae presa de la soledad y la tristeza, del hastío y la abulia de tener que regresar al lugar donde verdaderamente pertenece, al encierro de un cuarto donde no había nada que hacer. Por más que ha intentado llegar a una situación límite camuflada en la oscuridad nocturna, no pasa más allá de ser un espectáculo un tanto carnavalesco, quedándose tan sólo en el aparentar ser una prostituta sexy que sueña con convertirse en la diosa de la noche quien irónicamente, le niega esa posibilidad.

El calor sofocante, el escaso viento, los sonidos lejanos que atravesaban la ciudad nocturna monótonos y tristes, hacían de cada minuto un trecho lentísimo que era necesario salvar inventando actividades. Julia sacó un cigarro, se demoró en encenderlo y luego en fumarlo. El humo jugaba con la luz, la rodeaba, cambiaba su color y al final se disolvía en ella dividiéndose en miles de puntitos acerados hasta la llegada de una nueva exhalación A Raúl no le gustaba verla fumar, “eso no está bien para una mujer decente”, se repitió Julio, y su garganta expulsó el recuerdo con una corta y agria carcajada (Parra, 2001 45).

Se ha visto la tensión y la contradicción que se gestan en este locus fronterizo y que se concretan en la violencia, asuntos que obsesionan a Parra. Los personajes, pudieran decirse, viven en una ambigüedad derivada del recurso que construyen para subsistir

en un mundo que les es incierto, que los oprime, los sofoca, los agrede. Sobre el particular, el autor ha comentado lo siguiente:

la violencia sí tiene una fascinación para mí [...] la violencia yo creo que pone al hombre en una situación límite, siempre. Y yo siempre he creído que la situación límite te quita todas las máscaras. El ser humano se muestra tal y como es; salen a relucir sus instintos que yo creo que son materia prima, principal, de la condición humana. Y me gusta poner los personajes ahí porque entonces se acaba toda esa serie de prejuicios, de educación, de máscaras, de disfraces y actúan tal y como son en pura esencia. (Cluff, 224-225)

El final de “Como una diosa”, nos revela que la protagonista, Julia, todas las noches vuelve a andar su camino hacia la venganza deseada para el marido, Raúl, que la ignora y que ha dejado de ser el amante perfecto que la enseñaron a idealizar en su imaginación, las fotonovelas. Mientras el cuento transcurre en la calle representando para nosotros el mundo de Julia en ese personaje del vestido rojo entallado y del bolso dorado, el final nos asalta por la dimensión de sus contrastes. Raúl, como siempre, en su cama y sin saber lo que ocurre en la vida de Julia, con su “rostro de anciano prematuro”, “el hilillo de baba”, “el penetrante olor a cantina” (Parra, 2001 52). Julia, dispuesta a vengar la indiferencia y las deslealtades del marido, fabricándose cada noche la fantasía del amor ideal en los rostros de los hombres que compran su amor en la calle. La trama conducirá a Julia por el camino oscuro de la calle reconociendo en ella la realidad, siempre idealizada, del amor inalcanzable que se ha forjado a partir de los rostros de las fotonovelas. Puesta en el escenario en el que cree entrever la libertad, Julia nunca acaba de atreverse y vuelve, todas las noches, a la realidad de su marido sólo para prometerse que la próxima vez sí logrará engañarlo (Bolívar, 1998 269-270).

Voces nocturnas que transitan en el mundo narrado: las formas de enunciación narrativa en “El pozo”

La literatura de Parra “muestra el descentramiento del sujeto, el sinsentido, la presencia del inconsciente, del deseo, de la violencia, la alienación, la carencia de paradigmas” (Guzmán, 144). Esta crisis se expresa en el plano de la ficción mediante la narración de instantes o condiciones liminares, donde los personajes se ven en encrucijadas de orden ético, psicológico, físico y anímico. Se trata de momentos definitorios que comprometen los límites (y los abismos) de la condición humana, y entrañan, por tanto, grandes implicaciones éticas y epistemológicas. Son situaciones que exhiben prácticas y conductas sumamente complejas, que involucran la desesperación, el arraigo y el desarraigo, el delirio, la angustia, la confusión, la ira, la brutalidad, el sadismo y la crueldad (Higuera Rojas, 26).

El grado de subjetividad mayor en narración homodiegética no se debe solamente a los actos que como personaje realiza, sino de manera muy especial a un fenómeno característico de esta forma vocal: toda narración homodiegética ficcionaliza el acto mismo de la narración. Como lo expresa Filinich según lo comenta Pimentel (1998) el narrador no sólo cumple con la función mediadora de narrar (acto eminentemente verbal) sino también con una función de destinación; es decir de la selección y orientación del relato hacia un “tú” que es el receptor potencial del relato (Pimentel, 140). El narrador de este cuento es una voz anónima de un alma atormentada por la venganza ante la traición del amigo. La enunciación ocupa una voz en primera persona que va destilando toda su amargura, coraje, despecho, enojo, odio ante un suceso en el que fue maltratado por la violencia del abandono aderezado con el peso de la traición. El relato transcurre en ese camino a la expiación de estos sinsabores que han carcomido el corazón de este personaje, que no conocemos ni su nombre pero sí el tono amargo de su voz que profiere todas las emociones que se derivan de una venganza premeditada, alimentada por el peso de los años hasta llegar a poder concretarse en el hijo de su victimario, quien se convierte patéticamente en el destinatario de esta vejación. La figura inocente del hijo del amigo que traiciona, será quien sea llevado cual animal de carga, arrastrándolo por el desierto hasta recibir el mismo castigo por el que padeció el narrador. Sólo así podrá sanar su alma de la podredumbre que le ha carcomido el corazón desde hace casi cuarenta años:

¿A poco le tienes miedo a lo oscuro? Muy mal, muchacho; se ve que estás acostumbrado a la ciudad. Aquí las noches son largas, a veces hasta de doce horas, y con ellas te enseñan a que lo malo es la luz, el sol, el desierto de día. Eso sí es peligroso: ciega, aturde. Te va dorando lentamente la piel, la garganta, la lengua, hasta medio matarte. Lo oscuro no, es fresco, agradable, y si te impones, puedes moverte como pez en agua. Camina, no te me atrases. No sé por qué te pierdes, sólo sigue la dirección de la cuerda. Yo te guío. (Parra, 2001 85)

En “El pozo” los interlocutores son el vengador y el hijo de su víctima a quien el primero engaña para llevarlo a la orilla del pozo, desde donde lo empujan sin piedad, repitiéndose en este nuevo acto la misma escena con el padre, años antes, que le inspirara su venganza: “dirigí mi odio a otro que sí vendría...” (Parra, 2001 94). Han pasado cuarenta años y en aquel hombre sigue viva la sed de venganza. No ansía la muerte de su víctima sino tal vez la tortura al interior del pozo, deseando que alguien lo escuche, gritando para llamar la atención de algún arriero (Bolívar, 269).

Y yo aquí en este rincón de desierto, rumiando una venganza cada vez menos probable mientras enfermaba de envidia a cada rumor nuevo. Más tarde supe que había muerto, y también yo sentí morir. Pero era demasiado el odio y mucha la envidia como para desperdiciarlos. Y continué la espera... Mira, ahí está el pozo, ¡igualito!, sin noria, con los mismos adobes, solitario... Si antes nadie pasaba por aquí, ahora menos: en

cuarenta años el desierto se ha ido ensanchando. ¿No sientes la pestilencia? ¡Que te levantes! ¿Ya entiendes, verdad muchacho? ¡Cómo pesas! (Parra, 2001 94).

Bolívar (1998) afirma que en “El pozo” aludirá de nuevo al miedo como fuerza iluminadora. Breve momento acaso en el que personajes y paisaje cobran con la fuerza de un texto que hubiera sido dispuesto para aclarárnoslo todo. “El verdadero miedo sólo te entra realmente cuando ya conociste un dolor insoportable, y tienes la certeza de que lo vas a volver a vivir” (Parra, 2001 88). Y con respecto al miedo abunda, nuevamente, más allá de los límites, hasta llegar a ese punto casi exterior en donde la ciudad puede observarse de lejos, en donde uno cree palpar su perfil, a pesar de la oscuridad o en las orillas de esa oscuridad. “El miedo, cuando aumenta sin término, es como la noche, como la oscuridad: llega un momento en que te aclara, te ilumina por dentro, serena tu alma y te vuelve capaz de hacer lo que no creías posible” (Parra, 2001 89).

Entender esta topografía nocturna que se convierte en el locus de la violencia se debe en cierta forma a las maneras de ser y habitar en el mundo según la personalidad de la gente del norte, un espacio geográfico que ha sido moldeado por la barbarie y la violencia de un mundo amenazado por la corrupción, el narcotráfico, la delincuencia y el deterioro social. Parra menciona que la faja fronteriza viene siendo una segunda especie de limbo, una región de los dos países donde las idiosincrasias, las culturas, los orígenes se ven un poco desdibujados. Por ello es una región de paso, donde no hay una raíz firme. Sin embargo, la gente que vive en las fajas fronterizas tiene un nacionalismo mucho más fuerte, mucho más firme que el que hay más adentro del país. Se convierten en lo que Parra denomina la última trinchera cultural, la última trinchera contra todo lo que venía de Estados Unidos, que ellos eran la resistencia (Cluff, 2003 219). Tal es así la tesitura con la que están delineados estos personajes en el espacio fronterizo de Monterrey y sus alrededores. Tanto en el imaginario urbano como en el rural, los personajes entablan una batalla cotidiana con enemigos que están amenazando la invasión cultural, como con los detonadores que resquebrajan la estabilidad social; crean espacios de resistencia para poder subsistir en un entorno que se ha convertido en el locus de la violencia. Quizá sea entonces, que en la noche, donde transitan todas las personalidades ocultas, que pretenden exorcizar a los demonios que llevan dentro.

La realidad inmediata sirve como referente obligado a una literatura que aspira a ser un reflejo del mundo que vivimos, aunque la imagen reflejada en el espejo de la ficción sea grotesca. No hay tal distorsión, simplemente es el producto de una faz social que ha sido vilipendiada por la posmodernidad. Desde sus principios como cuentista, a Eduardo Antonio Parra se le identificó como una especie de narrador de la violencia, y es que la cuestión de la violencia ha sido de sumo interés para el autor como material literario: los

choques sociales, los choques particulares. Expresa el autor que sus primeros libros eran bastante violentos y todavía la situación no estaba como ahora en la actualidad:

me fijaba yo que en todo el norte de México había una violencia muy seca a comparación de la del centro o del sur y eso llamaba mi atención, yo quería plasmarla. Ahora ya es muy mecánica, no se me hace tan poética ni atractiva, nunca ha sido bonita pero ya no le encuentro mucha cantera literaria a lo que está pasando ahorita porque es muy mecánico, incluso si uno quiere narrar un homicidio o una muerte, pues ahora tendría que narrar al mismo tiempo y eso le quita la individualidad y lo que puede conocerse de humanidad. A mí lo que me interesa es la exploración del ser humano, pero cuando todo es tan masivo se me hace más difícil. (García Rodríguez, 2008)

Los límites de la noche es un conglomerado de relatos fascinantes que horadan en los abismos de la condición humana al proyectarlos a situaciones límites que les permiten desafiar los miedos y las amenazas. En ocasiones, la lucha es infructuosa, pero hay un atisbo de esperanza que hace que el hombre recupere su humanidad tan vilipendiada por la violencia del convulso México en el que vivimos.

Referencias

- Aguilar Sosa, Y. "Lo que escribo se lo debo a mis abuelas." Entrevista con Eduardo Antonio Parra. *Otro Lunes. Revista Hispanoamericana de Cultura* 1 3 (2007). Impreso.
- Bolívar, M. D. "Eduardo Antonio Parra: Los límites de la noche." (C. d. Filológicas) *Literatura Mexicana* 9 2 (1998). Impreso.
- Cepeda, C. *La noche nutre sus historias. El Norte*, 1999. Impreso.
- Cluff, R. M. "Eduardo Antonio Parra y la zona intermedia". *Púshle un cuento al piano (La ficción en México)*. Ed. A. Pavón. Tlaxcala (México): Universidad Autónoma de Tlaxcala / Conaculta, 2003. Impreso.
- Estrada, R. "Entrevista con Eduardo Antonio Parra. Un escritor de pantalón largo." 14 Sept. 2014. *La Gaceta de la Universidad de Guadalajara*. Internet. 21 Mayo 2016. <www.gaceta.udg.mx/G_notas1.php?id=16318>
- García Rodríguez, L. *Vida Universitaria. Periódico de la UANL*. Nov. 2008. Internet. 21 Mayo 2016. <www.vidauniversitaria.uanl.mx/artes-literarias-eduardo-antonio-parra>
- Gómez Rodríguez, I. E. *Zaloamati. Repositorio institucional*. Junio 2004. Internet. 20 Mayo 2016. <zaloamati.azc.uam.mx/handle/11101/1924>
- Guzmán, N. *Todos los caminos conducen al Norte: la narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*. Monterrey, Nuevo León, México: Fondo editorial de Nuevo León, 2009. Impreso.

Higuera Rojas, S. I. *Frontera y violencia en la narrativa de Eduardo Antonio Parra*. 12 Sept. 2011. Internet. 19 Mayo 2016. <www.bidi.uson.mx/TesisIndice.aspx?tesis=22273>

Parra, E. A. *Los límites de la noche*. México: Era, 2001. Impreso.

---. "El lenguaje de la narrativa del norte de México." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXX 59 (2004). Impreso.

Pimentel, L. A. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 1998. Impreso.

El horror hiperviolento en la novela mexicana: *Perra Brava* de Orfa Alarcón y todos conocemos *Naranja mecánica*

Vladimir Guerrero

(Universidad Autónoma de Chihuahua, México;
Pontificia Universidad Católica de Chile)¹

Resumen: El artículo expone y explora la emergencia en los últimos años de una literatura mexicana ligada a la temática del “narco” que se caracteriza por manifestar por medio de la violencia extrema y el “horror” una realidad altamente preocupante del México contemporáneo. En estas manifestaciones literarias se establecen flujos culturales complejos que problematizan los territorios estereotipados de las “narcoestéticas” tradicionales; creando en su fluir las “líneas de fuga” suficientes para “agenciar”, “desterritorializar” y “reterritorializar” el fenómeno de la “narcocultura”. Se analiza la novela norteña: *Perra Brava* publicada en el 2010 que desarrolla los motivos del “horror” y la “hiperviolencia” como elementos fundamentales en su proceso narratológico. La sangre humana, el destazamiento del cuerpo, la violencia simbólica y cultural desde el machismo o la “masculinidad hegemónica” determinan el “marco ético y político” de reflexión para configurar los horrores y temores de una sociedad largamente sometida, así como expuesta a la violencia desmesurada que los “cárteles de las drogas” han desatado por medio de sus sicarios “monstruosos”.

Palabras clave: Narcozona mexicana, Hiperviolencia, Narcogótico mexicano, Norte de México, Estéticas del horror, Estudios Culturales.

Abstract: The article describes and explores the emergence in recent years of a Mexican literature linked to the theme of “narco” characterized by manifest through extreme violence and the “horror” highly troubling reality of contemporary México. Problematize complex cultural flows stereotyped traditional territories «narcoaesthetic» established in these literary events; creating in its flow «lines of flight» enough to «assemblage», «deterri-

1. Cursó la carrera de Letras Españolas en la Universidad Autónoma de Chihuahua y la Maestría en Estudios Humanísticos con Especialidad en Literatura en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México. Es profesor de literatura en las áreas de: teoría, crítica y estética literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Como crítico, su labor se ha enfocado al debate cultural y literario entre lo canónico y contracanónico desde donde ha desarrollado una serie de ensayos y proyectos académicos interdisciplinarios. Ha participado como ponente en distintos eventos institucionales como Simposio Espacios Literarios organizado por la academia de Letras Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UACH; en el Congreso Internacional: “La Palabra” de la misma facultad; en el Coloquio Internacional: FANPERÚ2013 “Escrituras del nuevo mundo: lo fantástico y las narrativas del futuro” en Lima, Perú (2013); en el XIX Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea en la Universidad de Texas en El Paso (UTEP) 2014 en Estados Unidos de América; en el Congreso LASA 2015 en San Juan de Puerto Rico; en el I Simposio de la Sección de Estudios del Cono Sur (LASA) 2015 en Santiago de Chile y en el II Seminario Internacional de Literatura Fantástica 2015 en Montevideo, Uruguay. Actualmente cursa el Doctorado en Literatura en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

torialise» and «reterritorialize» the phenomenon of «narco». Analyzed the northern novel: *Perra Brava* published in 2010 that develops the motives of “horror” and “hyperviolence” as key elements in their narratological process. Human blood, dismember body, the symbolic and cultural violence from male chauvinism or the “hegemonic masculinity” determine the “ethical and political framework” of reflection to set the horrors and fears of a long subject society and exposed to unconscionable violence that “drug cartels” have unleashed through their “monstrous” sicarios.

Keywords: Mexican narcozone, Hyperviolence, Mexican narcogotic, Northern México, Aesthetics of horror, Cultural Studies.

1. “Testimonios territoriales”:² Conduciendo a través de la “narcozona” mexicana

Lo recuerdo bien: fue la Semana Santa del 2009. Había conducido por aproximadamente nueve o diez horas. Atravesando una importante extensión de la “narcozona” nombre con el que Carlos Velázquez –escritor mexicano– ha rebautizado al norte de México en su libro: *El Karma de vivir al norte*. Viajaba junto a mi familia: mi esposa, mis dos pequeñas hijas –en ese entonces de cinco y seis años– y mi madre. En esas vacaciones habíamos decidido visitar la ciudad de Monterrey en el estado de Nuevo León. Justo un día antes había realizado el viaje corto de tres horas desde Cd. Chihuahua hasta Cd. Jiménez donde descansamos en casa de mi madre para retomar la ruta a la mañana del día siguiente. Deseaba salir lo más temprano posible para así poder evitar –a toda costa– el acoso de la noche en las autopistas, carreteras y ciudades de ese territorio fantasmal inmerso en una evidente “narcoguerra”. Para el 2009 la violencia extrema con sus ejecuciones, sus carnicerías, sus balaceras, extorsiones y brutalidades era una realidad en la mayor parte de las más importantes ciudades del norte de mi país, pero curiosamente Monterrey –la Sultana del Norte– se mantenía con cierta y admirada paz.

Por distintas circunstancias partimos justo a las diez de la mañana. Tomé la carretera Panamericana y dirigí rumbo hacia Torreón, Coahuila. Torreón “era-es” un asentamiento importante para el “Cártel de Los Zetas”, esto lo sabía muy bien por lo que me

2. Me interesan en esta advertencia dos ideas centrales del pensamiento contemporáneo; la primera se refiere a la importancia que tenemos todos los habitantes del norte de México como testigos de los acontecimientos horribles que sucedieron, suceden y sucederán en el México de la “máquina narco” importancia vital porque todos los que nos ocupamos de visibilizar estos “hechos” somos verdaderos supervivientes. Para lo anterior es oportuno citar lo que nos advierte Giorgio Agamben en: *Lo que queda de Auschwitz –El archivo y el testigo: Homo Sacer III–*: “Existen en latín dos palabras para referirse al testigo. La 1ª es “testis” de la que deriva nuestro “testigo” significa aquel que se sitúa como tercero (tertis) en un proceso o litigio como contendientes. La 2ª es “superstes” y hace referencia al que ha vivido determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está en condiciones de ofrecer testimonio sobre él” (15). La segunda es resaltar la idea de territorio que propone Deleuze en *Micropolítica: Cartografías del deseo* –citado por María Teresa Herner–: “El territorio puede ser relativo tanto a un espacio vivido como a un sistema percibido dentro del cual un sujeto se siente ‘una cosa’. El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación fichada sobre sí misma. Él es un conjunto de representaciones las cuales van a desembocar, pragmáticamente, en una serie de comportamientos, inversiones, en tiempos y espacios sociales, culturales, estéticos, cognitivos” (166)

interesaba atravesar lo más rápido posible la ciudad. No pensaba parar: ni a recargar gasolina, ni a comprar ningún tipo de alimento o antojo para mi familia. Como padre siempre evité llenar de terror la mente de mis pequeñas hijas ante los conflictos de la “narcoviolen-
cia” por lo que ellas no sabían que atravesaríamos por ciudades, calles y carreteras donde el peligro de los “narco-comandos” o sus sicarios eran una realidad y no solo parte de una ficción. Tenía que dirigirme hacia la salida a Saltillo que era la ruta a seguir para llegar a Monterrey. Aún en Torreón, la violencia se hizo presente de forma cultural al divisar en los postes y luminarias del alumbrado público la publicidad de algún tabloide de nota roja que mostraba el cuerpo de un hombre horriblemente ejecutado. Eso no me ayudaba en nada para conducir con tranquilidad. El horror que despertaba la “narcozona” era constante.

Salí de la ciudad. Atravesamos sin ningún contratiempo la carretera –bastante desolada– entre Torreón y Saltillo. Pasamos por la ciudad de Saltillo sin ningún evento extraordinario. Pudimos cruzar sin problemas los aproximadamente ochenta y nueve kilómetros que la separan de Monterrey en una carretera revestida por numerosas sinuosidades que permiten atravesar una notable serranía. Después de nueve o diez horas –en lo general apremiantes– vislumbramos el valle regiomontano. Parecería que al apremio le seguiría el sosiego. Pensaba en mi primo que nos esperaba en la Macroplaza; cenaríamos en familia y después iríamos a tomar el merecido descanso. Dejaba en el camino –pensaba– el miedo a los sicarios, a los comandos armados o los “narcorretenes”, pero aquello no iba a ser así. Justo en lo que fuera el primer semáforo de la ciudad, al lado del camino –en evidente acecho– se encontraba una “troca” de color negro con total apariencia “malandra”. Su aspecto era amenazante como lo sabemos muchos de los norteros con este tipo de vehículos: vidrios totalmente polarizados, rines, llantas y acabados fastuosos. Para colmo –de lo que pensaba era mi mala suerte– el semáforo en rojo me detiene para quedar justo al frente de la sospechosa camioneta. Jamás intenté mostrar nerviosismo: sería un error. Cualquier cabeceo constante; cualquier mirada lanzada hacia la camioneta podría convertirse en señal molesta para los tripulantes. Como suele suceder en tales situaciones, el tiempo de espera ante el semáforo se volvió más largo de lo habitual. Cuando por fin la luz indicó el verde pisé el acelerador, sin ninguna presura, con calma moderada, en la más aparente y posible normalidad. Cualquier reacción contraria también podría convertirse en un grave error.

Parecía que la escena de miedo que me había provocado mi encuentro con lo que yo pensaba era una “narcotroca” había pasado y la serenidad podía volver a ocupar el ánimo mío y el de mi esposa que también se había percatado del encuentro. De nuevo esta “escena fantasmal” propia de la “narcozona” aún no terminaba. Miraba –por instinto y seguridad– a través del retrovisor cuando percibo que la camioneta se incorporaba al camino y ahora transitaba a algunos metros justo detrás de nuestro sedan. Aunque eran aproximadamente las siete u ocho de la noche la avenida estaba poco transitada. Era una avenida periférica, limítrofe. Para mi tranquilidad la “troca” nos rebasó al poco tiempo, pero me dejaría un último mensaje –fantasmal y macabro– que me daría alguna certeza

hacia lo que hasta hace poco había estado suponiendo. Justo en el vidrio panorámico, el misterioso vehículo lucía una impresionante calcomanía de la “Santa Muerte” señal indudable de que quienes manejaban ese vehículo o de que a quién pertenecía el mismo querían o quería mandar un mensaje de muerte a quienes lo contempláramos.

Nunca pude ver los rostros de los tripulantes de esa camioneta negra y misteriosa, pero sí me pregunté e intenté imaginar el tipo de sujetos que tripulaban ese auto que llevaba la muerte como insignia: ¿Serían solo unos jóvenes jugando a ser narcotraficantes o sicarios? ¿Serían solo unos pandilleros sin nexos con el narco? ¿Perteneecerían en verdad a algún cártel? De ser así ¿A cuál? O lo peor: ¿Me habría cruzado en mi camino con unos verdaderos sujetos “monstruosos” y violentos? “Sujetos endriagos” como los conceptualiza Zayak Valencia en su taxonomía discursiva: “Capitalismo Gore”.³

Nunca tuve o tendré la verdadera respuesta, pero es muy importante para mí –como para otros mexicanos que no hemos decidido autocensurarnos– intentar crear espacios culturales de interacción. Espacios simbólicos donde podamos enfrentarnos y hablar de una realidad “hiperviolenta” y altamente conflictiva del México actual. De este tipo de espacios se ocupa la novela que aquí proponemos, pues su autora: Orfa Alarcón se hace cargo de narrar algo de la violencia extrema del narco en Monterrey; le pone voz y cuerpo a los hombres y mujeres fantasmales que siempre imaginé, pero nunca pude fijar aquella noche de mi llegada a Monterrey, la “Semana Santa” del 2009.

2. Una historia de “animalidad”:⁴ los perros y la perra

Perra brava cuenta la historia de Fernanda Salas, narradora protagonista de la novela, y su relación conflictiva con Julio, jefe de una célula criminal de narcotraficantes

3. Sayak Valencia en su artículo “Capitalismo gore: narcomáquina y performance de género” define así su taxonomía: “Proponemos el término capitalismo gore como una herramienta de análisis del paisaje económico, sociopolítico, simbólico y cultural mexicano afectado y re-escrito por el narcotráfico, entendido como un engranaje económico y simbólico que produce otros códigos, gramáticas, narrativas e interacciones sociales. Capitalismo Gore forma parte de una taxonomía discursiva que busca visibilizar la complejidad del entramado criminal en el contexto mexicano, y sus conexiones con el neoliberalismo exacerbado, la globalización, la construcción binaria del género como performance política y la creación de subjetividades capitalísticas, recolonizadas por la economía y representadas por los criminales y narcotraficantes mexicanos, que dentro de nuestra taxonomía reciben el nombre de sujetos endriagos”.

4. En su libro: *Formas comunes –Animalidad, cultura, biopolítica–* Gabriel Giorgi distingue el explícito signo político en el que una nueva figura del animal se transforma y se hace visible a partir de los años setenta en diferentes expresiones estéticas de América Latina. En este desplazamiento y reordenamiento cultural: “La vida animal empezará, de modos cada vez más insistentes, a irrumpir en el interior de las casas, las cárceles, las ciudades; los espacios de la política y de lo político verán emerger en su interior una vida animal para la cual no tienen nombre; sobre todo, allí donde se interroga el cuerpo, sus deseos, sus enfermedades, sus pasiones y sus afectos, allí donde el cuerpo se vuelva un protagonista y un motor de las investigaciones estéticas a la vez que horizonte de apuestas políticas, despuntará una animalidad que ya no podrá ser separada con precisión de la vida humana. En estos materiales el *animal cambia de lugar en los repertorios de la cultura*” (11-12).

en Nuevo León, México. La mayor parte de los acontecimientos ocurren en la ciudad de Monterrey, pero existen otros espacios (municipios, colonias o zonas) del mismo estado mexicano donde los personajes enfrentan sus conflictos. Fernanda es una estudiante de la Facultad de Filosofía y Letras de lo que se supone una universidad pública de Nuevo León. Alrededor de Fernanda se desarrolla su historia familiar al lado de su hermana mayor Sofía y su pequeña sobrina Cinthia, dos de los pocos personajes que la mantienen unida a una vida social tradicional. Ambas hermanas están marcadas traumáticamente por el asesinato de su madre –Gloria Navarro– a manos de su marido y padre de las dos hermanas. Gabriel Salas un hombre alcohólico y violento decide asesinar a la madre Fernanda y Sofía debido a los intensos celos, pues aseguraba que ella tenía diversos amantes. No era la primera vez que atentaba contra la vida de su mujer, pues ambas hermanas habían sido testigos en múltiples ocasiones de las golpizas tremendas que éste le propinaba hasta dejarla inconsciente.

Este asesinato marca la vida de la protagonista de la historia y es una acción determinante para entender su relación abyecta y paradójica con la sangre que le causa un miedo y un asco profundos, pero que termina también por envolverla en el derramamiento sanguinario del “narco mexicano”. La historia se desarrolla a través de una intensa serie de motivaciones que dan cuenta de una sociedad violenta y corrupta, donde la frivolidad, los lujos y la venganza van ensombreciendo la vida de los personajes y sus diferentes subjetividades: regulares o criminales (“ciudadanos comunes”, sicarios, líderes criminales, policías y políticos corruptos) hasta culminar en la transformación siniestra de la protagonista en una “perra brava” y “cabrona” que decide asesinar a una de las amantes de Julio y al pequeño hijo producto del engaño, hecho que desata la ira del macho hiperviolento. Ante el crimen horrible de Fernanda, Julio es incapaz de asesinarla por lo que decide suicidarse frente a ella con un tiro en la cabeza. La escena final de la novela cierra con la “Perra brava” bebiendo en frenesí la sangre de su hombre; un festín macabro -vampírico- que remite a la escena inicial de la novela donde la protagonista es engañada y obligada a probar la sangre de una de las víctimas de Julio. La historia pone en juego y como significación final el triunfo destructivo de una performance de género donde la masculinidad hegemónica del macho criminal imprime el sello político de sumisión u apropiación de la mujer tal como Monique Wittig describiera el contrato social que la heterosexualidad impone a las mujeres en su texto: *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*.

3. “Hiperviolencia” y “horror”: la sangre y el cuerpo mutilado

El término “hiperviolencia” o “ultraviolencia” tiene una referencia inmediata en la cultura popular en la novela de ciencia ficción *Naranja Mecánica* de Antony Burgess,

pero muy en específico en la adaptación filmica y homónima de Stanley Kubrick. Sin duda, el adjetivo “hiperviolento” nos obliga a pensar en el protagonista de la historia: Alex y sus pandilleros amigos a quien llama “Drugos”. He pensado en el gran eco popular de este texto para ejemplificar a los sujetos y a las acciones que se narran en *Perra Brava*. Al recurrir a la multiplicidad textual de dicho concepto pienso en ¿Qué otro término de amplio alcance popular podría configurar con más exactitud la lectura que hoy les comparto? ¿Qué otra imagen –dentro de la cultura audiovisual o la cultura de masas moderna– podría ser más adecuada para ayudar a transponer y hacer visible la horrible realidad en la que la violencia de la “narcomáquina”⁵ ha expuesto a la sociedad mexicana en una nueva articulación simbólico-cultural de poder y hegemonía.

La relación con *Naranja mecánica* también es importante por el lazo discursivo tan cercano e indiscutible entre violencia y horror que existe en la película, pues el “Tratamiento Ludovico” –terapia conductista ficticia– a la que es sometido y condicionado Alex para lograr su libertad es un procedimiento que somete al sujeto “hiperviolento” a presenciar imágenes de extrema crueldad sin otro fin más que llenar de horror la mente del protagonista. Horror profundo que lo dejará impedido para volver a cometer algún acto de violencia. De esta manera, en la película, se postula una teoría del “shock”, del “horror” y la “violencia” ambivalente y polisémica. No es mi interés debatir entre las teorías psicoanalíticas y conductistas de las implicaciones de una terapia del horror, por lo que a continuación definiré brevemente lo que en estética se comprende como el horror y lo sublime.

Comprenderemos pues, como horror estético⁶ la emoción más fuerte que la mente de un individuo es capaz de sentir ante la experiencia que una obra artística le pueda generar. Cualquier elemento de una obra de arte que esté relacionado con el dolor, el

5. El concepto de “narcomáquina” es un proceso de agenciamiento desde la violencia en el que la antropóloga social Rosana Reguillo procura un acercamiento central a la violencia extrema y contemporánea producida por el narco a lo largo de toda la geografía mexicana. El concepto es -a su vez- el eje vertebrador del número 8.2 de la revista: *e-misférica*: “Narcomachine”. Me interesan -en esta ocasión y en específico- dos definiciones que la autora expone de la “máquina narco”: a) “Así, una primera aproximación a la “máquina”, permite aislar –para el análisis– tres niveles: la disolución de la persona (transmutada en cuerpo desmembrado); el cuerpo roto que actúa como índice de una escena y de un poder previo y su presencia fantasmagórica.” Y b) “La máquina se especializa en la producción de fisuras, tanto aquella que separa las capas de una misma herida (cuerpos de narcomenudistas, ayudantes, vigilantes, socios ahora castigados), como aquella que separa las heridas superpuestas (cuerpos de civiles inocentes, “daños colaterales” que alimentan la voracidad de la “máquina”).”

6. La novela aquí analizada forma parte de un corpus extenso de fenómenos y objetos culturales que intento analizar desde la categoría del: “Narcogótico mexicano” y que proponemos como una dimensión estética y cultural conformada por un diverso conjunto de fenómenos de la “narcocultura” (textos literarios, música, cine, televisión, pintura, performances, modas en el vestir, artículos decorativos, iconografías, fenómenos de internet, videografías, etc.) que hibridan con características temáticas y formales de la tradición de lo sublime, del horror sobrenatural y de lo fantástico (la muerte, lo monstruoso, los lugares malditos, lo diabólico, lo fantasmal, el cuerpo mutilado, la tortura, el dolor, las experiencias límite de la violencia, lo macabro, etc.) para multiplicarse en distintos proyectos estético-culturales que se ocupan del carácter ético-político de la violencia y el “narco” en el territorio mexicano contemporáneo.

peligro o la autoconservación o que pueda despertar una sensación de asombro y de lo terrible será un elemento totalmente adecuado para generar lo sublime y el horror ante su receptor. Continuamos y persistimos en la trascendencia del pensamiento de Edmund Burke quien reflexiona sobre este afecto así: “Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime, esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir” (79).

La sangre es uno de los elementos narrativos más reconocibles para generar el horror y destacar la hiperviolencia de los personajes o las acciones en *Perra brava*. Como más atrás había mencionado son dos escenas que abren y cierran el relato donde la sangre es motivo principal. En la primera escena-que es literalmente el inicio del relato- se narra el encuentro sexual entre Fernanda y Julio. Julio ha llegado –muy entrada la noche- a la casa que ambos comparten. Sin aviso -en la completa oscuridad- sin ningún ruido de por medio -como cazador en acecho de su presa- irrumpe en la habitación y sujeta del cuello a Fernanda; la oprime con su cuerpo. Fernanda –narradora en primera persona- nos advierte que no está asustada, que Julio siempre llega sin avisar; para nuestra posible sorpresa nos confiesa que nunca se ha opuesto a esta clase de juegos que la excitan las situaciones de poder en las que hay un sometido y un agresor –dueño y señor.

La narradora deja en claro que Julio doblega su mente, su cuerpo y su voluntad noche y día. La escena transcurre entre acciones violentas de sometimiento, le muerde los senos, la penetra y el acto sexual es interrumpido por intervalos donde Julio le lanza frases que en un principio ella no comprende: “–Para que no me vuelvas a salir con que te da asco” o “–Para que se te quite lo fresita”. La escena sexual continúa siendo narrada y ella comienza a lamerle todo el cuerpo ante lo que parece ser un preámbulo a la felación, pero ella se detiene; Julio la advierte: “–Síguele, síguele, ¿Pa’ que te paras?” Fernanda advierte que su sudor sabe distinto, comienza a limpiarse la boca, su sabor no le gusta, es extraño, nuevo, agrio y nauseabundo al grado extremo que la pone a punto de vomitar. Julio después de burlarse ante la reacción de ella vuelve a sujetarla violentamente y termina por penetrarla enfurecido dando lugar al dolor que termina ganándole al placer.

Después de terminar él se queda dormido dejando a Fernanda lidiar con el molesto y siniestro sabor. La escena llega a su clímax cuando ella –en el baño, al lavarse los dientes y verse frente al espejo- comprende por fin las frases que Julio le había proferido: “...me descubrí frente al espejo con la cara llena de sangre. Los senos, las manos, la entrepierna. Grité. Como si viera el fantasma de mi madre” (Alarcón, 12).

La escena de espanto es interrumpida por Julio que entra al baño y la abofetea, para terminar con las siguientes palabras que testimonian la naturaleza hiperviolenta de

él: “–Para que te lo sepas, traes encima la sangre de un cabrón con muchos huevos, y con todo y todo se lo cargó la chingada, porque la vida se gana a putazos. Así que no me vuelvas a salir con que no puedes freír un pinche bistec porque te da asco” (13).

De esta forma, Fernanda es obligada a compartir el festín de sangre humana en el que anteriormente Julio se había saciado en una horrible ejecución y ajuste de cuentas. Desde este primer momento, Fernanda expone en su narración el profundo asco y temor que siente ante la sangre. Su pesadilla más terrible –narra– implica soñar a su hermana destazada en una tina, flotando entre litros de sangre. Esta relación de profundo espanto con la sangre queda reflejada en el monólogo siguiente:

Es la sangre. Algunos dicen que es la vida. Quiero que mi muerte sea instantánea para no verla. Nunca verla. Saber que existe. Sentirla a veces que estruja el corazón, pero ni verla, ni olerla. Si la sangre es la vida como muchos dicen, ¿Por qué huele a muerte? ¿Será que cuando alguien muere su vida sigue por ahí, esparcida, sobre mi piel, alrededor de mi boca, como cuando Julio...? Y una vida se mete por los poros y quién sabe cuántos cadáveres andaré cargando. (78)

Pero la sangre sirve también como protagonista del proceso de cambio que la personalidad de Fernanda desarrollará desde el inicio hasta el final de la historia; transformación que implica el pasar de ser una “testigo” y una víctima del universo hiperviolento y machista en el que está inmerso Julio junto con sus hombres –denominados por la narradora como: “Los cabrones”– a convertirse en una asesina igual de hiperviolenta, protagonista de la caída y muerte de su “Perro”, de su macho dominante.

Fernanda –después de enterarse de la existencia de la amante de Julio: Keila y del pequeño hijo de ambos– decide asesinar a la mujer, pero al ser incapaz de tolerar la sangre decide elaborar un plan que, macabramente, surge de su enorme gusto por la carne asada. En otro momento de la narración nos enteramos que no podía ver la carne cruda, pero adoraba la carne asada, muy quemada –enfatisa en algún momento–. Así y a través de este hilo narrativo, provoca un incendio donde mueren quemados Keyla y el pequeño hijo de Julio. El final de la historia culmina con un nuevo festín de sangre donde Fernanda –con una profunda y violenta perturbación de ánimo– bebe de nuevo sangre, pero con el vuelco que ahora es la sangre de una sus propias víctimas colaterales, el propio Julio:

Sobre mi cayó el peso del más hombre. Yo me había ofrecido a sus dientes, pero yo era quien probaba su sangre. Yo quería que tronara todos mis huesos para no poder irme nunca de su lado, pero era su cráneo el que se había reventado. Yo me había dado como una ofrenda, pero su nuca era una flor de sangre. Yo amaba tanto su sangre que comencé a beberla. (204)

El segundo elemento que provoca el horror y escenifica la violencia extrema de Julio y sus “Cabrones” es el cuerpo mutilado. La brutalidad de dichos sujetos es dirigida hacia los cuerpos de sus enemigos y víctimas con enormidad monstruosa que deja patente las posibilidades significativas que perseguimos ejemplificar con el término de “hiperviolencia”. En los dos ejemplos que referiré el comandante de la policía federal –Ramiro Silva– es motivo central de las acciones. En el primero se refiere al abuso y maltrato con que este comandante se dirige a Fernanda inculpándola de un asesinato que no había cometido y en el que se ve envuelta por conducir uno de los vehículos que momentos atrás había utilizado uno de los hombres de Julio que es apodado La Coyota y quien en realidad había cometido el decapitamiento que a continuación se analiza.

Fernanda es detenida en un operativo policial y al registrar los asientos traseros del vehículo descubren una cabeza humana. La cita habla por sí misma:

Como si fuera una película de horror, el oficial tomó el contenido de la bolsa y lo exhibió ante todos. De los cabellos, el policía sostenía una cabeza que aún tenía los ojos abiertos. De inmediato, todas las armas fueron apuntadas hacia mí.

–Afuera y manos arriba

–¡El perro!– dije casi llorando porque el perro ya estaba afuera, asomando la cabeza por la ventanilla de mi carro gruñéndome.

– ¡Que te calles, con una chingada! (73)

La narración no da cuenta de los acontecimientos inmediatos a la escena anterior, pero en el capítulo siguiente nos enteramos que fue reconocida como la mujer de Julio por unos de los agentes federales e inmediatamente fue rescatada por el alcalde pedera de la ciudad. Aún ante la situación ya aclarada y las debidas disculpas por parte del alcalde hacia Julio, este último decidió tomar venganza y más adelante nos enteramos del escalofriante fin del comandante Ramiro Silva:

Que le habían sacado los ojos. La cabeza había sido desprendida del cuerpo y no de tajo, sino mostrando grandes signos de violencia. La piel de la cara mostraba señales de tortura. El cuero cabelludo había sido arrancado en algunas partes. Una cortada que iniciaba en la oreja y terminaba en la comisura de los labios rebanaba en dos sus mejillas, como si le hubiera salido otra boca. La cabeza fue dejada como mensaje frente a la PFP, el cuerpo aún no se encontraba. (86)

De manera explícita, la narrativa de Alarcón muestra la manera horrible en que el crimen organizado escribe en el cuerpo humano sus mensajes de terror haciendo partícipe con ello a la sociedad entera de sus mensajes de empoderamiento y dominación. *Perra brava* da paso a la reflexión de la “anamorfosis” que como expresa Sergio González Rodríguez se produce: “Cuando un hecho violento quiebra la cotidianeidad de una

persona se produce la “anamorfosis” en el sentido de que la vida resulta alterada y se impone una modificación perversa de la realidad: la caída en la abyección” (02).

4. “Líneas de fuga”:⁷ La música de los perros

Como en muchas de las narraciones del “narco” el aspecto sonoro y musical se vuelve indispensable en *Perra brava*, pero el “soundtrack” de esta novela da un giro radical hacia el rap o el hip-hop mexicano y norteño al volver central la música del famoso dueto musical: *Cártel de Santa* con la inclusión del vocalista principal de la agrupación –conocido como El Babo– que aparece brevemente como personaje incidental dentro de la historia. Orfa Alarcón potencia el aspecto popular de su narración al incluir la música del *Cártel de Santa* como un indicador del rol fundamental que esta música ocupa en la configuración de la personalidad de sus personajes y de cierta manera contribuye a establecer una concepción estilística que permite –al género de la “narconarrativa” en México– explorar una línea diferente que resignifica y reposiciona estas tendencias más allá del papel ya casi canónico que se le había otorgado al “narcocorrido” o a la estética del vaquero norteño como modelos de la música y de la vestimenta del narcotraficante mexicano. Esto último se puede constatar en las siguientes y bien celebradas dos obras: *El Infierno* (2010) película de Luis Estrada y *Trabajos del reino* (2004) de Yuri Herrera. En ambas obras la “narcozona” aún se configura en torno a un gran número de estereotipos de la “cultura y el territorio norteño” que en la actualidad se han transformado radicalmente.

Las líricas del *Cártel de Santa* conocidas por su alto contenido violento y como ejemplo muy claro de un machismo que lleva como marca el imperativo de una “masculinidad hegemónica” que posiciona al hombre como modelo de fuerza bruta al lado de postulados imperativos como: respetabilidad económica, la indiferencia ante el peligro y el menosprecio de las virtudes femeninas. En la novela, la música del *Cartel de Santa* es la preferida de Julio y sus “Cabrones” y poco a poco parece ser que se convierte en el lado musical oscuro de la misma Fernanda que en un principio rechazaba mucho de esta música por considerarla altamente misógina. Pero también hay elementos “paratextuales” que vuelven a esta música como parte integral de la obra, tal es el caso de la nota editorial que aparece al final de la novela: “La música del *Cartel de Santa* acompañó a

7. Es fundamental reiterar la importancia que en la idea de “rizoma” propuesta por Deleuze y Guattari toman las “líneas de fuga”: “...conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. [...] Contrariamente al grafismo, al dibujo o a la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga...” (*Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* 25).

la autora durante la creación de esta novela. Aquí están las citas que aparecen a lo largo de la historia de ficción” (205).

Justo después, se reproducen los fragmentos de las canciones que son citadas en la novela, pero dentro de las cuales sobresalen dos que se ligan intrínsecamente con el título de la novela y con el apartado de este artículo titulado: “Testimonios territoriales”: Conduciendo a través de la “narcozona” mexicana”. Estas canciones son: “Perros” uno de los éxitos más importantes de la agrupación y “Santa Muerte”. Ejemplo este último que confirma la asimilación constante entre la “narcocultura” y los elementos más tradicionalmente pensados como propios del horror sobrenatural o del reconocido tópico clasicista y medieval del “Triunfo de la muerte”. de esta última reproduzco la cita que aparece en la novela y que es también la canción que escuchaba Fernanda al momento de ser detenida por el comandante Ramiro Silva:

Especial dedicación a mi Santa Muerte, por protegerme

Y proteger a toda mi gente.

Por ser justa entre las justas.

Por dejarme seguir vivo.

Por darme fuerza para castigar al enemigo.

Por la bendición a mi fierro pulso certero.

Y por poner a mi lado a una jauría de fieles perros. (Alarcón, 206)

Como apunta Francine Maziello en *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*, ante la actitud de indiferencia o adormecimiento característicos del individualismo moderno lo popular abre el espacio del arte y la literatura a una materialización de la lectura. La presencia de lo popular en el texto literario nos obliga a repensar en los hábitos de lectura, ya sea al dejarse llevar hacia un sentimentalismo o identificación triviales o hacia un cuestionamiento de la representación de lo “real”. Esto es uno de los importantes “agenciamientos” de la novela de Alarcón, pues al asimilar en su relato la reconocida música del *Cartel de Santa* abre espacios a diferentes lecturas que nos permiten “desestereotipar” y problematizar con la realidad polisémica de este tipo de fenómenos, así como ayudar a comprender el complicado proceso de las subjetividades criminales.

También Rubí Carreño se encarga de este aspecto en su libro: *Avenida Independencia. Literatura, música e ideas del Chile disidente* al problematizar sobre la relación entre la música popular y la literatura del narco en México así:

La relación entre los corridos de la Revolución Mexicana y los narcocorridos no es el paso del caballo al auto como sugirió una musicóloga un tanto literal, sino la exaltación de una masculinidad rebelde capaz de dar un golpe, también literal, en la nariz del que se quedó con la tierra de Juan. Narco y gabacho comparten el dinero mal habido, las armas, la prensa y el poder de destruir al otro, son los hijos de la Santa Muerte. (167)

A esto último cabría agregar que el paso del narcocorrido al rap en este tipo de narrativas tampoco es un paso de un modelo viejo a uno más moderno o mejorado, sino un desplazamiento territorial más en los marcos culturales que se suma a una realidad cambiante y que sigue siendo un foco de alerta para nuestras sociedades, pues el desplazamiento exige lecturas ampliadas más allá de la cadena de elementos formales; es decir, aproximaciones receptivas éticas y políticas.

Es por esto que una lectura desde el “sublime ético y político” –como la que aquí he propuesto y que ha sido operada por otros investigadores de la violencia en América Latina– se suma a otras discusiones y “agenciamientos” que van más allá de las generalizaciones exóticas a las que muchas veces es sometido el análisis del fenómeno de la “narcoestética”. Creo que lo sublime es una categoría conceptual estabilizada desde tiempo atrás que permite dejar de leer a México y muy en específico: al norte de México con una “actitud textual” tal como señalara tiempo atrás Edward Said. Generalizar el complejo fenómeno de la violencia contemporánea en México desde una lectura literal de las diferentes manifestaciones artísticas que a partir de ella se han producido en los últimos años nos conducirá –parafraseando a Said– a la locura, a la generalización, al desprecio y al despojo de los rasgos humanos de la cultura mexicana. Al persistir o continuar con dicha “actitud textual” hacia el problema del “narco” en México se está frenando la posibilidad de una lectura ética y política tan necesaria siempre en las catástrofes provocadas por la violencia y el mal.

Fuentes citadas

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo: Homo Sacer III*. España: Pre-textos, 2014. Impreso.

Alarcón, Orfa. *Perra Brava*. México: Planeta, 2010. Impreso.

Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de las ideas de lo sublime y lo bello*. España: Alianza, 2014. Impreso.

Carreño, Rubí. *Avenida Independencia. Literatura, música e ideas del Chile disidente*. Chile: Cuarto Propio, 2013. Impreso.

Deleuze Gilles, y Felix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1997. Impreso.

- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014. Impreso.
- Herner, María Teresa. “Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari”. *Revista Huellas* 13 (2009): 158-171. Internet. 29 de agosto de 2016, <<http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/huellas/n13a06herner.pdf>>
- Masiello, Francine. *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013. Impreso.
- Reguillo, Rosana. “La narcomáquina y el trabajo de la violencia: Apuntes para su decodificación”. *E-Misférica* 8.2 #Narcomachine. (2012). Internet. 24 de agosto de 2015. <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-82/reguillo>>
- Said, Edward. “Crisis [en el orientalismo]” en: *Textos de teorías y críticas literarias (del formalismo a los estudios poscoloniales)* Nara Araujo y Teresa Delgado (Selección y apuntes introductorios). España: Anthropos, 2010. Impreso.
- Valencia Triana, Sayak. “Capitalismo gore: narcomáquina y performance de género”. *E-Misférica* 8.2 #Narcomachine. (2012). Internet. 24 de agosto de 2015. <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-82/triana>>

Permeabilidad y fragilidad de las fronteras lingüísticas. El caso de los préstamos léxicos provenientes del inglés

Virginia Frade

(Consejo de Formación en Educación -
Universidad de la República, Uruguay)¹

Resumen: En el presente artículo se analizará un fenómeno que ocurre a nivel lingüístico, como son los préstamos léxicos, y el porqué de su aparición en una lengua, cómo se da el intercambio cultural y en qué circunstancias. Se explorarán los procesos que subyacen al fenómeno del préstamo léxico provenientes (en este caso) del inglés y sus implicancias de corte político-económico. Es sabido que la condición social del hombre y la necesidad de interactuar y comunicarse con otros de su misma especie lo han llevado a interrelacionarse con otras culturas. Esas interrelaciones generan inevitablemente distintos tipos de intercambios (materiales, económicos, políticos o culturales) y el vehículo para que se dé el intercambio cultural es el lenguaje, y a través de éste transmitimos ideas y por lo tanto cultura. Ese intercambio cultural no siempre es bidireccional ni sucede en el mismo grado o intensidad. Es en este sentido que se abordará el fenómeno del préstamo léxico.

Palabras claves: Préstamos léxicos, Lenguas en contacto, Intercambio cultural, Poder, Identidad.

Abstract: This article is devoted to the analysis of a linguistic phenomenon known as lexical borrowings, and also to explore why it happens in a language, how cultural exchange occurs and in which circumstances. The processes that underlay the lexical borrowing (in this case from English), and its political-economic implications will be examined. It is known that the social condition of man and the need to interact and communicate with other human beings have led him to interact with other cultures. These interactions, inevitably, generate different types of exchange (material, economic, political or cultural) and the vehicle for this exchange to happen is language. This cultural

1. Licenciada en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay. Profesora de Inglés egresada del Instituto de Profesores Artigas. Maestranda en Cultura, Lenguaje y Sociedad en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR. Es docente efectiva de inglés en Educación Secundaria y docente de Lingüística e Introducción a la Literatura del profesorado nacional de inglés en el Instituto de Profesores Artigas (Montevideo) y en el Centro Regional de Profesores del Centro (Florida). Fue becada por el gobierno de los Estados Unidos para cursar estudios en Michigan State University sobre literatura para jóvenes y jóvenes adultos. Ha publicado artículos de lingüística y de literatura de habla inglesa (especialmente vinculados a distopías, utopías y heterotopías en la literatura norteamericana) en Argentina, Australia, Brasil y Uruguay. También ha participado como expositora en congresos nacionales e internacionales sobre literatura, lingüística y enseñanza del inglés como lengua extranjera.

exchange has not always been a two way process or has happened with the same degree of intensity. It is from this perspective that this article will explore the lexical borrowing phenomenon.

Keywords: Lexical borrowing, Languages in contact, Cultural exchange, Power, Identity.

Introducción

La condición social del hombre y la necesidad de interactuar y comunicarse con otros de su misma especie lo ha llevado a lo largo de la historia a interrelacionarse con otros pueblos, con otras culturas, con otras comunidades. Esas interrelaciones generan inevitablemente distintos tipos de contacto e intercambios, ya sean bienes materiales, económicos, políticos o culturales. El vehículo para que se dé el intercambio cultural es el lenguaje, puesto que es el sistema que permite la comunicación, y es a través de éste que transmitimos ideas y tradiciones culturales. Ese intercambio cultural no siempre es bidireccional ni sucede en el mismo grado o intensidad. Es en este sentido que en el presente artículo se explorará un fenómeno que ocurre a nivel lingüístico como son los préstamos léxicos en una lengua cuando entra en contacto con otra lengua, cómo se da el intercambio cultural y en qué circunstancias. En una primera instancia se analizarán algunos aspectos extra-lingüísticos (de corte ideológico) que subyacen a la terminología técnica, para luego hacer lo propio con elementos que subyacen al fenómeno del préstamo léxico (especialmente los provenientes del inglés que se han instalado en el español).

Contacto entre lenguas

En referencia a la idea de contacto entre lenguas, Marius Sala (1988) sostiene que este puede establecerse de dos maneras: de manera directa y de manera indirecta. La primera se da cuando distintas poblaciones se mezclan o conviven en un mismo territorio; mientras que la segunda sucede en regiones diferentes, por medio de relaciones culturales, económicas y políticas. El contacto indirecto se da superficialmente entre dos idiomas, uno de los cuales suele ser lengua de circulación universal (como por ejemplo el inglés).

Es el tipo de contacto indirecto el que motiva este artículo, ya que, hoy en día se da un tipo de contacto a nivel global, que no es de modo directo, cara a cara (aunque este tipo de contacto también suceda), sino más bien entre distintos hablantes de todo el mundo a través de una red virtual, cuya característica lingüística es que tiene al idioma inglés como el idioma de uso común. Algunos autores atribuyen este fenómeno

de contacto indirecto de las lenguas a los medios de comunicación masiva, como son: la televisión o internet. Con respecto a esto, Alvarado de Ricord (1980-81) atribuye el fenómeno del contacto indirecto entre diferentes lenguas principalmente a los métodos de comunicación, pues es a través de ellos que las fronteras lingüísticas se tornan más movibles, incluso hasta desaparecer.

En otros contextos históricos el contacto entre lenguas era primordialmente de tipo directo, ya fuese por condiciones geográficas, por migraciones, por colonización o por comercio. El contacto entre las lenguas se daba principalmente a través del contacto entre distintas poblaciones, entre comunidades físicas; ese contacto, de tipo directo, ha perdido primacía y hoy el contacto indirecto sucede a nivel planetario (con una prevalencia del inglés sobre el resto de las lenguas). Tanto en el caso del contacto directo como en el indirecto hay explícita o implícitamente una relación de dependencia o dominación de un grupo sobre otro, ya sea político, económico o cultural. Sería ingenuo pensar que esas situaciones de contacto no estuviesen marcadas por relaciones de dominación.

Pero no solamente se debe pensar que ese contacto entre lenguas, o más específicamente el contacto o interferencia del inglés con el español se debe simplemente a los medios de comunicación, pues sería simplificar el tema y dejar de lado un número importante de cuestiones e implicancias políticas y su conexión con las estrategias de los *Mass Media*. Resulta pertinente pensar que entre el conjunto de poderes que tienen los medios de comunicación, se encuentran tanto el poderío económico como el político, los cuales juegan un papel decisivo; y son esas relaciones que se generan entre lo político y los fenómenos lingüísticos las que resultan interesantes de analizar.

La globalización no es ajena a la lengua

Es pertinente mencionar algunos factores de tipo político que influyen en el fenómeno lingüístico, objeto de estudio del presente artículo, y por lo tanto es necesario explicitarlos. Cabe recordar que el capitalismo multinacional o avanzado engendró el fenómeno de la globalización, que, entre otras cosas, es una nueva forma del imperialismo, pues éste es un fenómeno por el cual ciertas naciones dominantes en lo económico, desarrollan y extienden sistemáticamente su control económico, político y cultural sobre otros países. En un sentido directo, esto da lugar a relaciones globales de dominación, subordinación y dependencia entre la riqueza y el poder de las naciones capitalistas avanzadas y los países subdesarrollados relativamente carentes de poder. El fenómeno de la globalización o de la mundialización –que implica la instauración, a escala planetaria, de la economía, la tecnología y la cultura, suerte de desbabelización del mundo– tiene como objetivo la occidentalización del mundo.

El lenguaje no es ajeno a este fenómeno de globalización, mencionado anteriormente, y por supuesto que la cultura tampoco. Y es justamente lo cultural, y lo cultural proveniente del lenguaje, como en el caso de los préstamos lingüísticos, lo que denota ese mismo objetivo político que se mencionaba anteriormente. Al apercebimiento político económico se suma el de la fase cultural. En el terreno simbólico, se suman a esta penetración los mitos engendrados por festividades sajonas, como puede ser *Halloween*, *Saint Valentine* (día de los enamorados), o más recientemente *The Black Friday*. Se podría pensar que todo esto actúa sobre la identidad de los individuos, en el sentido de una probable alienación de la misma.

De acuerdo a Pierre Bourdieu (1985), la conformación de la identidad se da en base a una multiplicidad de referentes como ser las lenguas, la religión o las creencias, las cuales son objeto de representaciones en forma de cosas (emblemas, banderas, insignias) y actos, y en torno a las cuales se constituyen estrategias asociadas a la manipulación simbólica que conduce a la consolidación de la categoría. Esos referentes a los que hace alusión Bourdieu están siendo sustituidos por otros nuevos, como son internet y las redes sociales. Estos nuevos referentes son los que ofician de elemento de cohesión de los individuos que pertenecen a esa nueva comunidad, o “comunidad global”. Cuando se habla de comunidad cabe pensar en elementos que unen a los miembros de la misma, elementos que los nuclean, y en ese sentido el lenguaje es uno de ellos.

Connotaciones extra-lingüísticas

Para poder analizar las connotaciones extra-lingüísticas que se encuentran en la terminología técnica usada en los estudios sobre la lengua, se señalarán primero algunas consideraciones sobre conceptos que aparecen habitualmente en los estudios sobre lenguas en contacto.

De acuerdo a la definición de Thomason y Kaufman (1988) el préstamo (borrowing) implica la incorporación de rasgos externos en la lengua nativa de un grupo por los hablantes de esa lengua, la cual se mantiene, pero se la modifica al incorporársele rasgos de otra lengua. También agregan a esta definición la idea de que las palabras son los primeros elementos exógenos en ingresar e incorporarse a la lengua receptora en una situación de préstamo. De acuerdo a estos autores, otros rasgos de tipo estructurales como ser fonológicos, fonéticos y sintácticos, son adquiridos por la lengua receptora, aunque esto sucede cuando se genera una fuerte presión cultural prolongada de los hablantes de la lengua fuente sobre el grupo hablante de la lengua receptora.

Por otra parte, María Auxiliadora Castillo Carballo entiende al préstamo como una importación o transferencia directa de un elemento (tanto significativo como significado, con posibles adaptaciones formales) de una lengua a otra (por ejemplo mitin, club), y no a una traducción o sustitución de morfemas (por ejemplo, rascacielos del inglés sky-scraper o halcón en su acepción de “político de línea dura” del inglés hawk), para lo cual se reserva el nombre de calco. (2006 3)

Otros conceptos que se tomarán en cuenta en este artículo, y que se relacionan con el fenómeno de contacto de lenguas, son los de “transferencia lingüística” o “interferencia”. Según Silva-Corvalán:

Hablamos de transferencia lingüística o de interferencia cuando una lengua exhibe diferencias o desviaciones de la norma lingüística monolingüe que corresponden, en cambio, a estructuras existentes en la lengua de contacto. Es el individuo el que transfiere de una lengua a otra. Diferenciamos aquí entre transferencia e interferencia según la estabilidad del elemento foráneo en la lengua que lo recibe (i.e., lengua receptora). La interferencia es pasajera, inestable, ocasional. La transferencia, en cambio, corresponde a elementos transferidos de una lengua a otra que se mantienen en forma más o menos estable en la lengua receptora. (2001 260)

De acuerdo a esta definición, el préstamo se podría considerar como un tipo de transferencia directa de una lengua a la otra. Llegado este punto, se analizarán las implicancias extra lingüísticas de la terminología presentada: préstamo, interferencia y transferencia.

El Diccionario de la RAE presenta cinco definiciones diferentes de la palabra “préstamo”, de las cuales cuatro se presentarán y serán analizadas, dejando de lado la quinta definición: “prestamera”, por haber caído en desuso. De las cuatro definiciones en cuestión, las tres primeras son de corte netamente material y económico:

1. m. Acción y efecto de prestar (entregar algo a alguien para que lo devuelva)
2. m. Cantidad de dinero que se solicita, generalmente a una institución financiera, con la obligación de devolverlo con un interés.
3. m. Contrato mediante el cual un particular se obliga a devolver el dinero que le ha sido prestado.
4. m. Ling. Elemento, generalmente léxico, que una lengua toma de otra.

En las tres primeras definiciones de préstamo queda explícita la deuda. En la última definición, referente a la lingüística, no se alude, sin embargo, a la deuda. Algunos autores han observado lo inadecuado que resulta el concepto de préstamo lingüístico, pues si los elementos lingüísticos son prestados a una lengua, ésta no los devuelve, y la

lengua prestadora tampoco los pierde, entonces la palabra “préstamo” no sería la más adecuada. Sin embargo, se podría pensar que detrás del concepto de préstamo lingüístico sí hay una deuda, y que como en toda deuda se genera una relación de dependencia, en donde el deudor siempre queda en situación de dependencia del prestamista o acreedor. Cuando se trata de la lengua, esto es particularmente sensible, porque si hablamos de lengua, hablamos de cultura y esa misma relación se da aquí también.

Históricamente, las relaciones entre los pueblos en general y entre los seres humanos en particular han estado marcadas por situaciones de dominio y poder. Las huellas que dejan en el idioma los invasores y colonizadores son más evidentes que las que pueden dejar los colonizados en la lengua del colonizador.

Con respecto a la palabra “interferencia” que deriva del verbo interferir, encontramos las siguientes definiciones en el Diccionario de la RAE:

1. tr. Cruzar, interponer algo en el camino de otra cosa, o en una acción.
2. tr. Fís. Causar interferencia.
3. intr. Telec. Dicho de una señal: Introducirse en la recepción de otra y perturbarla.

Dos de las definiciones (la 2 y 3) tienen que ver con la ciencia y las telecomunicaciones, la primera es más genérica, pero lo que tienen en común es la idea de interponerse, de perturbar, en definitiva de interferir. Cuando uno interfiere, se interpone o perturba a alguien o algo, no lo hace pidiendo permiso, hay cierta violencia implícita en el término. Si pensamos en los invasores o en los colonizadores, podemos decir que “interferían” en la vida de los pueblos que estaban colonizando, y seguramente los perturbaban, sobre todo en la paz y en la organicidad de los mismos.

La “interferencia” implica una intromisión de una lengua en otra, sin pedir permiso. Actualmente, esa interferencia o intromisión se da en forma particularmente efectiva e intrusiva a través de los medios de comunicación y de la red virtual.

El diccionario de la RAE define el término “transferencia” de la siguiente manera:

1. f. Acción y efecto de transferir.
2. f. Com. Operación por la que se transfiere una cantidad de dinero de una cuenta bancaria a otra.
3. f. Med. Evocación en toda relación humana, y con más intensidad en la psicoterapia, de los afectos y emociones de la infancia.

4. f. Psicol. En el psicoanálisis, ideas o sentimientos derivados de una situación anterior, que el paciente proyecta sobre su analista durante el tratamiento, del que es parte esencial.

La primera definición es bastante genérica, la tercera y cuarta específicas del área de la Psicología, mientras que la segunda se refiere a transferencias de dinero. Tal como sucedía con la palabra préstamo, otra vez estamos frente a un término que se utiliza para definir un fenómeno lingüístico, pero que proviene del área de la economía.

De las definiciones puede inferirse que los términos “préstamo”, “transferencia” e “interferencia” tienen una connotación económica en el caso de los dos primeros, y una que se vincula con aspectos intrusivos y hasta violentos en el tercer caso. En este sentido, podría interpretarse que la elección y utilización de estos términos está claramente influida por un discurso de dominio, que se ejerce a través de la fuerza, del poder económico y esto influye en la cultura y el lenguaje. La cultura tiene que ver con implicancias políticas y relaciones de dependencia y poder. El lenguaje, en cuanto vehículo de transmisión y consolidación de ideología, configura un elemento de poder.

¿El poder de las palabras? o ¿las palabras como elemento de poder?

Es bastante común escuchar comentarios acerca del poder de las palabras hasta el punto de atribuirles una carga emotiva o un halo místico. Pero, ¿qué hay de las palabras cuando son utilizadas como elemento de poder? ¿Qué hay de la palabra escrita como elemento que perpetúa y queda fijo en la mente y el repertorio lingüístico del hablante? Cabría preguntarse también ¿cuáles son los medios (de poder) por los cuales los préstamos provenientes del inglés ingresan a nuestro acervo lingüístico, fijándose, reproduciéndose y perpetuándose?

Basta encender la computadora para encontrarse con palabras como *link*, *upload*, *download*, *spam*, *megabytes*, *online*, *password*, *chat*, entre otras. Recepcionamos y nos apropiamos de las palabras sin tomar demasiada conciencia de ello, quedando inscritas en nosotros en un hecho de legitimación de su poder, eternizándolas a través del uso. Ya fijo en nuestro lexicón mental, el signo lingüístico es sistematizado, abstraído y racionalizado en su condición de generador de lenguaje.

Martin Haspelmath, en “Lexical borrowing: concepts and issues” (2009), se pregunta por qué se da el fenómeno del préstamo, siendo que todas las lenguas constan de recursos propios como para crear las expresiones que sean necesarias, no siendo imprescindible tomar en préstamo ninguna palabra proveniente de la otra lengua. Con res-

pecto a esto, cabría cuestionarse y analizar ¿por qué ingresan, se adoptan y adaptan tan fácilmente estos términos en inglés? ¿Por qué en la mayoría de los casos no se acuña un equivalente en español? Tal vez sea por economía, porque es más simple utilizar lo que ya tenemos o adaptarlo a nuestras necesidades. Tal vez sea porque no existe la palabra en nuestro idioma, porque no tenemos el objeto ni el concepto a nombrar. No podemos nombrar algo que no conocemos, que no existe en nuestro universo, por lo tanto, si adoptamos un término en inglés (que no tiene equivalente en español), es porque no solo la palabra no existe en nuestro universo, sino que el objeto o concepto mismo a nombrar tampoco. Sucedió cuando los colonizadores llegaban a tierras nuevas y se encontraban con especies de animales o distintos elementos que nunca antes habían visto. Lo mismo sucedía a la inversa desde el lugar del colonizado, cuando se nombraba a las cosas con su nombre original.

Debido a las facilidades actuales en el intercambio comercial y en las comunicaciones, muchos son los productos que llegan a países como el nuestro, generalmente desde otros desarrollados, con un poder económico y potencial de penetración importante. Dentro de esos productos los que claramente se destacan son los informáticos (software, juegos, etc.), los de entretenimiento y los culturales. Evidentemente estos productos se venden junto con las palabras que los nombran, definen y describen, y vienen envasados en su idioma de origen. Es claro que cuando compramos el producto también compramos palabras, las cuales adaptamos y comenzamos a utilizar para designar la nueva adquisición. Esto podría darse a la inversa, pero no es el caso.

Estos productos culturales son productos de circulación mundial, y por lo tanto la lengua también. El idioma inglés, hoy día, es visto como la lengua que une, la lengua de la ciencia y la tecnología, la lengua de la comunicación interlingüística, franca por excelencia dentro de un marco multilingüístico. Como lengua, tiene poder a nivel global, ya no se limita a sus colonias, pues ahora la colonización lingüística tiene un alcance mayor, y un desgaste de energía y desplazamiento físico mínimo, pues de ello se ocupan los medios de comunicación y la tecnología. Por lo tanto, la penetración del idioma se da a través de formas masivas, llegando así a las muchedumbres, homogeneizando, no solo el lenguaje sino todo lo que este conlleva: ideologías, culturas.

Los préstamos adoptados por la lengua receptora, es decir, las palabras que los hablantes del español reciben, son aparentemente asimilados de forma voluntaria e inconsciente, aunque si se realiza un análisis un poco más profundo, podría decirse que, en realidad, la recepción de la nueva palabra de “voluntaria” no tiene mucho. En palabras de Bourdieu, hay una suerte de “violencia simbólica”, obviamente implícita, pues cabría cuestionarse si los hablantes tienen realmente la opción de elegir, dado que las nuevas

tecnologías, los medios informáticos y de comunicación en masa se venden e imponen en inglés, y no en otro idioma. En países como España, donde son plenamente conscientes del valor económico y de mercado de la lengua española, hay políticas claramente puristas, y se ha venido tratando de conservar y preservar a la lengua de la influencia del inglés. José del Valle (2005) lo pone en evidencia en la cita de un titular que recopila del periódico *El País* (España), del 11 de Abril de 1997: “Los expertos llaman a los hispanohablantes a conquistar el ciberespacio”.

Lenguaje como factor de identidad

Finalmente, veamos cómo los aspectos anteriores influyen en la identidad de los sujetos. Según Sáez: “La identidad cultural de un pueblo se confunde en gran parte con su acervo léxico, que es el depósito de la memoria colectiva. Allí se encuentran los productos de su proceso de interpretación del mundo, que han sido aceptados por los hablantes” (1993-94 489).

El lenguaje es un vehículo de transmisión de cultura, ya que es a través de este que interpretamos el mundo, le damos un sentido; es en base a la palabra que se crean ideologías. Con respecto a esto, cabe preguntarse hasta qué punto la identidad de los distintos grupos sociales, o de las distintas comunidades lingüísticas estaría comenzando a desdibujarse. En el ciberespacio se borran los límites geográficos y las diferencias socioculturales, se da una des o re-territorialización que nos pone frente a una comunidad global virtual, en donde se comparten códigos de todo tipo, entre ellos el del lenguaje.

En toda comunidad se comparten elementos que pertenecen a rasgos identificatorios comunitarios, y cuando se da un contacto entre culturas, el grupo despliega estrategias en función de las expectativas de asimilación de conservación de su identidad. Es sabido que esto se da en el caso de contacto directo, pero que esto sucede también en el caso del contacto virtual. En este contacto de culturas se da un proceso de borrado de las fronteras entre los grupos, aunque en el caso de la comunidad lingüística cibernética estamos más ante una multiplicidad que ante una biunivocidad.

Hay una simbiosis entre los rasgos culturales propios del grupo de origen y el de la comunidad global. Asimismo, para que haya una simbiosis tiene que haber un “mínimo común denominador” (Horowitz, 1975), y en este caso, ese común denominador es el ciberespacio y el idioma inglés. Estamos, pues, frente a una colonización lingüística global virtual, en donde la infiltración del inglés a través de las redes y los medios de comunicación masivos llevan a una noción de identidad fractal.

Bibliografía

- Alvarado de Ricord, Elsie. "El español en contacto con el inglés." *BFUCh* XXXI (1980-81): 375-387.
- Bourdieu, Pierre. ¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos. Madrid: Akal, 1985.
- Castillo Carballo, María Auxiliadora. *El préstamo lingüístico en la actualidad*. Madrid: Liceus, 2006.
- Del Valle, José. "La lengua, patria común: Política lingüística, política exterior y el post-nacionalismo hispánico." *Studies on Ibero Romance Linguistics Dedicated to Ralph Penny*. Eds. Roger Wright y Peter Ricketts. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta Monograf, 2005: 391-416.
- Diccionario de la Real Academia Española*. Versión digital: <<http://dle.rae.es/>>
- Haspelmath, Martin. "Lexical borrowing: Concepts and issues." *Loanwords in the World's Languages. A Comparative Handbook*. Trad. Yolanda Hipperdinger. Eds. Martin Haspelmath y Uri Tadmar. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.
- Sáez, Leopoldo. "El léxico del español de Chile. El léxico periodístico." *BFUCh* XXXIV (1993-94): 489-509.
- Sala, Marius. *El problema de las lenguas en Contacto*. México: UNAM, 1988.
- Silva-Corvalán, Carmen. *Sociolingüística y pragmática del español*. Washington. Georgetown: University Press, 2001.
- Thomason, Sarah, y Terrence Kaufman. *Language Contact, Creolization, and Genetic Linguistics*. Los Angeles: University of California Press, 1988.

La identidad más allá del lenguaje en la narrativa de Sandra Cisneros

Rodrigo Pardo Fernández

(Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México)¹

Resumen: En el artículo se propone la lectura de la última novela de la escritora “chicana” Sandra Cisneros traducida al español y recreadora de un espacio transfronterizo que pretende mostrar vías para la comprensión y el cuestionamiento de los procesos identitarios (entre otros, los de género) que esta literatura pone de relieve. La literatura de Cisneros constituye un espacio de discusión de gran interés para reflexionar sobre la sociedad mexicana desde el microcosmos de la familia; replantear el tema de la cultura en relación al lenguaje, aspecto con múltiples aristas, y reconsiderar la crítica en torno a la identidad de origen hispánico en el contexto de una sociedad marcada por la globalización, los fenómenos migratorios y el sincretismo cultural.

Palabras clave: Literatura chicana, Transfronterizo, Identidad, Fenómenos migratorios, Sincretismo cultural, Literatura México-americana contemporánea.

Abstract: In this paper, It intends to read the latest novel by the chicano writer, Sandra Cisneros translated into Spanish, a novel that re-creates a cross-border space that aims to show ways for understanding and questioning of identity processes (among others, gender) that this literature shows and emphasizes. Cisneros literature is a space for discussion of great interest to reflect on Mexican society from the microcosm of the family; reframing the subject of culture in relation to language, a multi-faceted aspect and reconsider criticism about the identity of hispanic origin in the context of a society marked by globalization, migration phenomena and cultural syncretism.

1. Doctor en Teoría de la Literatura y Arte y Literatura Comparada, por la Universidad de Granada, España; es profesor-investigador de la Facultad de Letras de la UMSNH desde 2009 y coordina el Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. Ha sido invitado como investigador por la Universidad de Varsovia, la Universidad de Granada y la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Dentro de sus investigaciones recientes ha trabajado la crítica de autores del siglo XX, además de la narrativa fronteriza entre México y Estados Unidos. Su proyecto de investigación actual se centra en la ficción narrativa de América Latina y España en el siglo XXI desde la perspectiva de la literatura comparada. Ha desarrollado además investigaciones en torno a la crítica desde la escritura creativa, la literatura fronteriza entre México y Estados Unidos y la literatura fantástica. Ha publicado, entre otros, los libros: *Que todo lo consume hasta el silencio. Estudios sobre la narrativa de una frontera escindida* (Ediciones de la Noche, 2013, ensayo); *De la ficción o de por qué llamar a las cosas por su nombre* (Granada, 2009, ensayo); *Miro la bestia sonreír* (México, 2002, cuentos) y *La máquina* (Universidad de Granada, 2007, teatro), además de haber colaborado en diversas revistas académicas y participado como ponente en congresos internacionales en Alemania, Suiza, Polonia, España, Italia, Portugal y México.

Keywords: Chicano Literature, Transborder, Identity, Migration, Cultural Syncretism, Mexico-American contemporary literature.

En la narrativa chicana escrita en Estados Unidos destaca el hecho de que la mayor parte de las novelas, de autores descendientes de mexicanos en cualquier grado, se escriben y publican en inglés. Esta práctica tiene un origen muy claro: los chicanos aprenden literatura anglosajona en la escuela, participan en talleres literarios en inglés y buscan ubicar sus obras en un mercado que lee en esta lengua, lo cual es comprensible y participa de un proceso de asimilación de la cultura chicana en el mundo anglo que tiene su origen en las últimas décadas del siglo XX. En este *interés de mercado* es donde se ubica la antología de la prestigiosa editorial Norton, la cual estuvo a cargo de Illan Stavans y se publicó en 2011 con cerca de 2 mil 500 páginas; a pesar del título, los textos que recoge están en inglés.²

Más allá del movimiento político de los años 60 y posteriores, la narrativa chicana contemporánea pretende ser leída como *literatura norteamericana*, pero no por ello pierde su carácter específico, su recreación de un pasado y un presente particular; en otras palabras, su sentido de construcción identitaria. La nostalgia por un México dejado atrás, la crítica de los modelos heredados y la proyección hacia un futuro complejo en el seno de una cultura propia y ajena (que los ensalza en los medios de comunicación, pero los desprecia en el trato cotidiano) marcan algunas de las vías de conformación de la identidad chicana en su literatura.

Los textos de la escritora chicana Sandra Cisneros (n. 1954) constituyen un espacio de discusión de gran interés para reflexionar sobre la sociedad mexicana desde el microcosmos de la familia; replantear el tema de la cultura en relación al lenguaje, aspecto con múltiples aristas, y reconsiderar la crítica en torno a la identidad de origen hispánico en el contexto de una sociedad marcada por la globalización, los fenómenos migratorios y el sincretismo cultural.

A diferencia de obras de autores nacidos en México (p.e. *La región más transparente*, 1958, de Carlos Fuentes o *Las batallas en el desierto*, 1981, de José Emilio Pacheco), las novelas de Cisneros utilizan otros recursos metaliterarios que coadyuvan a la comprensión de las complejidades y de las contradicciones propias de algunos rasgos identitarios de los mexicanos. Con un lenguaje particular,³ la ficción autobiográfica que

2. Como dato anecdótico, en este volumen no aparece la obra de Sandra Cisneros porque no se llegó a un acuerdo con ella para esta edición.

3. A este respecto expresa Illan Stavans, en una entrevista: “La novela de Sandra Cisneros, *Caramelo*, utiliza una forma peculiar de inglés que yo describiría como ‘español transferido’, la narrativa aparenta estar elaborada en una lengua pero pronunciada en otra (Marx y Escobar Ulloa, 22).

desarrolla Cisneros es un testimonio, no exento de autocrítica, de la forma en la que se manifiestan las distintas elecciones identitarias que representan lo que llamamos ser chicano:

Entonces Mars [por Marciano] le estrecha la mano a papá en ese saludo de solidaridad de la raza, como del poder chicano, y papá, que siempre está echando pestes contra los chicanos, el mismo papá que dice que los chicanos son unos exagerados, vulgarones, pachucos, leguleyos, marihuanos, que se han olvidado de que son “mexicanos mexicanos”, nos sorprende a todos. Papá le devuelve el saludo de mano de solidaridad. (Cisneros, 295)

La lectura que se propone en este artículo de la última novela de Cisneros traducida al español y recreadora de un espacio transfronterizo pretende mostrar vías para la comprensión y el cuestionamiento de los procesos identitarios (entre otros, los de género) que esta literatura pone de relieve.

Narración y vida

La experiencia propuesta por las dos novelas de Sandra Cisneros, *La casa en Mango Street* (1984) y *Caramelo o puro cuento* (2002) se aproxima a la autobiografía, al testimonio que reconstruye la infancia de la autora. Leer estas narraciones desde esta perspectiva implica un riesgo, el de identificar biografía y obra como Charles-Augustin Saint-Beuve; pero también un prejuicio, que ya ha señalado Rosa Montero con precisión:

Los críticos son a menudo tremendamente paternalistas y muestran una inquietante tendencia a confundir la vida de la escritora con su obra (cosa que no les pasa con los novelistas varones), a ver en todas las novelas de mujeres una literatura contemplativa y sin acción ... y, desde luego, como decíamos al principio, a pensar que aquello que escribe una mujer trata tan sólo de mujeres y es, por consiguiente, material humano y literario de segunda. (Montero, 161-162)

Aunado a esta afirmación, que reconoce lo tendenciosa y parcial que puede ser la mirada crítica, leer la literatura escrita por mujeres como *confesión* conlleva la idea (errónea en todos sentidos) de su incapacidad para crear: lo único que (d)escribirían las escritoras sería su mundo interior. Esta lectura falaz de la narrativa de mujeres es tan infundada y parcial que no amerita abundar en ella, a pesar de que representa una clara tendencia ideológica de claros tintes patriarcales; pero se debe recordar la discriminación de las escritoras en el ámbito hispánico, a pesar de la apertura (corta de miras, sesgada) de los fondos editoriales y el éxito de crítica y ventas de escritoras como Isabel Allende, Rosa Montero, Almudena Grandes o Ángeles Mastretta en décadas recientes. No es suficiente la exaltación de la figura de la barroca sor Juana, que además se dio de manera extemporánea (principios del siglo XX) o pretender el rescate, a destiempo, de la obra

de escritoras particulares de periodos anteriores: los hechos evidencian el sometimiento histórico de la mujer, su casi nulo acceso (en cualquier caso, restringido) a la educación y, por tanto, su marginal ejercicio como creadora en el ámbito de las artes.

Y de muchos modos hay una lectura distinta de su obra, en un sentido perverso: se demerita en tanto expresión de su mundo interior frente a la pretendida imaginación de la narrativa masculina. Sin embargo, cuando hay una clara tendencia en la novela escrita por hombres hacia la autobiografía se habla de una renovación del género (juicio sexista), lo que deja en claro que la crítica no es imparcial en sus juicios de valor frente a la producción cultural. A pesar de las reiteradas afirmaciones de Cisneros en relación a *Caramelo* como homenaje a su padre, reconstrucción de su pasado y argumentos similares (Galeano Sánchez, 2012; Elliott, 2002; Lucio, 2003 y Salvucci, 2007), se debe distinguir con claridad a Celaya (o Lala) Reyes, personaje, de Sandra Cisneros. En este sentido, y lo señalo aunque parezca una obviedad porque se trata de un lugar común en la crítica sobre esta novela, es un error identificar sin mayor cuestionamiento las opiniones de un personaje y/o de la voz narrativa con las ideas de la escritora, ente metatextual.

En contraposición a esta crítica, la lectura de las novelas escritas por hombres que se aproximan a la autobiografía ficcionalizada tiende a plantear una valoración de signo positivo. Serge Doubrovsky, autor de la novela *Fils* (1977), ejemplo del concepto que propone, *autoficción*, señala “Le sens d’une vie n’existe nulle part, n’existe pas. Il n’est pas à découvrir, mais à inventer, non de toutes pièces, mais de toutes traces: il est à construire” (77), por lo que considera la escritura como una construcción, una recreación que parte de la experiencia vital para brindar cierta coherencia y sentido al caos del devenir. La escritura fija el devenir caótico del mundo y, por tanto, la autoficción reconfigura lo que, de otro modo, parecería destinado a la incompreensión: el proceso intransferible de la autobiografía. Esta tendencia de varios autores y obras de las últimas décadas puede ser considerada como una vía para la pervivencia de la novela como género literario, si bien se suele perder de vista que se trata de un ejercicio común en los cuentos del siglo XIX de carácter fantástico y cuyo uso se generalizó en las primeras décadas del siglo XX en pro de una apariencia de verosimilitud, por una parte, pero también con la conformación de una literatura autorreferencial, una metaliteratura.

Caramelo constituye una lectura del pasado de México como país y como cultura, tamizada por la distancia geográfica y distintas mediaciones: la de la infancia, la del lenguaje, la de la familia como núcleo y universo cerrado. Con todo, la recreación que se propone de la historia de una familia, desde un barrio de la ciudad de México, en relación al pasado español e indígena, y hacia el futuro migrante y heterodoxo (como se verá en el apartado siguiente) se ve salpicada de elementos y personajes extra textuales que van más allá de la configuración literaria, a través de eruditas referencias a otros textos, ha-

bitual en la autoficción tal y como la define Arroyo Redondo (2009); la voz narrativa de *Caramelo*, encarnada por Lala, se ve enriquecida por la intervención de su abuela en *off* y, sobre todo, se enriquece por una serie de notas a final de gran parte de los capítulos que aportan información sobre la cultura, los personajes e incluso los giros lingüísticos utilizados en la novela. Es así como la narración *tropieza* y se abre a otras lecturas en la puesta en contexto que brindan las notas, las cuales tienen un carácter personal y directo, al grado de interpelar al lector directamente:

... y moriría sin un quinto y casi desnuda como el día en que nació ... porque el secreto de los hongos espirituales había sido traicionado ante extraños que no comprendían que los hongos eran medicina ... lo cual a su vez disminuyó los poderes de María, hasta que finalmente estaba acabada, agotada, rendida, de manera que al final de su extraordinaria vida, se dice que María Sabina afirmó: —¿Estuvo bien que les diera los hongos? ¿Tú, qué dices?

Tú, lector, te pregunta a ti. (Cisneros, 202)⁴

Que la voz narrativa se dirija hacia fuera del texto es significativo porque corre un doble riesgo que desde mi parecer supera con éxito: involucra al lector, lo obliga a posicionarse, de modo que lo reta a dejar una lectura *pasiva* y adoptar una postura ideológica concreta; y por otra parte, pone en evidencia la ficción en tanto mentira, discurso sobre el mundo y no fuera de él.

En términos de narración, a pesar del significativo aporte de las novelas de Sandra Cisneros a la literatura chicana en particular y a la literatura estadounidense en general, la forma en que se configura la historia (propia, la de Lala; complementaria, la de sus abuelos y padres) remite a un modo particular de construir las relaciones interpersonales propias de un México anclado en el machismo y la ignorancia (disfrazada de autosuficiencia). A pesar de la transgresión que la autoficción supone, de muchos modos, no podemos olvidar que

... el consumo y la lógica cultural posmoderna socavan, sin lugar a dudas, los pequeños proyectos de la Ilustración, o los usos biográficos emancipatorios, reproducidos en la narrativa por la matriz ideológica de significación. ...se produce un desliz significativo entre la conciencia-ideología-educación de las mujeres, las estructuras objetivas de dominación, que siguen siendo desfavorables para ellas, y su capacidad de acción. (Moszczyńska, 281)

El desequilibrio entre lo que la voz narrativa dice y lo que el personaje hace, o mejor, entre lo que aspira a convertirse y lo que logra en la práctica pone en evidencia

4. En el poema homónimo de Camilo José Cela, otra María Sabina interpela desde el texto: “Oye tú también verdugo de suaves maneras... Oye miserable atesorador de botellas vacías... Me río de vuestra impaciencia / Me río porque sé que os voy a defraudar con mi pirueta / Me río de que no sepáis aprovechar mejor las ocasiones” (Cela, 248-249).

la complejidad de un sistema de valores que incorpora para validarse las posibles digresiones en su seno. Así, el escape de Lala con su novio a la ciudad de México, desde San Antonio, Texas, no es subversivo, sino arquetípico (responde al modelo de ejercicio de posesión de un hombre sobre una mujer), dado que tiende a validar la salida de la casa paterna a cambio de que sea otro *macho* quien asuma la responsabilidad de la *hembra*. El elemento de digresión lo parece constituir el hecho de que la iniciativa del *raptó* viene de la propia Celaya y no de su pareja, aunque al cabo vuelve al resguardo y a la seguridad del hogar paterno.

Esta vuelta atrás no demerita la postura del personaje femenino, adolescente, de Lala, sino que pone en evidencia las dificultades propias de la configuración identitaria en términos de género y, sobre todo, es parte de un conjunto de ejercicios que podría llamar de prueba y error para al fin alcanzar la efectiva autodeterminación, la posibilidad de elegir libremente el espacio de vida, el trabajo, las lecturas, la soledad o la compañía.

Parte de este afán en pro de un ejercicio de libertad se ve reflejado en la novela en una referencia directa a Virginia Woolf y su “habitación propia”. Sin embargo, la aspiración de Celaya no se relaciona directamente con la escritura, ni tampoco con un cierto afán burgués de tener tiempo, dinero y condiciones adecuadas para dedicarse de lleno al cultivo del espíritu, ergo, al desarrollo intelectual.⁵ A lo que aspira Celaya es algo más simple y mundano, pero más real, en tanto pone en evidencia que la discriminación de la mujer se da sobre todo en los detalles, en su sistemática negación en los espacios de lo convencional y no sólo en términos de lo extraordinario:

A decir verdad, nadie sabe lo que quiero, y apenas lo sé yo misma. Un baño donde me pueda meter a la tina sin tener que salir cuando alguien aporrea la puerta. Una puerta con llave, Una puerta. Una recámara. Una cama. Y dormir hasta que me dé la gana sin que nadie me grite: —¡Levántate o te tengo que levantar! Silencio. ...Alguien en quien confiar mis penas. Algo bueno y relajante que ver. Estar enamorada. (Cisneros, 330)

La aparente trivialización de la pretensión de Woolf-escritora se transfigura en un llamado a los derechos más simples de la mujer en el seno familiar, el cual determina su papel en el hogar paterno *en relación a*, donde se ve orillada a dormir en un sillón, cuando lo deja disponible su padre, o en un sofá, cuando es desocupado por sus hermanos que están viendo la televisión en el salón. Resulta significativo que la voz narrativa no cuestiona el modo de actuar de los demás sino su propia condición; y la única postura

5. “La mente entera debe yacer abierta de par en par si queremos captar la impresión de que el escritor está comunicando su experiencia con perfecta plenitud. Es necesario que haya libertad y es necesario que haya paz. No debe chirriar ni una rueda, no debe brillar ni una luz. Las cortinas deben estar corridas. ...Os ha dicho cómo llegó a la conclusión –la prosaica conclusión– de que hay que tener quinientas libras al año y una habitación con un pestillo en la puerta para poder escribir novelas o poemas.” (Woolf, 75).

crítica consecuente, quizá ideológicamente más próxima al actuar de diversos grupos de resistencia civil que se agruparon en torno al *Brown Power* y una reacción ante la política bélica estadounidense, la manifiesta la madre de Lala (van a mandar a su hijo a Vietnam), “como medio loca”, en el epílogo del capítulo 52; “Es lamentable dejar que una mente se desperdicie”, afirma la pegatina que coloca en un espejo, y se trata de un verdadero anuncio de rebeldía, de crítica del *American Way of Life* y del nacionalismo, y se vuelve necesario leer a Paz y a Fromm, poesía combativa de colectivos chicanos y a Malcolm X.

La subversiva mezcla de crítica vital (sólo dice “Mi vida”) y lectura configura un universo discursivo complejo en torno a la madre (hasta ese momento, al parecer un personaje secundario) donde se fragua la posibilidad de la transgresión, real, que constituye la propia escritura de la novela, la construcción de la autoficción en torno a la compleja relación binacional, reducida en muchos sentidos a las relaciones entre hombres y mujeres bajo las reglas de otros hombres: mexicanos, españoles, chicanos, estadounidenses, pero todos ellos del sexo masculino. *Caramelo* se abre así a la lectura desde una dimensión distinta a la que aparenta, estableciendo un atisbo de ruptura que se ha concretado en la narración llevada a cabo por una *mexican* que relata la historia de sus antepasados, de un terruño que siente suyo pero le es ajeno, y de una tierra donde se ha criado pero tarda en asumir como propia.

“I’m mexican”: la autoficción como asunción identitaria

A diferencia de otras narrativas chicanas, en la obra de Cisneros pareciera que el mundo anglo se desdibuja, no es una amenaza permanente pero sí la otredad frente a la que se define, en primera instancia, la identidad de Lala y su entorno. Pero también ella es frente a otros personajes de origen común pero desvinculados por la historia:

Lo que no cuento es que los chavos de mi escuela se portan como si yo fuera la *nerd* rara. ...

Y fíjate cómo me hablan a mí:

—Oyes, *hippy girl*, ¿eres mexicana? ¿De los dos lados?

—Por enfrente y por detrás –digo.

—Pos no parece mexicana.

Por un lado quisiera darles una patada en el culo. Por el otro me da lástima lo ignorantes y estúpidos que son. Pero si nunca has ido más allá de Nuevo Laredo, ¿cómo vas a saber qué pinta tienen los mexicanos, verdad? (Cisneros, 367)

Del mismo modo que las señas identitarias son electivas y variables, el México que se describe y se asume desde el otro lado de la frontera es distinto a sí mismo y múltiple;

con todo, que sea excluyente en sus definiciones no conlleva una negación del país o su cultura, sino que constituye una muestra de cómo las identidades nacionales se conforman no sólo sobre la negación de los otros, sino también sobre las afirmaciones diversas. Es así como México es el país de origen de los *mexican-american*, la tierra de la Raza (en referencia a la mítica Aztlán, cuna de la civilización mexicana), pero también es la barbarie, la geografía que amenaza con nuevos migrantes que parecieran fuera de lugar en una sociedad que, al fin, parece haber asimilado a los chicanos bajo categorías políticamente correctas: hispanos, latinos, *mexican-american citizens*. La identidad de los personajes de *Caramelo* se define de un modo muy similar a la que define a los sujetos de la frontera entre México y Estados Unidos, tal y como lo señala Pablo Vila:

the fact that identity construction is always a response to queries that are perceived to have situational expectations or requirements. ... Thus, although I believe that identities are constructed within a culturally specific system of classification, I also think that people develop a sense of themselves as subjects *in part* by imagining themselves as protagonists on stories ... People generally act (or fail to act) at least partly according to how they understand their place in any number of social relations whose meaning –however fragmented, contradictory, or partial– is narratively constructed. (Vila, 106)

La narración, en tanto constructo discursivo, torna a los sujetos (desde la visión de la voz narrativa, chicanos) en personajes de una historia colectiva e individual que se enfrenta a lo establecido (el *status quo* de la sociedad norteamericana) pero no para ponerlo en evidencia, sino para, de muchos modos, validarlo, darle coherencia y sentido incluso en una perspectiva que pudiera parecer contradictoria: las vivencias de una minoría, en su relación ambivalente con México, refrendan la propaganda del país de las oportunidades, el sueño americano. Como en otros casos similares (por ejemplo, la mercadotecnia nacional-socialista en Alemania en la década de los 30 y 40) la población asume sin demasiados cuestionamientos la cosmovisión que se le *vende* (literalmente, en términos de consumo, oferta y demanda) a través de los medios de comunicación, la educación reglada y otros aparatos ideológicos de estado.

Los chicanos de la novela de Sandra Cisneros se podrían definir a sí mismos, si fueran interrogados, “y tú, ¿qué eres?”, en estos términos: “I’m mexican”. No habría duda en Lala, aunque su padre *mastique* un inglés *pocho*, a medias tintas con el español y pronunciado tal y como, a su entender, se pronuncia. Tampoco sentiría la contradicción esencial de su afirmación, de su asunción al afirmarse en una lengua ajena a la identidad a la que busca adscribirse; cabría preguntar si dicha contradicción sería real, en términos de cómo se construyen las identidades fronterizas, y no sólo en términos geográficos o nacionales, sino en la relación de contacto entre grupos diversos en el seno de una misma comunidad. La contradicción, así como el sincretismo (la más de las veces

ingenuo) configuran la mayor parte de las elecciones identitarias, el modo en el que nos asumimos frente a los otros y frente a la idea que hemos construido de nosotros mismos.

De manera similar a como Lala se siente mexicana “de los dos lados” (Estados Unidos y México), su aproximación a la cultura mexicana es *extranjera* en tanto posibilita la mirada crítica, la denuncia de la discriminación de la mujer y de la repetición de prejuicios de clase, amén de la renuncia explícita y sin culpa a una tradición para abrirse a las posibilidades de una cultura ajena y propia, excluyente y diversa como la que se ha configurado en Norteamérica en las últimas décadas, a partir entre otras cosas de las luchas por los derechos civiles y la realidad ineludible del *melting pot*.

A pesar de que la literatura chicana escrita por mujeres, como es el caso de la obra de Sandra Cisneros, constituye un avance claro con respecto a la (en ocasiones) panfletaria o tendenciosa narrativa chicana masculina (de la que retoma el carácter testimonial, pero transfigurado), se debe evitar ciertas aseveraciones poco afortunadas que remiten, entre otras, al rescate de la figura mariana (en especial, su advocación en la virgen de Guadalupe) como hilo conductor de una suerte de recuperación de la cultura chicana. Leonardo Da Jandra asegura que

el culto al Hijo amoroso y a la Madre protectora está destinado a potenciar la nueva espiritualidad norteamericana, a hacerla más tolerante y sabia, que son los requisitos indispensables para la instalación del Estado planetario. ...

La altura que han alcanzado las escritoras mexamericanas es un logro que no se puede separar del culto reivindicador a la madre –divina y humana– en la casa, la calle y la escuela. (Da Jandra, 189)

Pareciera, en este fragmento, que la calidad literaria de las obras publicadas por las mujeres de origen mexicano en Estados Unidos no es importante, sino sólo en el sentido de que supuestamente provienen de un ambiente donde se les ensalza en tanto procreadoras, lo cual simplifica un proceso social mucho más complejo y deja de lado el carácter reivindicatorio de esta literatura, que debe lidiar contra tres prejuicios de manera simultánea: el que sea escritura de chicanas en un ambiente anglo, el que sea de chicanas en un *barrio* de chicanos hombres, y el que sea una expresión de mujeres frente al discurso hegemónico masculino. Además, esta aseveración no hace sino refrendar una perspectiva machista que subyace en la cultura mexicana, en la cual los roles Madre-Hijo determinan muchas de las configuraciones sociales y aún discursivas; en este mismo sentido crítico se expresa la voz narrativa en *Caramelo* en reiterados momentos, como se aprecia en la siguiente idea: “Ah, pensó Regina para sus adentros, *tiene la expresión de un hombre privado del amor de una madre; lo voy a remediar.*” (Cisneros, 151). En esta aseveración la madre se convierte en la *sustituta* por el desaire amoroso que ha sufrido su hijo, brindándole un cariño “como sólo una madre lo puede hacer”. La pareja

femenina, la nuera, siempre es una amenaza, *otra* que aspira a apropiarse al hombre que debiera ser sólo de ella, de la madre. Se pone en evidencia que la relación que describe Da Jandra se torna arquetípica con facilidad, en cuanto se repite sin grandes variaciones en las relaciones sociales a lo largo de varias generaciones, y además tiene un cariz que raya en lo patológico en términos de la relación que desnuda Freud entre Yocasta y Edipo.

A diferencia de la idealización que he referido, la relación entre la madre divina y la humana en la novela de Cisneros, referida al primer embarazo de la abuela de la protagonista, apunta a la contradicción esencial de la perspectiva patriarcal entre la imagen que debe *tener* la mujer en tanto objeto de deseo y su *deber* en tanto madre: “La pesadilla final era su cuerpo. ¡Santa madre de Dios! Un cuerpo que se veía como si no le perteneciera. Era un desastres de nalgas y caderas, tan anchas y pesadas como la diosa pétrea Coatlicue. Cuando se miraba al espejo, se estremecía.” (Cisneros, 195).

Este mismo personaje, Regina, se desdibuja en cuanto su cuerpo deja de *ser* lo que se espera de él, lo que de acuerdo con los parámetros de una sociedad donde la mujer sólo cumple una función válida –la sexual, y en forma derivada la procreación– debe aparentar:

La abuela sólo se volvió visible cuando su cuerpo cambió y cosechó el trofeo de las atenciones masculinas. Pero después, había perdido sus atenciones a medida que su cuerpo cambiaba y se desgarraba hasta el deterioro después del nacimiento de cada niño. Y después, cuando ya no era vanidosa y dejó de importarle su cuidado personal, empezó a desaparecer. Los hombres ya no la miraban, la sociedad ya no le confería mucha importancia cuando su papel de madre había terminado. ...

Se estaba volviendo invisible. Se estaba volviendo invisible. Lo que había temido toda su vida. (Cisneros, 361)

De este modo la voz narrativa se opone a la aseveración de Da Jandra al cuestionar (reconociendo su tradición) que la mujer sólo vale en cuanto madre, y apreciar la escritura de Sandra Cisneros sólo por ser mujer o chicana (que no madre) es restar méritos a su calidad literaria, a su aporte a la comprensión crítica de la contradictoria identidad chicana, de firme raigambre hispánica.

Reconfiguración narrativa de lo hispánico

Antes, durante y después del mestizaje racial o lingüístico, entre los descendientes de mexicanos en cualquier grado que habitan los Estados Unidos, persiste una reconfiguración que podríamos llamar narrativa en tanto relato de lo que representa la tradición hispánica en cualquiera de sus vertientes.

Como se decía al principio, no es sólo la lengua en la que se escribe la que puede definir como *mexican-american* o chicano un texto escrito y publicado en Estados Unidos. La expresión chicana remite a una realidad compleja, debe su riqueza a su contradicción histórica y a su ambivalente relación (amor-odio) con su origen (el México de mis amores, esto es, idealizado) y con su entorno (la sociedad norteamericana); en este sentido,

Se trata sin duda de la expresión identitaria de la Hispanidad mejor forjada en la negación y el rechazo: negación por parte de los herederos de la tierra abandonada, y rechazo de los detentadores de la tierra prometida. Con este doble desprecio han construido los chicanos su realidad histórica, mirando con nostalgia hacia atrás, y empujando a sus hijos a *demostrar* que pueden convivir de igual a igual con el hombre anglo. (Da Jandra, 161)

Lo que se conserva es mucho más diverso y remite a otros aspectos del sincretismo: “mestizos de múltiples identidades que se unifican en el corazón nucleohistórico de la Hispanidad: el idioma, la religión, el arte y las tradiciones” (Da Jandra, 187). La recuperación de una memoria divergente que rige la narración de Cisneros no oculta el carácter ficcional del pasado, sino que se apoya en él para la escritura de una autoficción que se configura, a diferencia de otros intentos eruditos (p.e. *Los laberintos bizantinos*, 1984, de Juan Perucho), en la cultura popular, desde los cantantes hasta las actrices de cine, el patriotismo y la comida mexicana. El folclore y la narrativa establecen un diálogo en el que la historia nacional se vuelve anécdota difícil de comprobar y cualquier mito familiar se convierte en hecho irrefutable.

Los procesos identitarios que poco a poco configuran al personaje de Celaya en sus viajes Chicago-México-San Antonio (*Caramelo* no es una *road novel* sino una novela de la memoria familiar), si bien se presentan en su transición hacia la madurez remiten en términos alegóricos a la identidad chicana, pero no como desgarramiento o confrontación, sino como proceso interno, familiar, cuya formulación se encuentra en la palabra, escrita, esto es, la propia novela.

Esta identidad es *hispana* si se sigue al Estado norteamericano, pero también si se atiende a la tradición, el lenguaje y otras manifestaciones culturales que los descendientes de mexicanos heredan y perpetúan en el difícil proceso de resistencia-asimilación en el seno de la sociedad estadounidense. La escritora, Sandra Cisneros, es un sujeto transindividual que reconfigura y subvierte el discurso del que forma parte y que lo atraviesa, de modo que asume (como otros lo han hecho en la política, o en los espacios universitarios) su papel histórico y participa de una transcodificación de la identidad chicana más allá de los límites y las contradicciones que le dieron origen.

La voz narrativa que utiliza propone *ficcionalizar la historia*, el pasado mítico o real de los chicanos, esto es, poner en evidencia que se trata de un discurso y que forma parte de la manera en la que una colectividad (y los sujetos individuales que la forman) pretende validarse en relación a los *otros* y la idea que tiene de sí misma.

No hay, por tanto, una lectura ingenua de la historia de las relaciones entre México y Estados Unidos y los sujetos que han participado en ellas, sino, por el contrario, una crítica velada a la creencia en verdades que lo son a fuerza de repetirse, y un intento de actualización de una compleja relación de sincretismo que aún se encuentra, a pesar de más de un siglo y medio transcurrido desde su inicio en 1848, en vías de resolverse.

Referencias

- Álvarez, Natalia. "La narrativa mexicana escrita por mujeres de 1968 a la actualidad." *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Ed. José Carlos González Boixo. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2009: 89-122. Impreso.
- Arroyo Redondo, Susana. "La reescritura del 'yo': mecanismos autoficticios en la narrativa hispánica reciente." *Encuentros literarios*. Coord. Maria Falska. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Sklodowskiej, 2009: 231-240. Impreso.
- Cela, Camilo José. "María Sabina." *Poesía completa*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1996: 231-261. Impreso.
- Cisneros, Sandra. *Caramelo*. Trad. Liliana Valenzuela. Nueva York: Vintage Español, 2002. Impreso.
- Da Jandra, Leonardo. *La Hispanidad, fiesta y rito. Una defensa de nuestra identidad en el contexto global*. México: Plaza y Janés, 2005. Impreso.
- Dobrovsky, Serge. *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988. Impreso.
- Elliott, Gayle. "Interview with Sandra Cisneros." *The Missouri Review*, Spring 2002. Internet. 10 Febr. 2013. 25-1, <www.missourireview.org/content/dynamic/view_text.php?text_id=1093>
- Galeano Sánchez, Juan Camilo. "Identidad femenina, cultural y nacional en de Sandra Cisneros." *Revista de Educación & Pensamiento* 19 (2012): 184-193. Impreso.
- García, Ramón, y María Martínez-Gutiérrez. "Rebozos Reconsidered: A Dead End for Chicano Literature?" *Revista de Estudios Norteamericanos* 11 (2006): 109-116. Impreso.
- Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.

- Jiménez Carra, Nieves. "Estrategias de cambio de código y traducción en *Caramelo or Puro Cuento* de Sandra Cisneros." *Trans* 8 (2004): 37-59. Impreso.
- Linares, Guadalupe Virginia. *Unravelling the Rebozo: the Effects of Power on the Body in Sandra Cisneros's Caramelo*. Thesis Master of Arts, University of Nebraska (2010) Internet. <digitalcommons.unl.edu/englishdiss/23>
- Lucio, Cristina (2003) "El último crack americano. Sandra Cisneros: 'Antes sólo podía publicar en editoriales feministas'." *El Mundo Libro*. 26 Mayo 2003. Internet. 10 Febr. 2013. <www.elmundo.es/elmundolibro/2003/05/23/protagonistas/1053714008.html>
- Marx, Agnes, y Ernesto Escobar Ulloa. "Entrevista Illan Stavans." *Barcelonareview*. 40. Enero-febr. 2004. Internet. 12 Febr. 2013. >www.barcelonareview.com/40/s_is_ent.htm<
- McCracken, Grant David. *Transformations: Identity Construction in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University, 2008. Impreso.
- Montero, Rosa. *La loca de la casa*, Madrid: Suma de Letras, 2004. Impreso.
- Morillas Sánchez, Rosa, y Manuel Villar Raso, eds. *Literatura chicana. Reflexiones y ensayos críticos*. Granada: Comares, 2000. Impreso.
- Moszczyńska, Katarzyna. *La vida devorada (novela, mujer y sociedad en la España de los noventa)*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2009. Impreso.
- Salvucci, Mara. "'Like the Strands of a Rebozo': Sandra Cisneros, *Caramelo* and Chicano Identity." *Rivista di Studi Americani Journal* 17/18 (2007): 163-199. Impreso.
- Stavans, Illan. *La condición hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. Impreso.
- . *The essential Illan Stavans*. Chicago: University of Michigan, 2010. Impreso.
- Vila, Pablo. *Ethnography At the Border*. Minneapolis: University of Minnesota, 2003. Impreso.
- Villalba Álvarez, Marina. *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*. Ciudad Real: Universidad de Castilla La Mancha, 2000. Impreso.
- Wagner, Lisa. "Ni aquí, ni allá: lenguaje e identidad en *Caramelo*." *Espéculo*. 37. 2007. Internet. 12 Febr. 2013. <www.ucm.es/info/especulo/numero37/caramelo.html>
- Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Trad. Laura Pujol. Barcelona: Seix Barral, 2008. Impreso.

Intersticios en el borde entre el Yo y el Otro en la obra temprana de María Inés Silva Vila

Claudio Paolini

(Consejo de Formación en Educación -
Universidad de la República, Uruguay -
Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguay)¹

Resumen: La obra de María Inés Silva Vila no ha sido demasiado atendida por la crítica contemporánea. En este sentido, este trabajo pretende ser un aporte que coadyuve a otorgar una mayor visibilidad a un sector de su obra, así como ser otra contribución en el contexto del escaso corpus crítico existente. Se estudian dos cuentos –“La muerte tiene mi altura” y “Una pluma de pájaro”– de *La mano de nieve* (1951) en que se revelan elementos pasibles de ser relacionados con el discurso psicoanalítico, problematizando los vínculos y las discordancias entre realidad e irrealidad, equilibrio y perturbación; y el modo en que se manifiestan intersticios en el borde entre el Yo de las protagonistas y un Otro.

Palabras clave: Narrativa uruguaya, Borde, Otredad, Psicoanálisis, Silva Vila.

Abstract: The work of María Inés Silva Vila has not been too studied by the contemporary critics. In this sense this article intends to be a contribution to a greater visibility of a part of her work, as well as to contribute to the existent meagre critical body of work. Two short stories will be studied: “La muerte tiene mi altura” (“Death Has My Own Height”) and “Una pluma de pájaro” (“A Bird’s Feather”) from *La mano de nieve* (1951) (*The Hand of Snow*) in which some elements, worthy to be related with the psychoanalytical discourse, are revealed, problematizing the link and the discrepancies between reality and unreality, balance and disruption. The article will also focus on the way in which the interstices in the edge between the protagonist’s Self and the Other are manifested.

Keywords: Uruguayan narrative, Border, Otherness, Psychoanalysis, Silva Vila.

1. Investigador, docente y crítico. Licenciado en Letras y Psicólogo (Universidad de la República, Uruguay). Doctorando en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente en el Instituto de Profesores Artigas (Montevideo) y en el Centro Regional de Profesores del Centro (Florida). Miembro titular de la Comisión de Carrera de Letras, de la Comisión de Investigación Científica y del Consejo de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR). Actualmente, dirige el “Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguay” (G.I.L.F.U.), además de haber integrado otros equipos de investigación. Dirigió la Comisión Organizadora e integró el Comité Académico de las tres ediciones del Seminario y Coloquio Internacional de Literatura Fantástica (Montevideo, 2014-16). Ha participado como expositor en numerosos congresos internacionales y ha realizado trabajos de investigación publicados en revistas arbitradas, actas de congresos y libros en Argentina, España y Uruguay. Publicó el libro *Teatro uruguayo y los pliegos del realismo* (2014) y fue coeditor del libro *Palacio Salvo y otros poemas (Poesía, crítica y correspondencia)* (2005), de Juvenal Ortiz Saralegui. Fue miembro del Consejo Editor de la revista montevideana *Hermes Criollo*, e integró el Comité de Referato de *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, publicación argentina en Internet.

Las primeras producciones de María Inés Silva Vila (Salto, 1926-Montevideo, 1991) fueron dadas a conocer en el semanario *Marcha*, y en las revistas *Asir*, *Escritura y Mundo Uruguayo*; siendo distinguidas algunas de ellas con premios en varios Concursos literarios.² Estos reconocimientos constituyeron el estímulo para la publicación de su primer libro *La mano de nieve*, en 1951. También presentó otro libro de cuentos, *Felicidad y otras tristezas* (Montevideo: 1964), que incluye los relatos de su libro inicial más otros;³ dos novelas, *Salto Cancan* (Montevideo: 1969) y *Los rebeldes del 800* (Montevideo: 1971); y una recopilación de artículos testimoniales –*Cuarenta y cinco por uno* (Montevideo: 1993)– que habían aparecido en el semanario montevideano *Jaque*.⁴ Sobre sus dos libros de cuentos, Mario Benedetti ([1961] 1997) expresa que en Silva Vila se manifiesta “una falta de ostentación, una timidez, un retraimiento, que le impiden casi siempre llamar a las cosas por su nombre. Las llama por su sombra, claro, y eso forma parte de su atractivo: o también por su reflejo, o por su remedo, es decir por alguno de sus irreales aledaños. Sin duda, ese modo de acercamiento integra la innegable seducción de ese mundo imaginario” (“María Inés” 350). Si bien sus dos primeros libros están fuertemente conectados con lo fantástico, el resto de su obra se concentró más en un proyecto realista y hasta próximo a la novela histórica, como es el caso de *Los rebeldes del 800*.⁵

En este trabajo se pondrá foco sobre dos cuentos de *La mano de nieve* (1951) en que se manifiestan intersticios en el borde entre el Yo de las protagonistas y un Otro.

En “La muerte tiene mi altura” se exponen unos minutos de la vida de una mujer a través de la presentación de un desdoblamiento de la realidad.⁶

En la voz de una narradora en primera persona y en tiempo presente, se describe una persecución. Una joven vestida con traje de novia está corriendo. Escucha los pasos

2. Una primera versión de este trabajo fue presentada como la Conferencia inaugural del III Seminario y I Coloquio Internacional de Literatura Fantástica, realizado en el Instituto de Profesores Artigas (Montevideo), en octubre del 2016.

3. Entre los cuentos de *La mano de nieve* y los reproducidos en *Felicidad y otras tristezas* existen variantes, a este respecto, Pablo Rocca (1996) señala que “revelan un ajuste expresivo en procura de una mayor austeridad que redundará en cierta uniformidad estilística con los textos” (“Prólogo” 9-10) del último libro.

4. Años después de su fallecimiento se dieron a conocer algunos cuentos inéditos en las antologías *El visitante y otros cuentos* (Montevideo: 1996) y *Último coche a Fraile Muerto y otros cuentos* (Montevideo: 2001). Según Graciela Franco (2011), todavía permanecen inéditos cinco cuentos.

5. Para un primer acercamiento sobre lo fantástico en la obra de Silva Vila y otros autores, publicada en las revistas del medio siglo XX uruguayo, ver mi trabajo: “Narrativa fantástica uruguaya en las revistas culturales (1947-1958): un espacio sobre los bordes” (2009).

6. “La muerte tiene mi altura” obtuvo el Primer Premio en un Concurso de cuentos, en 1948, organizado por la Asociación Cristiana de Jóvenes, y con un jurado integrado por Rubén Arean, José Bergamín, José Pedro Díaz, Francisco Espínola y Carlos Martínez Moreno. Se dio a conocer en *Mundo Uruguayo* (Montevideo: 28 Oct. 1948).

de otra mujer que la persigue y entiende que nunca le “perderá de vista” (63),⁷ pero comprende que igualmente tiene que apresurarse porque, en palabras de la protagonista, “en ella reconozco la niña que hace diez años conocí en la Iglesia y que ahora tiene mi misma altura. No debe importarme ni la lluvia, ni los letreros apagados balanceándose sobre mi cabeza. No puedo detenerme” (63).

Mientras es perseguida, la narradora alude a “un recuerdo que ha permanecido ajeno” (64), en la contemplación de una niña de nueve años, llamada Andrea, en una iglesia; y que al aproximarse, “advirtió que se parecía a ella, a sus propios retratos de hacía algún tiempo; era como si el aire se hubiera convertido en un espejo que retuviera aún su imagen” (67).⁸

Acto continuo, se presenta un diálogo entre la narradora y la niña, en que, luego de una presentación muy cercana a lo onírico, la niña le describe a la protagonista los acontecimientos que esta última había vivido durante el día, previo a la persecución. En este sentido, se manifiesta una inconsistencia temporal, en la medida que el personaje recordado en una escena de muchos años atrás relata los hechos que le ocurrieron a la narradora en el presente del cuento. Asimismo, se produce un cambio de voz: el emisor que describe las acciones deja de ser la mujer que huye y recuerda y se transfiere a la niña –trasladando la voz de un narrador autodiegético a uno intra-homodiegético (Genette, [1972] 1989)–. De este modo, la niña enuncia que la mujer se había levantado a las ocho de la mañana en el día previo a su boda; que había desayunado con sus hermanos y padres; que antes de salir había conversado por teléfono con Pablo, su futuro esposo; que había ido a la tienda de modas a probarse el vestido de novia por última vez; y que, a pesar de no saberse muy hermosa, en el segundo en que “te dejaron mirar en el espejo, pensaste que nunca te habías visto tan linda. Sentiste ganas de llamar a la gente que estaba afuera, esperando, para que te viera y se alegrara contigo” (71). Una descripción que no solo refiere los eventos acontecidos, sino que también incluye los pensamientos y sentimientos experimentados por la mujer. Teniendo en cuenta este enfoque, y como sostiene Rosalba Campra (2008), el cuento se vincula con una de las innovaciones introducidas por los relatos fantásticos de las últimas décadas, como es “la de dar la palabra a las criaturas del otro lado” (*Territorios de* 148).

Y en ese momento de felicidad, continúa contando la niña, fue cuando la llamaron por su nombre, Andrea, y apenas se reconoció; y le informaron que Pablo había sufrido

7. Todas las citas de los cuentos de Silva Vila pertenecen a la primera edición de *La mano de nieve* (1951).

8. En el contexto de una encuesta llevada a cabo por Ángel Rama sobre cómo algunos escritores habían ideado sus personajes, Silva Vila (1965) expresa: “En los cuentos de *La mano de nieve*, los personajes nacen de mis propios miedos adolescentes: el miedo de perder la individualidad en una identificación aterradora; el miedo a la muerte; a la pérdida de los seres queridos; al desamparo” (“Transacción con” 15).

un accidente. Al tiempo que pensaba que su novio estaba muerto, aunque le habían dicho que no era grave.

Seguías mirándote, inmóvil, como una de las novias de la vidriera. La cortina se levantó un poco y surgió otra imagen en el espejo, detrás de la tuya. Casi antes de mirarla te diste cuenta que era otro reflejo tuyo, pero de milagro. Sabías desde el primer momento que era tu propia cara la que se acercaba, tras el espejo, a tu imagen verdadera. [...] Cuando advertiste que las dos imágenes se iban a confundir en una y sobre todo, cuando advertiste que la más alejada, la que en realidad no eras tú a pesar de tener tu rostro, tenía tu misma altura, creíste, como aún crees ahora, que también había llegado la hora de tu muerte. Te pareció que si permanecías quieta, ella helaría primero tu imagen y que después avanzarían las dos juntas hacia ti para recorrerte de frío y de silencio. Fue eso lo que te impulsó a salir corriendo, vestida de novia, de la casa de modas. (73-74)

La acción relatada por la otra ha llegado al instante en que el cuento había dado inicio, a través de la narradora inaugural. De esta forma, se ha revelado la causa de una persecución que es llevada a cabo y padecida por la misma persona. Una huida que es desencadenada, en primer lugar porque la otra está vivenciada por la protagonista como una figura ominosa –próxima al concepto de *das unheimliche* planteado por Sigmund Freud ([1919] 1992)–, como alguien conocida pero inquietantemente terrorífica. Y, en segundo término, por el temor a la muerte provocado por dicha vivencia. Asimismo, puede interpretarse como el escape de una mujer, a punto de contraer matrimonio, de la niña que fue y que, en alguna medida, aún sigue siendo. Por otra parte, y en lo que refiere a la imagen reflejada en el espejo, se podría tender un nexo con la formulación de Jacques Lacan ([1964] 2008) sobre la pulsión escópica, en cuanto a que el mirar y el ser mirado son dos ejercicios de un mismo deseo. En este sentido, la persona se reconoce y se configura a sí misma a través de la otredad de la mirada: “Esta función se encuentra en lo más íntimo de la institución del sujeto en lo visible. En lo visible, la mirada que está afuera me determina intrínsecamente. Por la mirada entro en la luz, y de la mirada recibo su efecto” (*El seminario 11* 113). De este modo, el espejo sería una frontera que se instituye como un espacio divisorio y a la vez vinculante con la alteridad.

La exposición de la segunda narradora continúa hasta que, en un instante de la historia, se presenta una transformación: “Y tú seguías corriendo con el temor de los pasos y de los monstruos agazapados en el tul. Andrea, Andrea. Yo soy Andrea. Los letreros se balancean y me amenazan por encima de la lluvia...” (74). La voz de enunciación ha cambiado del tú al yo, volviendo a tomar el control del relato la narradora del inicio del cuento, la que se sentía perseguida.

La mujer persiste en su corrida hasta que se encuentra en la calle con el novio, que está vivo y solo tiene una venda en la cabeza. De pronto, se percata que sobre

el cristal de una vidriera cercana se reflejan las imágenes de dos muchachas: la suya y la de su perseguidora. Pablo se aproxima y se integra a la imagen reflejada en la vidriera. Andrea está con el vestido de novia arrugado y embarrado pero igual él la abraza. Mientras se estrechan entre sus brazos, ella observa que la otra se los queda mirando y que todavía tiene el “vestido de novia, blanco, sin una mancha, ni una arruga en el tul” (76), y de improviso “tiembla y desaparece” (76). Según Gilles Deleuze ([1968] 2002), la tendencia por la repetición está ligada con lo discordante: “Si la repetición existe, expresa al mismo tiempo una singularidad contra lo general, una universalidad contra lo particular, un elemento notable contra lo ordinario, una instantaneidad contra la variación, una eternidad contra la permanencia. Desde todo punto de vista, la repetición es la transgresión” (*Diferencia y 23*).

El cuento revela la transposición de tiempos y de identidades diversas en una misma persona. Los tiempos se superponen cuando los momentos recordados se articulan con las acciones del presente –la persecución del principio deriva en la evocación de la iglesia de la infancia, y el recuerdo escapa de la dimensión del pretérito y se instala en el presente, y ese ahora retoma el episodio inicial–. Y las identidades se amalgaman a través de la percepción de dos personas que en realidad son una sola –próximo a un recurso típico de lo fantástico, como el del doble–. En el encuentro en la iglesia, la niña rememorada es percibida por la narradora como igual a sí misma en la infancia. Más tarde, frente al espejo de la tienda, la mujer advierte la presencia de otra idéntica y amenazadora; se manifiesta como una aprensión a perder el control, a transformarse en un ser sin una identidad estable. Michel Foucault ([1984] 2003) se refiere a “la inquietud de sí” como patrimonio exclusivo del ser humano, en la medida que es consciente de sus libertades y de sus limitaciones, y que, en función de ello, debe también cuidarse de sí mismo.

En la escena final, ambas se observan a través del reflejo de la vidriera. Las dos transposiciones están articuladas por los cambios de narradora. Desde un punto de vista simbólico, estas mutaciones traslucen un conflicto de identidades; el conocer la existencia de otro igual se revela como un saber que descubre un borde con intersticios que vulneran la concepción de una realidad entendida como indivisible y sin paradojas. Un enigma que es vivido, al percibirse la intromisión de elementos ajenos, como una desestabilización del Yo. Conjuntamente, la mujer se encuentra frente a un cambio trascendente de su vida –está a un día de contraer matrimonio– y necesita enfrentarse y dejar atrás a los resabios de su infancia, hecho que se concreta con la desaparición de la otra al final del relato.

Por otra parte, observamos que se puede realizar un conexión con lo que plantea Theodor Adorno ([1954] 2003), refiriéndose a la obra de Marcel Proust, sobre que cuando “el comentario se entreteje de tal modo con la acción que desaparece la diferencia

entre ambos, el narrador está atacando una componente fundamental de la relación con el lector: la distancia estética. Ésta era inamovible en la novela tradicional. Ahora varía como las posiciones de la cámara en el cine” (“La posición” 46-47).

En el otro cuento, “Una pluma de pájaro”, la narradora, desde una ventana, está observando la plaza ubicada en frente de su casa.⁹ A través de esa contemplación, le agrada imaginar que, en el espacio de esa plaza humilde y sombría, se erige “una manzana de casas transparentes y antiguas, de escaleras crujientes y miradores milagrosos. Allí hay relojes que dan otra hora y calendarios que marcan otros días distintos a los nuestros y que, sin embargo, se les parecen” (77-78).

Ella conoce a todos sus habitantes. Una noche hubo una fiesta en una gran terraza. Las mujeres de vestido largo y los hombres de frac bailaban un vals al son de un altoparlante que amplificaba la música de una radio, mientras a un costado, los miembros de una orquesta permanecían inmóviles y mudos; como si todos fueran partícipes de una ceremonia de espectros.

En el mismo edificio en que se había llevado a cabo la fiesta, “vive una muchacha llamada Alicia. Debe tener mi edad. Su casa, de varios pisos, es la más grande y la más vieja de toda la plaza: tiene muchas ventanas y muchos salones vacíos” (80). Una casa que antes había sido un convento habitado por monjas que, de noche, “se acostaban en un ataúd, por si la muerte las sorprendía en el sueño” (81). Como en otros relatos de Silva Vila, el temor a la muerte y su entorno se hacen presentes, y a través de una imagen macabra.

Alicia ocupa el apartamento del tercer piso, justo frente a la ventana de la narradora, y vive junto a la Sra. Leopardi, una mujer enferma que nunca sale de su cama. Alicia es la única que la cuida y le suministra los medicamentos. El día del baile, la joven había concurrido ataviada con un vestido blanco, hallado en un cofre antiguo. Gastón Bachelard ([1957] 2000) expresa que en “el cofrecillo se encuentran las cosas *inolvidables*. [...] El pasado, el presente y un porvenir se hallan condensados allí. Y así, el cofrecillo es la memoria de lo inmemorial” (*La poética* 88).¹⁰ Pero al llegar al lugar del baile no se animó a entrar y permaneció en el dintel de la puerta; como si se sintiera culpable por haber asistido a una fiesta. La Sra. Leopardi debía tomar un medicamento a las doce de la noche, cuando el reloj hizo sonar su primera campanada, la muchacha se marchó rápido y cuando estaba próxima a llegar se le desprendió uno de sus calzados de raso. “Estaba apurada. Pensó en dejarlo, pero recordó que ningún príncipe se lo traería después. Lo recogió y siguió con él en la mano, corriendo con más dificultad” (84). Aquí

9. Hasta donde hemos investigado, “Una pluma de pájaro” es el único cuento de *La mano de nieve* que no había sido publicado con anterioridad.

10. Énfasis en el original.

se presenta una evidente alusión a uno de los episodios centrales de “Cenicienta”, cuya versión más conocida es la de Charles Perrault (1697).

Luego de suministrarle la medicina a la Sra. Leopardi, Alicia soñó con una joven que estaba en la terraza: tenía en una mano un calzado de raso y la observaba con una sonrisa. De esta forma, Alicia, una figura imaginada por la narradora, a su vez sueña con otra muchacha, produciéndose un efecto de *mise en abyme*, como un pliegue dentro de otro pliegue (Deleuze, [1988] 1998).

Unos minutos más tarde, Alicia se despertó y se levantó temerosa. Entró a la sala y un

espejo dorado reflejó por entero su imagen cuando ella tomó el zapato que había quedado junto a él. Se veía muy extraña, dentro del camisón, que se movía apenas en un oleaje, por el airecillo que venía de la ventana abierta. Aquella ventana es la que queda frente a la mía. Yo la estaba mirando, como siempre. [...] Alicia parecía apenas, aquella noche, una imagen reflejada, pronta a desaparecer, una imagen de agua o de sueño que amenazaba quedarse entre los dedos, convertida en polvo. De pronto, la imagen se movió. Una luz de la calle le había iluminado la cara. (85-86)

Víctor Bravo (2004) expresa que “el espejo es umbral para otros mundos e inversión del mundo (como en Carroll) o es asedio desde otro mundo” (*El orden* 150). Si bien la figura de Alicia está descripta como algo etéreo, fantasmal, el episodio también ofrece algunas marcas de realidad, a través de la simultaneidad de la mirada de la narradora y de ese efecto de luz –como extraído de una película– que otorga animación a la imagen.

Cuando arribó la mañana, salió de la casa y fue de compras al mercado. Al regresar, encontró una pluma negra en la escalera del zaguán. Le pareció conocida y se la introdujo dentro del bolsillo de su delantal. Al día siguiente, y al otro, volvió a hallar una pluma negra, cada vez más grande. Este último día, cuando ingresó a la sala, “le pareció escuchar un ruido adentro, en el dormitorio de la señora Leopardi” (89), pero ella estaba dormida. Recordó que era la hora de uno de los medicamentos de la mujer y, cuando deslizó el cajoncito de la mesa luz para extraer la medicina, vio un abanico negro. “Lo fué sacando poco a poco, los dedos helados al contacto de aquella suavidad, sin poder desviar la mirada de aquel brillo sombrío, hosco, que no podía contemplar sin renovar el susto, sin asociarlo horrorizada, a las plumas de la escalera” (89). En seguida, Alicia tomó las tres plumas que tenía guardadas y comprobó que pertenecían al abanico, y las ubicó cada una en su lugar. “En ese momento, la anciana abrió los ojos y la miró” (90). Se puede interpretar como que la Sra. Leopardi era la que había depositado las plumas en la escalera como reprimenda a Alicia por haberla dejado sola cuando había ido a la fiesta –el ruido en la habitación que la muchacha percibe al ingresar a la sala,

inmediatamente después de encontrar la última pluma, da a entender que era la señora que volvía del zaguán—. Asimismo, la Sra. Leopardi dejaba en evidencia su falsa invalidez y, por consiguiente, su engaño a la joven. Alicia, sintiéndose burlada, salió corriendo de la casa, “cruzó la calle y se sentó en un banco” (90). Unos minutos después, desde una ventana, una vecina le avisó que la puerta del apartamento había quedado abierta y se golpeaba por el impulso del viento. Quedó pensativa. Pero cuando la vecina la volvió a llamar, se puso de pie y caminó por el pedregullo. En ese instante, Alicia se percató que

estaba en la plaza. Y la plaza estaba desierta, sin ninguna casa, sin ningún habitante. La plaza estaba sola. Enfrente sí, había una manzana de casas verdaderas y tristes y desde una ventana, una vecina le hacía señas y le gritaba que se apurara. Pero poco importaba ya. Alicia no existía más. Se había roto el mundo de la plaza, donde había penetrado, como en un espejo, y ahora sólo quedaba yo. Yo que estoy en la plaza esperando el momento de cruzar. (91-92)

La exposición del relato incorpora una transposición de los personajes. La narradora deja de referirse a los episodios fantaseados de la casa y provoca un quebrantamiento en cuanto a las acciones de Alicia, al trasladarla al ámbito tangible de la plaza; de todos modos, de inmediato reconoce que la joven ha sido producto de su imaginación —en una referencia explícita a *Alicia a través del espejo* ([1872] 1986) de Lewis Carroll—. Pero, la trama adquiere un nuevo giro en el momento en que la narradora se ha instalado en el lugar de su personaje inventado.

Ahora, la narradora dirige sus ojos hacia la vereda de enfrente y observa su casa, un edificio idéntico al que había habitado Alicia. Cruza la calle, ingresa al zaguán y descubre una niña pequeña que está jugando con su zapato de raso. Ascende por la escalera hasta el tercer piso y se encuentra con la vecina, que la está esperando al costado de la puerta abierta de su apartamento. La mujer le ofrece una sonrisa maternal y, luego que la joven entra, le cierra la puerta por detrás.

Rosemary Jackson ([1981] 1986) se sirve de un término técnico derivado de la óptica para definir lo que denomina un espacio paraxial vinculado con lo fantástico: “Esto significa par-axis, lo que está situado a cada lado del axis (eje) principal, lo que yace a los costados del cuerpo central. [...] Esta zona paraxial sirve para representar la región espectral de lo fantástico, cuyo mundo imaginario no es enteramente «real» (objeto), ni enteramente «irreal» (imagen), pero se localiza en alguna parte indeterminada entre ambos” (*Fantasy: literatura* 17). En este sentido, la plaza —que en la imaginación de la joven también es un área en donde se sitúa, entre otros, el edificio en el que habitan Alicia y la Sra. Leopardi— es esa superficie paraxial e intersticial en donde confluyen lo tangible y lo onírico, lo real y lo fantástico.

En “Una pluma de pájaro”, a través de un recurso similar que el aplicado en el cuento anterior –aunque aquí no se producen cambios de narradora–, se presenta una transposición entre la joven interpretada por la voz de enunciación y el personaje imaginado por esta. Esta interposición, a modo de un palimpsesto, se ocasiona a partir de una contravención de los espacios y una superposición de identidades. Como señala Foucault ([1963] 1999): “La transgresión es un gesto que concierne al límite; ahí es donde, en la delgadez de esa línea, se manifiesta el resplandor de su paso, y tal vez también su trayectoria en su totalidad, su origen mismo” (“Prefacio a” 167). En relación con los recintos, el edificio donde vive Alicia es análogo al que vive la narradora, uno forma parte de la imaginación y otro de la realidad; sin embargo, a partir de un instante, la zona inventada invade a la real, configurando una especie de bucle en la dimensión espacial del relato. Y en cuanto a las identidades, el entorno de la narradora voyerista, por algunos momentos, resulta ser objeto de observación por parte de la otra y, de inmediato, se produce un intercambio entre los personajes; las vivencias de Alicia, que se habían configurado a través de un mundo inventado, se transmutan y terminan formando parte de la cotidianeidad de la narradora.

En estos cuentos de Silva Vila, como en otras exposiciones literarias de uruguayos vinculadas con el tópico del doble –por ejemplo, en “El espejo de dos lunas”, también de Silva Vila; y en “Las Hortensias” (1949) de Felisberto Hernández y “Regreso” (1953) de Clotilde Luisi–, se muestra el conflicto que se produce en la unidad del Yo a través del desafío –dramático e inusitado– que le promueven las contradicciones de su propia identidad. Roger Bozzeto ([1990] 2001) expresa:

Así como deconstruye el punto de vista, y deja emerger la alteridad como presencia, el texto fantástico propone varias maneras de perderse. Mantiene a propósito de lo Otro la ambivalencia que lo constituye: presente e innombrable, pensable pero no figurable, fascinante, seductor, inmundado y respuesta a un deseo tan profundo que el sujeto ignora en ocasiones que lo lleva en sí mismo y se sorprende cuando se manifiesta. (“¿Un discurso” 239)

Estos relatos no tienen la intención de apelar a un miedo provocado por algo exterior y ajeno, sino que su extrañeza se despliega por medio, entre otros conflictos, de recuerdos encubridores que condensan determinadas fantasías inconscientes; como indica Freud ([1899] 1991), un recuerdo encubridor “debe su valor mnémico no a su contenido propio sino a su vínculo con otro contenido, sofocado” (“Sobre los” 313).¹¹ Como imágenes fantasmáticas de su propia conciencia que están exteriorizadas principalmente por medio del nivel verbal, a través de un modo particular de describir

11. Freud va a desarrollar estas ideas con mayor amplitud en *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901).

los acontecimientos. De esta forma, mediante la inserción de mecanismos posibles de ser vinculados con el discurso psicoanalítico, los relatos tienden a problematizar los vínculos y las diferencias entre realidad e irrealidad, equilibrio y perturbación, Yo y Otro. Tengamos en cuenta que en los años en que se publicó el libro ya había una marcada influencia de elementos derivados del psicoanálisis, reflejados también en la obra de otros autores uruguayos contemporáneos, como Felisberto Hernández, Clotilde Luisi y Armonía Somers; y en la crítica, por ejemplo, de Emir Rodríguez Monegal.

En suma, en estos cuentos de Silva Vila sobresale el modo en que, como una forma de representar un pliegue, se revelan intersticios ubicados en el borde entre el Yo y el Otro.

Bibliografía

Corpus

Silva de Maggi, Marinés. *La mano de nieve*. Montevideo: Fábula, 1951. Impreso.

Otras obras literarias citadas

Carroll, Lewis. *Alicia a través del espejo*. 1872. Trad. y pról. Jaime de Ojeda. Madrid: Alianza, 1986. Impreso.

Hernández, Felisberto. "Las Hortensias." Ilustr. Olimpia Torres de Yepes. *Escritura* [Montevideo:] Dic. 1949: 56-100. Impreso.

Luisi, Clotilde. "Regreso." *Regreso y otros cuentos*. Madrid: Ínsula, 1953: 7-150. Impreso.

Perrault, Charles. *Cuentos*. Trad. María Luz Huidobro. Intr. Armando Roa. Santiago de Chile: Universitaria, 1999. Impreso.

Textos teóricos y críticos

Adorno, Theodor. "La posición del narrador en la novela contemporánea." 1954. *Notas sobre Literatura. Obra completa, 11*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003: 42-48. Impreso.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. 1957. Trad. Ernestina de Champourcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.

Benedetti, Mario. "María Inés Silva Vila, de la niebla a la transparencia." 1961. *Literatura uruguaya, siglo XX*. 1963. 4ª ed. Montevideo: Seix Barral, 1997: 348-355. Impreso. [Edición ampliada.]

- Bozzetto, Roger. "¿Un discurso de lo fantástico?" 1990. Trad. Emilio Pastor Platero. *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001: 223-242. Impreso.
- Bravo, Víctor. *El orden y la paradoja. Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004. Impreso.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. 1988. Trad. José Vázquez y Umbelina Larraceleta. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.
- . *Diferencia y repetición*. 1968. Trads. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2002. Impreso.
- Foucault, Michel. "Prefacio a la transgresión." 1963. *Entre filosofía y literatura*. 1994. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1999: 163-180. Impreso.
- . *Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí*. 1984. Trad. Tomás Segovia. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2003. Impreso.
- Franco, Graciela. "Prólogo. María Inés Silva Vila o lo fantástico como metáfora." María Inés Silva Vila. *Felicidad y otras tristezas*. Montevideo: Biblioteca Artigas, 2011: vii-xlix. Impreso.
- Freud, Sigmund. "Sobre los recuerdos encubridores." 1899. *Obras completas* Vol. III. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1991: 291-315. Impreso.
- . "Psicopatología de la vida cotidiana." 1901. *Obras completas* Vol. VI. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1991: 1-270. Impreso.
- . "Lo ominoso." 1919. *Obras completas* Vol. XVII. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 215-251. Impreso.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. 1972. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989. Impreso.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. 1981. Trad. Cecilia Absatz. Buenos Aires: Catálogos, 1986. Impreso.
- Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. 1964. Trads. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós, 2008. Impreso.
- Paolini, Claudio. "Narrativa fantástica uruguaya en las revistas culturales (1947-1958): un espacio sobre los bordes." *Revistas culturales del Río de la Plata. Campo literario: debates, documentos, índices (1942-1964)*. Ed. Pablo Rocca. Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica - Universidad de la República / Banda Oriental, 2009: 33-57. Impreso.

Rocca, Pablo, sel. y notas. Prólogo. “Las transacciones imaginarias de María Inés Silva Vila.” *El visitante y otros cuentos*. De María Inés Silva Vila. Montevideo: Banda Oriental, 1996: 7-14. Impreso. [Reproducido con algunas variantes en: *Último coche a Fraile Muerto y otros cuentos*. De María Inés Silva Vila. Montevideo: Banda Oriental / Socio Espectacular, 2001: 5-8.]

Silva Vila, María Inés. “Transacción con el mundo. Contesta María Inés Silva Vila.” *Marcha* [Montevideo:] [2ª sección] 19 Febr. 1965: 15. Impreso.

La exclusión como narrativa. Apropiación de elementos narrativos en espacios de exclusión social, estudio del taller de producción cinematográfica comunitaria para jóvenes en Ciudad Juárez, México

Juan Manuel Fernández Chico.

(Universidad Autónoma de Ciudad Juárez,
Instituto de Estudios Superiores de Monterrey,
Centro de Estudios de Arte Cinematográfica, México)¹

Resumen: Las narrativas son relatos complejos que pasan por la experiencia personales de quienes las hablan, respondiendo a los contextos que habitan y las fuentes que nutren los significados que se les da a esas experiencias. Este trabajo busca identificar esas narrativas en espacios que padecen condiciones de exclusión social, buscando las raíces que las nutren, las formas en que se articulan y se comparten de manera colectiva. Para esto se usó el “taller de producción cinematográfica comunitaria” impartido en Ciudad Juárez, México, para obtener el corpus de análisis. El hallazgo es que estos espacios de exclusión construyen narrativas a partir de los consumos culturales más próximos, principalmente copias ilegales de películas hollywoodenses de alto presupuesto, las cuales se mezclan con procesos de socialización de sus entornos inmediatos.

Palabras claves: Narrativa, Estructuras narrativas, Elementos actantes, Exclusión social, Apropiación cultural.

Abstract: The narratives are complex stories that pass through the personal experience of those who speak them, responding to the contexts they inhabit and the sources that feed the meanings given to those experiences. This paper seeks to identify those narratives

1. Licenciado en sociología por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, maestro en Ciencias sociales por la Universidad de Guadalajara y estudiante de doctorado por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, con estudios en guión cinematográfico por el CAAV y la Universidad Intercontinental. Actualmente es profesor de guión, estructuras narrativas y diseño y producción de narrativas audiovisuales del ITESM, en Ciudad Juárez y Chihuahua, además del coordinador académico del Centro de Estudios de Artes Cinematográficas (CEAC). Guionista y director del cortometraje *La venganza de Mauricio, El árbol y el tiburón, El duelo, El camino de Felipe, Ídolo y Teherán*, así como productor de la animación *Hotcakes*. Dos veces becario del FONCA y dos más del programa David Alfaro Siqueiros en guión cinematográfico, además de formar parte del programa de Reescritura de guión del IMCINE, participó como guionista en el Alan Cumming Film Lab de Creative Scotland y el Talent Campus de los Berlnales. Sus trabajos cinematográficos han competido en festivales en México, Chile, Argentina, Alemania, Honduras, Estados Unidos y España. Con el cortometraje *El camino de Felipe*, obtuvo los premios de mejor cortometraje mexicano en los festivales Todos somos otros y MIAx, en México, así como el premio del público en el Festival Alter'Natif, en Francia. Es coautor del libro de teoría social *Correspondencias. Cartas, figuras y personajes*, junto con Luis Alfonso Herrera y de la novela *La isla de los ancianos*. Su obra literaria, principalmente cuento, se ha publicado en diversas revistas nacionales.

in areas suffering from social exclusion conditions, seeking the roots that nourish, the ways that are articulated and shared collectively. The corpus of analysis was taken from the “community film production workshop” in Ciudad Juarez, Mexico. The finding is that these exclusion spaces construct narratives from cultural consumption that are near of them, mainly illegal copies of big-budget Hollywood movies, which are mixed with socialization processes of their immediate surroundings.

Keywords: Narratives, Narratives structures, Functional elements, Social exclusion, Cultural appropriation.

Tejiendo narrativas: entre lo propio y lo apropiado

Estudiar narrativas es profundizar en las biografías y voces de quienes hablan, y, por lo tanto, en analizar esos mundos internos que dan sentido a los mundos externos que habitan. Es un proceso individual que pasa por el espacio compartido: generaciones, épocas, miedos, dolores, injusticias y proyectos en común (González, Aguilera y Torres, 2013). Es un proceso complejo, nutrido por muchas y muchos en la búsqueda de explicar lo inexplicable, de dar sentido a lo que aparentemente no lo tiene, identificar y describir un contexto para hacerlo asequible.

De acuerdo a Ricoeur (2002), la narrativa es un tránsito de las experiencias vividas de quien habla al lenguaje, encadenándolas a espacios y tiempos identificables, pasando por procesos de selección y organización de esas experiencias en la búsqueda de un significado. Narrar es una exploración de los mundos internos y su traducción a un lenguaje compartido en donde, a partir de esa traducción al texto, es posible su colectivización. Reguillo (2000) escribe que los sujetos hacen uso de las narrativas para hacer externos sus mundos internos en un intento por crear vínculos comunicativos.

Estos procesos colectivos son entendidos como dinámicos, complejos, incluso contradictorios y poco claros (Schutz, 1974), en donde los actores sociales hacen uso de esas narrativas para hacer negociaciones, fijar acuerdos, reglas y valores en común, entendiendo que estos son el resultado de procesos compartidos, en donde nos revelamos unos frente a otros (Bhabha, 2004), en la búsqueda de darle objetividad a sus propios contextos (Herrera, 2013).

Las narrativas, en esos constantes procesos colectivos de negociación, suman todas las voces de las que se nutren, por lo que no existe una narrativa pura articulada de manera social, sino que son el resultado del diálogo entre el sujeto y sus contextos, estos últimos incorporando principalmente los elementos que se tienen a la mano, entendiendo que la relación entre estructuras y agentes se encuentra siempre en un constante de ida y vuelta (Giddens, 1993).

Estudiar narrativas es comprender los elementos que las integran y las formas en que se seleccionan y organizan. Para lo primero, los llamaremos elementos actantes (entendidos principalmente como personajes, objetivos, conflictos, ambientaciones) y al segundo, como trama, entendida como la selección y organización de eventos en la búsqueda de un sentido narrativo, también se incorporan elementos como los temas o conceptos abordados, la definición de ambientaciones que fijan el lugar y el tiempo de la narrativa.

Como se trabajó con narrativas cinematográficas, el análisis es facilitado si se recurre a autores como Christopher Vogler y Rob McKee, quienes se han dedicado al análisis y desarrollo de narrativas en el cine. Vogler, conocido por llevar el modelo del viaje del héroe de Campbell al cine, parte de supuestos claves para entender tramas y funciones de personaje: la historia es metaforizada como un viaje que el personaje principal emprende en la búsqueda de un aprendizaje, pero este sólo es consecuencia de pasar por una serie de pruebas.

McKee profundiza en el análisis de las tramas, que identificar principalmente con el arquetipo, o el modelo clásico de la narrativa, el cual identifica a una historia a partir de una presentación de personajes y ambientaciones, un giro catalizador que detona la historia, un segundo acto que se entiende como la persecución de los objetivos, y un punto de giro resolutivo y un tercer acto que concluye con el aprendizaje del personaje y la puesta a prueba del personaje principal.

Ciudad Juárez: de la industrialización a la exclusión social

Ciudad Juárez, ubicada en la frontera norte de México, en el estado de Chihuahua, es una ciudad que desde finales de la década de los cuarentas apostó su crecimiento económico y social al modelo industrial de la maquiladora, convirtiéndose en un eslabón de la gran cadena global para el desarrollo de productos tecnológicos, principalmente. Esta gran apuesta económica influyó en muchos sectores de la ciudad, desde el educativo hasta el de desarrollo urbano, creando dinámicas de crecimiento con claros centros económicos y periferias empobrecidas, estas últimas como las zonas habitacionales de las y los obreros de la industria maquiladora (Gutiérrez, 2009) con poblaciones más o menos homogéneas: familias jóvenes, pobres, empleadas en la maquiladora, con recortes a sus sueldos por créditos inmobiliarios, sin educación.

La característica principal de estas zonas, aparte de su espacialidad periférica, consiste en la falta de accesos a servicios públicos, derechos sociales y urbanos, que se reflejan en falta de movilidad urbana, acceso a espacios educativos, de salud, bancarios,

de entretenimiento, así como el acceso a instancias públicas. Esto las define como espacios en condiciones de exclusión social.

Taller de producción cinematográfica comunitaria para jóvenes

Este taller se impartió durante el segundo semestre del año 2013 como parte de las actividades de Colectivo Vagón, un colectivo multidisciplinario de arte enfocado al cine en Ciudad Juárez, a partir de un programa de financiamiento de proyectos formativos enfocados a niños y jóvenes impulsado por el gobierno federal pero administrado por el Instituto Chihuahuense de la Cultura llamado Alas y raíces.

El taller se impartía en un aproximado de cuatro horas, repartiendo las dos primeras para dar una pequeña introducción a la narrativa y el lenguaje cinematográfico, y desarrollar una escaleta, y las dos últimas para levantar el rodaje de la escaleta escrita.

Los grupos iban de 3 a 15 personas, en edades de 10 a 17 años, nunca superando la mayoría de edad, enfocándose en zonas en donde no existen centros educativos enfocados al arte o complejos de proyección cinematográfica cerca.

La dinámica, además de servir como un ejercicio de acercamiento a la producción cinematográfica, era la de explorar en los contextos de las y los participantes para desarrollar narrativas que les fueran próximas y verosímiles con su realidad. Para esto se trabaja en grupo desarrollando una sola historia a partir de criterios como la viabilidad de tiempo y recurso, la cercanía del tema con la realidad inmediata de las y los participantes, así como el que no se recurriera a diálogos y se pudiera interpretar con las mismas personas que asistían al taller.

Se realizaron en total trece talleres en diferentes zonas de la ciudad en lugares como centros comunitarios, preparatorias y secundarias, en donde se trabajó con un total de 70 jóvenes. La selección de los espacios para realizar los talleres se hizo de manera aleatoria, normalmente en donde se daba el permiso de los directivos.

En las zonas donde se trabajó, fue:

- Oratorio Domingo Savio, en la colonia Nueva Galeana, una colonia popular con asentamientos irregulares, en el poniente de la ciudad.
- En la Unidad para la Prevención del Consumo de Drogas, ahora Unidad Municipal de Atención a Adicciones, del Centro de Integración Juvenil, en el norte de la ciudad. Aquí se trabajó con población joven que provenía del norponiente, una zona desarrollada principalmente por asentamientos irregulares y con población dedicada a la informalidad.

- CECYTECH Villa Esperanza, en el sur poniente, atrás de la Sierra de Juárez, en la carretera a Ascención, un lugar sin pavimentación y alejado de la mayoría de los servicios básicos.
- Escuela Secundaria Técnica 94, en el suroriente de la ciudad, situada dentro de una serie de desarrollos inmobiliarios en los últimos diez años con acceso limitado a servicios y alejados de muchos derechos sociales y urbanos, como transporte y salud.
- Escuela Secundaria Técnica 55, en la colonia Oasis, al sur de la ciudad, un lugar con vivienda popular pero situado en una zona que le ha permitido mayor conectividad gracias al crecimiento de la ciudad.
- Preparatoria Isaac Newton, ubicada en el sur, en la colonia Granjero, una zona popular también absorbida por la mancha urbana.
- Preparatoria Altavista, situada al norte, en una zona cercana al primer cuadro de la ciudad, en la zona centro, que gracias al crecimiento urbano le ha permitido tener una mayor conectividad, pero en donde predomina poblaciones de bajos recursos.
- CBTIS 269, al norponiente de la ciudad, en una zona con viviendas populares e irregulares, con restringido acceso a servicios y un deficiente acceso al transporte público.

La constante de los espacios en donde se desarrollaron los talleres, es el alejamiento de los centros de dinamismo comercial, político y social, así como la vivienda popular, relacionada principalmente con habitantes de clases bajas, normalmente trabajadores de maquiladora o dedicados a la informalidad. Por su parte, las poblaciones seleccionadas son estudiantes o jóvenes trabajadores

Análisis del corpus: personajes, tramas y temas

De los trece talleres surgieron trece cortometrajes escritos y actuados por las y los participantes, quienes son nativos de los espacios en donde se llevaron a cabo, es decir, su relación contextual con los espacios que habitan es directa.

Todos los cortometrajes producidos (ver la lista completa en anexos con sus respectivas ligas de visionado) comparten elementos en común que deben ser detallados: desde los elementos actantes, como son los personajes, los objetivos o conflictos, ambientaciones, temáticas y estructuración de las tramas. Este análisis más inclinado a lo

técnico nos permite descifrar las narrativas y reconocer los contextos en los que surgen, así como los mensajes que buscan crear vínculos comunicativos entre quienes los emiten y quienes los reciben.

Un elemento constante en las narrativas, son las características de los personajes, siempre inclinados a la timidez, la torpeza o la ingenuidad, poniéndoles en situaciones en donde deben pasar por una serie de sucesos adversos para llegar a un aprendizaje. Este elemento es común en los consumos de quienes generaron las narrativas, pues hacían explícito que una historia debía tratar siempre de alguien que debía aprender de cosas negativas porque así es como el espectador de las películas que ven lograba identificarse con ellos.

No es gratuito ubicar a personajes en situaciones complicadas, y más en las condiciones en las que se presentan las narrativas, en donde deben enfrentar carencias económicas, aceptación de sus diferencias frente a los demás o sus debilidades internas. Así, se crean voces corales que sirven como metáfora para grupos sociales (normalmente dentro de ambientaciones escolares) o incluso a la sociedad como una forma más amplia, la cual es representada como coercitiva, juzgadora, cruel o injusta, y que a partir de su confrontación, el personaje principal podría acceder a su aprendizaje.

Una historia, *Te amo*, discute directamente la falta de aceptación sobre la diversidad sexual, representando a un personaje en un punto decisivo sobre su propia vida sexual y una sociedad, representada en un grupo de estudiantes, como juzgadores intolerantes, mientras que *Acéptame* y *Nadie me entienden* abordan la negación a la diferencia, ya sea a partir de una metáfora representada en la ropa o por los prejuicios sobre el cuerpo.

El personaje torpe, víctima de las circunstancias, juzgado por su incompetencia, pero que logra sobrevivir gracias a sus atributos de bondad, es abordado en *La sucia venganza*, *Amor o ambición*, *Dos contra la suerte* y *El juego perfecto*. En estas narrativas, los personajes son empujados siempre por otro personaje que los alienta a tomar decisiones o que resuelve las cosas por ellos.

La ambientación fue el elemento que mejor develaba la necesidad de hacer explícitas sus realidades a partir de hacer uso de las apropiaciones de sus consumos. Todas se presentaban en ambientes escolares (fuera de *Amor o ambición*) que era entendible puesto que los talleres se llevaban a cabo en espacios escolares, pero que detonaban elementos que no estaban presentes en sus contextos, por ejemplo, las escuelas de las narrativas se presentaban con edificios muchas veces góticos, amplios, con geografías más bien boscosas, cuando se trataba de relacionar con géneros como el suspenso o el

terror (como es el caso de *El pasado nos persigue* y *Destino maldito*), o que recurrían a escuelas más cercanas a las representadas en películas o series estadounidenses, con lockers en los pasillos, con movilidad de un salón a otro para cambiar de clase, con salones con aditamentos que no estaban presentes en sus escuelas.

Aunque el uso de la ambientación escolar tenía como objetivo hacer presente las realidades adversas que pasan los y las estudiantes en esos espacios, principalmente el acoso escolar (*Acéptame*, *Nadie me entiende*, *El juego perfecto*, *Dos contra la suerte* y *Te amo*), la falta de un futuro o presente prometedor (*El sueño*, *El mundo y luego yo*, *Lo que tus ojos no pueden ver* y *Amor o ambición*) o la vulnerabilidad de perderlo todo en un instante (*El pasado nos persigue* y *No hay amor para los dos*), los vehículos para hacerlos visibles respondían a los consumos de otras narrativas que apelan a contextos distintos.

Discusión: realidades propias, narrativas apropiadas

Es interesante ver cómo las narrativas planteadas siempre buscaban, ya fuera en sus elementos básicos, en sus estructuras o temas, apropiarse de los consumos culturales más inmediatos, principalmente los cinematográficos y televisivos, pero siempre en un constante cruce con sus contextos de tal manera en que se presentaran como formas de evidencias situaciones adversas. Es decir, las narrativas expresan mensajes concretos, directos y visiblemente conectados con las realidades que sus habitantes viven, pero usando instrumentos adquiridos, principalmente, como lo revelaban en los talleres, de los consumos que hacen de película vendidas en mercados ilegales.

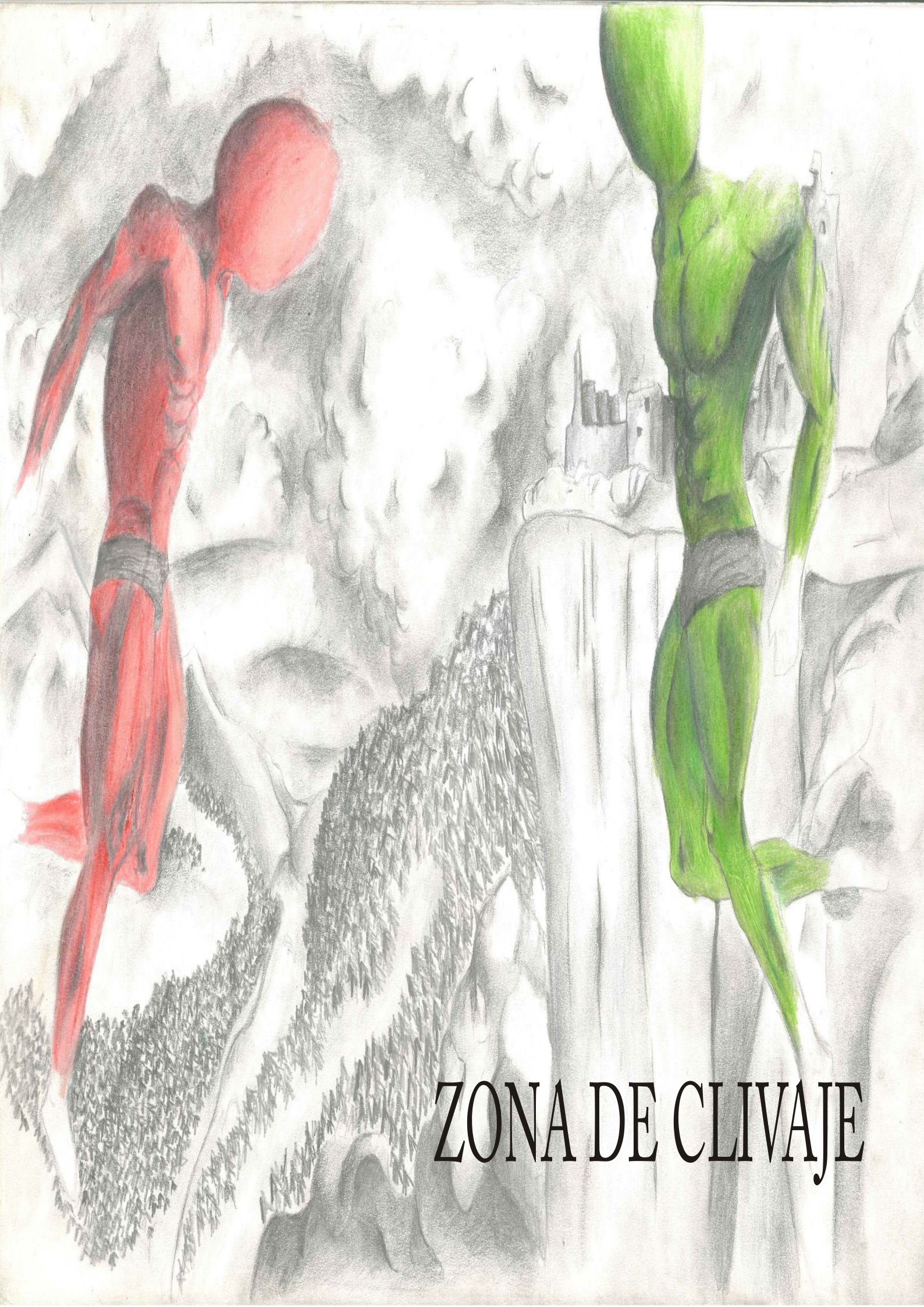
Las narrativas, por lo tanto, no son el reflejo estricto de los mundos internos de quienes las construyen, sino que estas son el resultado de una constante negociación entre los sujetos y las estructuras que habitan. Los mensajes pueden ser los mismos, pero los contextos definen las formas, por lo que vemos historias que se enclavan en la realidad directa de quienes las viven, pero haciéndolas visibles por los medios que se tienen a la mano.

Bibliografía

Bhabha, Homi. "Del derecho a escribir." *La globalización de los derechos humanos*. Barcelona: Crítica, 2004. Impreso.

Giddens, Anthony. *Las nuevas reglas del método sociológico*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993. Impreso.

- González, María, Alcira Aguilera, y Alfonso Torres. “Investigar subjetividades y formación de sujetos en y con organizaciones y movimientos sociales.” *Acercamientos metodológicos a la subjetivación política*. Colombia: Universidad Distrital José de Caldas y CLACSO: 49-70. Impreso.
- Gutiérrez, L. “Ciudad Juárez en los sesentas: la estructura urbana en transición.” *Nóesis* 18 36 (2009): 128-154. Impreso.
- Herrera, L. “La investigación acción participación como metodología para temáticas de subjetivación y voluntades políticas y ciudadanas.” *Acercamientos metodológicos a la subjetivación política*. Eds. C. Piedrahita, A. Díaz y P. Vommaro. Colombia: Universidad Distrital José de Caldas y CLACSO, 2013: 171-188. Impreso.
- Reguillo, R. “Anclajes y mediaciones del sentido. Lo subjetivo y el orden del discurso: un debate cualitativo.” *Revista Universidad de Guadalajara* 50 (2000): 50-55. Impreso.
- Ricoeur, P. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- Schutz, A. *Estudios sobre teoría social*. Buenos Aires: Amorrortu, 1974. Impreso.



ZONA DE CLIVAJE

Dimensiones del espacio: el trópico en la poesía de Vicente Gerbasi¹

Daniela Evangelina Chazarreta

(Universidad Nacional de La Plata, CONICET, Argentina)²

Resumen: Algunas líneas poéticas generadas a partir de los años 40 del siglo pasado configuraron en el espacio una de las constituciones más sólidas de lo latinoamericano para distinguirse de lo europeo. En este contexto, las estrategias discursivas para renovar el discurso poético son reformular las relaciones entre poesía y artes visuales y la identificación entre espacio y sujeto poético, a partir de la formulación de paisajes espirituales. Analizamos la poética de Vicente Gerbasi a partir de *Espacios cálidos* (1952); allí se aprecia una fuerte ligazón entre la génesis de la poesía y la belleza del entorno natural: el espacio le permite al discurso poético ensayar la experiencia de lo trascendente exhibiendo y construyendo, a su vez, lo propio y lo latinoamericano en el paisaje.

Palabras clave: Paisaje, Vicente Gerbasi, Poética, Espacio, Trópico.

Abstract: Some poetries of the 1940s considered space as one of the stronger constitutions of the Latin American culture to distinguish from the European ones. In this context, the discourse strategies to renovate the poetic discourse are renovating the relations between visual arts and poetry and the identification with the poetic subject from the formulation of spiritual landscapes. We consider Vicente Gerbasi's poetry since *Espacios cálidos* (1952); there we can appreciate the relation between poetry genesis and the landscape beauty and also the presence of transcendental experiences in the poetic discourse building and showing the typical of Venezuelan culture and the Latin American culture.

Keywords: Landscape, Vicente Gerbasi, Poetry, Space, Tropics.

1. Este trabajo se desprende del proyecto "Poéticas del espacio en José Lezama Lima, César Dávila Andrade y Vicente Gerbasi" (2011-2014), concretado como Investigadora asistente del CONICET inicialmente bajo la dirección de la Prof. Susana Zanetti quien, luego de su fallecimiento, fue suplida por el Dr. Enrique Foffani.

2. Investigadora Asistente del CONICET con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Actualmente es profesora Adjunta ordinaria a cargo de Literatura Latinoamericana II para Lenguas Modernas en la mencionada institución de la cual también ha obtenido el título de Doctora en Letras. Ha publicado artículos y libros en torno a la poesía latinoamericana del siglo XX, especialmente sobre José Lezama Lima. Dirige el PID "Tradición clásica y viaje en literatura latinoamericana" (2013-2016). Su línea de trabajo actual es la poética del espacio en Octavio Paz.

El poeta llega a consustanciarse de tal modo con el paisaje que lo rodea, que los elementos que constituyen ese paisaje llegan a ser para él símbolos de sus sentimientos y de sus expresiones.
Vicente Gerbasi, *La rama del relámpago* (1953).

El diseño del espacio y la espacialidad en la literatura latinoamericana se configura en diversas etapas e instancias constitutivas articuladas en las poéticas que traman nuestra historia literaria. Interrogarse por el espacio ha implicado examinar significaciones y definiciones sobre lo propio inquiriendo, además, las ideas e imágenes acerca de América Latina. En esta línea, algunas de las poéticas que emergen hacia los años 40 del siglo pasado resultan una inflexión en torno al análisis sobre el espacio particularizada en apreciaciones sobre el paisaje americano e impulsadas por un discurso mundonovista (González Echevarría; Alonso).

Atendiendo estas aristas y a partir de un marco teórico específico e interdisciplinario (Simmel, Bachelard, Collot, Cauquelin, Barrera Lobatón y Monroy Hernández, principalmente), analizamos las modalidades en que se construye el paisaje en la poesía del poeta venezolano Vicente Gerbasi (Canoabo, 1913-Caracas, 1992).³ Esta construcción remite a una preocupación que comparte con intelectuales coetáneos y propugna la concreción de estrategias estéticas para introducir a la naturaleza y al hombre latinoamericano en una indagación universal sin desprenderlos de sus particularidades, generando otros modos de hacerla significar (Ruiz, Zanetti).

3. Vicente Gerbasi nace en un pequeño poblado del interior rural de Venezuela, Canoabo, en 1913, donde se había instalado su padre, inmigrante italiano. Comienza sus ingerencias en *Viernes* (1936-1941), grupo literario que organiza diversas publicaciones significativas en torno a nuevas líneas poéticas, sus consonancias con las vanguardias europeas -sobre todo con el surrealismo-, traducciones de románticos alemanes y edición de nuevas producciones latinoamericanas. Momento de florecimiento cultural tras la muerte del dictador Juan Vicente Gómez (cuyo gobierno duraría desde 1908 hasta 1935), la resonancia de *Viernes* será apreciable en el panorama de la poesía venezolana contemporánea; este grupo predominantemente literario perfila profundas significaciones vinculadas al espacio enlazado de un modo particular a los interrogantes ontológicos que emergen de la densidad simbólica proveniente de la percepción nocturna del mundo natural en evidente conexión con Rilke, Hölderlin y Novalis. Toda la poesía de Gerbasi está atravesada por esta indagación y sus paisajes venezolanos resultan una enriquecida herencia cultural valuada por el discurso de la identidad y de lo autóctono en un movimiento desde lo singular hacia la experiencia humana universal del espacio. Como indica Miguel Ángel Flores, es el poeta de la generación de Octavio Paz, José Lezama Lima, Efraín Huerta (80). Vicente Gerbasi, además, ha estado comprometido políticamente con su país, sobre todo a partir de 1958, -luego del derrocamiento del régimen del General Marco Pérez Jiménez-, cuando se incorpora a las actividades diplomáticas de su país hasta 1971. Su producción poética es rica y extensa: *Vigilia de un naufrago* (1937), *Bosque doliente* (1940), *Liras y Poemas de la noche y de la tierra* (1943), *Mi padre, el inmigrante* (1945), *Tres nocturnos* (1946), *Los espacios cálidos* (1952), *Círculos de trueno* (1953), *Tirano de sombra y fuego* (1955), *Por arte de sol* (1958), *Olivos de eternidad* (1961), *Alegría del tiempo* (1966), *Poesía de viajes* (1968), *Rememorando la batalla de Carabobo* (1971), *Retumba como un sótano el cielo* (1977), *Edades perdidas* (1981), *Los colores ocultos* (1985), *Un día muy distante* (1988), *El solitario viento de las hojas e Iniciación a la intemperie* (1990), *Diamante fúnebre* (1991), *Los oriundos del Paraíso* (1994).

Si bien el vínculo paisaje-poesía se manifiesta en Vicente Gerbasi desde sus primeros poemas, consideramos que es sobre todo desde 1952 cuando la concepción de paisaje se complejiza constituyendo una fuerte ligazón entre la génesis de la poesía y la belleza del entorno natural: el espacio le permite al discurso poético ensayar la experiencia de lo trascendente exhibiendo y construyendo, a su vez, lo propio y lo americano.⁴ En el binomio, el lazo entre espacio y memoria es fundamental pues el paso del tiempo y sus recuerdos se leen desde el entorno entendido como paisaje habitado que intenta contrarrestar la experiencia de lo transitorio. En un tejido metadiscursivo, los textos subrayan y reflexionan acerca de la perspectiva y el “aquí y ahora” del sujeto poético en el impulso de captar el instante espacializado. La estrategia discursiva privilegiada para lograr esta captación será recurrir a las relaciones entre literatura y pintura (*ut pictura poesis*), principalmente a partir de la écfrasis (Gabrieloni)⁵ y de los intertextos pictóricos. Estos recursos estéticos, por cierto, definen el paisaje y se enlazan con el tópico de la mirada; mirada que pone en relevancia la relación presente entre el sujeto y lo otro: entorno, seres, naturaleza. De esta relación emerge el horizonte, uno de los elementos fundamentales en la construcción del paisaje; la perspectiva del sujeto de la enunciación se define, por lo tanto, en función de la ecuación yo-aquí-ahora en la cual el horizonte es la frontera que permite la apropiación del paisaje. El paisaje nativo gerbasiano –la selva,

4. Por supuesto que “Mi padre, el inmigrante” (1945) –poema en treinta cantos con versos mayormente alejandrinos y de una alta flexión autobiográfica instaurada por el epígrafe– se ancla indudablemente en una reconocida tradición que vincula naturaleza y poesía; sin embargo, considerando el paisaje como écfrasis comprendida a partir del horizonte, la contemplación y la perspectiva, condimentados muchas veces desde el *ut pictura poesis* y el intertexto pictórico –como damos cuenta en este artículo posteriormente– podemos deducir que el espacio en “Mi padre, el inmigrante” no consta de todos estos elementos que según los teóricos que iremos mencionando deducen como fundamentales en la constitución de la categoría del paisaje. Este poema subraya con claridad dos instancias, el entorno paterno descrito en términos bucólicos que recorren la aldea italiana armónica y aérea e idealizada y el paisaje nativo –el trópico, la selva, la aldea–, indómito, presente, sobre todo, en sus innumerables herbarios y bestiarios; el texto insiste en el anclaje fundamental entre sujeto y entorno –el trópico– a partir de diversas inflexiones gramaticales y conceptualizaciones entre las que sobresale la densidad de la palabra “tierra” como único ámbito propio del sujeto que se define como “habitante”, en el que se sincronizan memoria, existir y soledad. Uno de los espacios más significativos del poema es el de la noche vinculada a la muerte y al misterio existencial en donde la pausa nocturna asume ciertos terrores del trópico en contacto con la muerte del padre apelado. El espacio, entonces, es el recinto de la memoria que se intenta recrear y contener en el poema que diseña una topografía simbólica. La bibliografía sobre este texto fundamental de Gerbasi es abundante, sólo mencionamos algunos autores: Mansoor, Ramón. “La presencia paterna en *Mi padre, el inmigrante* de Vicente Gerbasi.” *Voz y escritura. Revista de Estudios Literarios* 13, Mérida-Venezuela (2003): 145-151; Cuenca, Humberto. “El paisaje en la poesía lírica contemporánea de Venezuela.” *Biografía del paisaje (El paisaje en la poesía venezolana)*. Caracas: Asociación de Escritores Venezolanos, 1954 y, finalmente, Liscano, Juan. “Un clásico venezolano.” Apéndice a *Mi padre, el inmigrante*. Vicente Gerbasi. Caracas: Monte Ávila Editores, 1986. 77-78.

5. Si bien la noción fáctica de écfrasis se corresponde con la apreciación o descripción de una obra de arte existente por medio de palabras, podemos dar cuenta, a la luz de los estudios de Ana Lía Gabrieloni, de otras definiciones. Entre ellas, destacamos la siguiente: la écfrasis es una representación verbal de una representación visual siempre desde una perspectiva estética; este es el caso de los paisajes, como también indica la teórica mencionada, cuyo tratamiento encaramos en este artículo. Para más datos sobre la écfrasis como práctica cultural puede consultarse, entonces, “Ecfrasis” de Gabrieloni citado en la bibliografía.

el trópico–, entonces, se presenta en sus innumerables herbarios y bestiarios, traídos en prolíficas enumeraciones ceñidas por los clásicos tópicos de la abundancia y lo maravilloso en torno a lo americano.

Estrategias de construcción del paisaje

Como se sabe, el espacio venezolano es un ámbito atravesado por múltiples estratos de significación entramados desde la conquista y colonización españolas; contiene –utilizando las palabras de Raymond Williams– una extraordinaria cantidad de historia humana (89). La apreciación de la naturaleza a partir del paradigma económico y expansionista se concreta con el ingreso de capitales extranjeros impulsado por la explotación del petróleo a principios del siglo pasado. A través de empresas como Shell y Standard Oil –que después de la Segunda Guerra Mundial poseería más de la mitad de los pozos petroleros venezolanos–, la explotación petrolera se propagó con el descubrimiento de los yacimientos de la provincia occidental de Zulia y de la región costera del este. El usufructo derivado –otra versión de la leyenda de El Dorado–, sustentó una parte sustancial de los ingresos de la dictadura de Juan Vicente Gómez y sus sucesores desplazando a las élites que exportaban café y cacao, y transformando totalmente el paisaje venezolano (Ewell, 2002).

En este contexto, escribe su poesía Vicente Gerbasi; si bien su proyecto creador no confronta ni denuncia estas líneas socio-económicas, nos parece notorio que su poesía enfatice justamente lo contrario, es decir el paisaje como un anclaje de la memoria afectiva y existencial del sujeto poético en línea con una reconocida tradición estética y poética:

He aquí un propósito de alucinado,
un paso más a orillas del abismo,
hacia el fondo agreste de la música,
donde duerme una pastora rodeada de yerbas del año:
hacer el relámpago sobre materiales de sombra,
iluminar hongos en rincones forestales,
despertar el agua en su silencio de serpientes azules.

[...]

He aquí un propósito de alucinado:
fundar un espacio de lumbres, de escarabajos, de rostros
en el documento de los sentidos.
(Gerbasi, “Documento de los sentidos” 102-103)

El poemario en el que se inserta este texto es *Los espacios cálidos* (1952) caracterizado por su ascetismo, sencillez y desnudez expresiva (Pérez Perdomo) subrayada por un sujeto poético que retoma, en general, la impronta del poeta visionario (“alucinado”)

a través de una poética de la irradiación (“relámpago”, “iluminar”, “lumbres”) que retomamos posteriormente. La palabra clave de los últimos versos citados, que cierran el poema “Documento de los sentidos”, es “fundar”, pues la poesía se propone como un espacio simbólico, que, como un “documento”, ilustra sobre algún hecho conjugado a partir de la heterogeneidad de imágenes sensoriales.

Los versos indagan las relaciones entre memoria y espacio dando preferencia a la memoria afectiva, pues, como indica Bachelard, “el espacio sirve para eso” (38);⁶ complejizan, además, los vínculos entre tiempo y espacio ya que en este último coexisten pasado, presente y futuro. El espacio simbólico de la poesía se propone como un recinto privilegiado para contrarrestar el paso del tiempo y, por lo tanto, la pérdida de los recuerdos familiares:

Había dejado atrás a mis padres recogiendo bellotas en el crepúsculo,
vistiendo espantapájaros en una luz de confín.
Mis hijos vinieron de la sombra pastoreando conejos,
recogiendo estrellas en el césped.
(Gerbasi, 103)

A modo de anáfora el texto remite al aquí y ahora y a la función de habitar, propios de la construcción del paisaje según Michel Collot:

He aquí que soy un habitante del sonido, de la humedad, del hueso,
en un espacio turbio de mercado,
donde se derraman las manzanas y las piñas,
donde brilla el ojo de la sardina.
(Gerbasi, 102).

La imagen del mercado -un ámbito americano por excelencia desde las crónicas de Indias- remite al tópico de la abundancia enfatizado por el verbo utilizado (“derraman”).

Como indica Michel Collot, es el horizonte -juntura entre el cielo y la tierra- la línea que enmarca el paisaje (191-192). El horizonte y el crepúsculo, por cierto, son espacios privilegiados en los poemas gerbasianos:

Los árboles secos en el horizonte vespertino
Señalan la frontera del fuego.
(Gerbasi, “Espacio secreto” 101)

6. En su *Poética del espacio*, Gastón Bachelard indica: “Creemos, a veces, que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el propio pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere «suspender» el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso” (38). Posteriormente agrega acerca de la memoria: “no registra la duración concreta [...] no se puede revivir las duraciones abolidas. Sólo es posible pensarlas, pensarlas sobre la línea de un tiempo abstracto privado de todo espesor. Es por el espacio, en en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias” (39).

Se trata, insistimos, de un paisaje habitado; un paisaje vivido donde asoman los elementos autóctonos y la memoria afectiva. “Espacio secreto” es un poema estampa o *ecfrástico*, pues describe una imagen, en este caso la de un paisaje apropiado por la mirada y construido desde las vivencias del sujeto poético. A las indagaciones particulares vinculadas a la memoria afectiva, señaladas antes, se suman las indagaciones universales acerca de la condición mortal del hombre; el espacio se perfila mediante atributos que enfatizan el misterio y lo sagrado en contraste con un ser humano que va indefectible y constantemente hacia la muerte, condición subrayada por la inflexión verbal (“caen”):

Hay lejanías mortales en las rayas de la mano,
en las venas del corazón.

[...]

Veo los espacios, rojos, azules, lilas,
Donde se petrifican los perfiles.

Mis ojos caen en las venas de las hojas.
Mis ojos caen en las semillas que se abren.

Caen mis ojos mortales.
(Gerbasi, 102)

La naturaleza representa, entonces, el orbe de la perennidad en contraste con la condición humana. El poema recurre al tópico del desengaño pues niega cualquier aparente analogía entre sujeto (“rayas de la mano”) y recinto natural (“venas de las hojas”).

En los poemarios posteriores a *Los espacios cálidos*, el paisaje también adquiere relieve a través de los tópicos de la memoria y de la función de habitar por ejemplo en *Edades perdidas* (1981), de donde provienen los poemas que siguen. Consideramos que para analizar la construcción del paisaje en estos textos es fundamental tener presente dos aspectos. En primer lugar, tal como hemos manifestado, hacia la cuarta década del siglo pasado, la reivindicación del paisaje americano se consolida, entre otros factores, por teorías mundonovistas que colocaban en un lugar de privilegio a la cultura americana en el contexto universal en contraste con la “decadencia europea” (González Echeverría). En esa línea, el paisaje nativo latinoamericano se convirtió en una categoría literaria recurrente en tanto se creía que a través de su constante contacto con él se formaba la esencia espiritual del pueblo del continente (Alonso, 222). En segundo lugar, tanto Michel Collot como Anne Cauquelin, coinciden en afirmar la importancia del sujeto en la constitución de su entorno; la mirada mediatizadora no es funcional, material o utilitaria, sino ontológica: el paisaje existe porque alguien lo observa.

Una de las modalidades de apropiación del paisaje en la poesía de Gerbasi es explorar el el espacio a través de las sensaciones recortando y preservando herbarios y bestiarios autóctonos y, por lo tanto, propios de su lugar de origen. La escritura se constituye como continente del paisaje, como recinto simbólico, archivo, del patrimonio natural, en la que se suceden múltiples enumeraciones en catálogo a través de las entidades que atavían el escenario de la “selva”.

En esta línea, el poema paradigmático acerca del paisaje es “Guayana”, donde se perfilan las impresiones del sujeto poético acerca de esta región natural única en el mundo, ubicada al sureste del Orinoco.⁷

En “Guayana”, la apropiación inicia con un posesivo y declama la riqueza material y estética del paisaje:

Nuestras selvas del sur
donde cada río esconde un sol
de arañas monas y colibríes,
se cubren con una sucia ropa
raída de nubes.
Se desprende un fulgor de ojos,
un trueno que oscurece las cascadas.
Estoy abandonado, buscador de poesía.
Así he perdido diamantes
viendo una orquídea
en el brillo de la lluvia.
Después la noche espanta
la montaña de las constelaciones.
(Gerbasi, 264-265)

La estampa de una jornada lluviosa se conjuga con el registro plástico (“se cubren con una sucia ropa / raída de nubes”). Los versos citados contienen una écfrasis o *descriptio*, es decir, la descripción de una imagen, en este caso de un paisaje, resultado de la trasposición del discurso icónico al discurso poético. La naturaleza se presenta en su plenitud y variedad a través del catálogo visual (“sol de arañas monas y colibríes”; “fulgor de hojas”; “montaña de constelaciones”) e imágenes acústicas (“trueno”). Ambas instancias se enlazan en la estética del claroscuro -otra constante de la estética de Gerbasi- presente, por ejemplo, en el “brillo de la lluvia” y “la noche espanta / la montaña de las constelaciones.”

7. La Guayana venezolana representa la mitad del territorio del país y se define como un área rica en recursos naturales como oro, diamantes, hierro y bauxita además de contener paisajes únicos. En el estado de Amazonas están los *tepuyes* (*tepuy*, palabra pemona que significa “montaña”) Cerro Perico y El Mirador que son los más populares de la zona por ofrecer una vista panorámica; otra de los sitios más conocidos es Canaima pues contiene el bello “Salto del Ángel”, la caída de agua más alta del mundo.

Otra de las estrategias de legitimación del paisaje propio es el intertexto pictórico que enriquece la renovación del discurso poético gerbasiano y pone en diálogo, a otro nivel, las relaciones entre pintura y poesía. El poema “El Ávila”, por ejemplo, se sustenta en un doble movimiento, pues, por una parte, se reivindica el paisaje venezolano a partir de una alusión pictórica de un artista reconocido y, por otra, se traduce (acerca) el paisaje desde una entidad cultural célebre: la pintura del Manuel Cabré (Barcelona, 1890-Caracas, 1984), conocido como el “pintor de El Ávila”, a quien se dedica el poema.

De este modo la écfrasis del poema es doble pues significa tanto un homenaje a este conocido pintor como también a una de las zonas más reconocidas del paisaje caraqueño:⁸

El cielo de enero mueve nubes
donde mora la montaña
que acerca la mirada a gladiolas,
a hortensias de soledad.
Montaña del cielo.
El valle
incendia yerbas ásperas
en medio de los ojos
deslumbrados
en el amarillo solar
del araguaney.
La montaña cambia
con la pesadumbre del mundo.
En la penumbra
se vuelve una violeta oscura.
Por la noche se alumbrá con astros
y murciélagos.
(Gerbasi, 265-266).

La estética del claroscuro se manifiesta en la dicotomía diurno / nocturno presente en el herbario que aporta, además, cromatismo al texto y que exhibe un proceso de hibridación notable debido a las diversas procedencias de las flores. El araguaney –árbol nacional de Venezuela–, por cierto, de flor amarilla, está ubicado en un espacio central conjugando un tópico sobre el tratamiento del trópico -la luz solar. Como el hombre, la montaña reúne instancias de luz y oscuridad; la naturaleza entonces es un bosque de símbolos, un paisaje que vislumbra destellos de trascendencia entramados con el misterio y lo inaprehensible (“Por la noche se alumbrá con astros / y murciélagos”).⁹

8. Se trata del cerro que bordea la ciudad de Caracas, parte fundamental del Parque Nacional Waraira Repano.

9. A mediados de los cincuenta, Vicente Gerbasi publica el artículo “El Ávila y Humboldt” en *El Nacional* de Caracas. Puede consultarse su versión electrónica en www.vicentegerbasi.net.

La intertextualidad pictórica resulta ser un recurso privilegiado en la poesía de Gerbasi que repetirá en “Gota de agua”, donde se menciona “El Aduanero” de Henri Rousseau (1844-1910); en “Tablero de ajedrez”, en el que cita a Chirico; “Bañistas”, por ejemplo, retoma una larga tradición conformada por Cézanne, Picasso y Renoir; y el poema “Armando Reverón” en el que describe un cuadro –quizá “Juanita en la playa”– de este artista venezolano (1889-1954).¹⁰

Gerbasi va a coincidir con Reverón en el valor de la luz tropical; ello aparece en su poética a partir de las categorías de “reverberación” e “iridiscencia” en vínculo con el motivo del oro que analizamos a continuación.

Matrices del trópico: reverberación e iridiscencia

El espacio del trópico, como hemos señalado, está atravesado por múltiples discursos que plantean una pluralidad de percepciones e ideas sobre la naturaleza dirimidas en sus prácticas (Williams 89 y ss.). Gerbasi reescribe una instancia fundamental de este repertorio discursivo: la leyenda de El Dorado¹¹ a partir del motivo del oro (cuyo despliegue es el tópico de la luz solar tropical) y de la riqueza natural sumamente estetizada.

El poeta recupera el valor estético y autóctono del paisaje resemantizando, además, tópicos que desde las Crónicas de Indias han inscripto la imaginería sobre lo latinoamericano, como por ejemplo en “Verano” de *Por arte de sol* (1958):

El campo tiene un horizonte de humo,
una flor solar en los ardientes días.
La tarde suena como un cristal
que encierra una bella lagartija.
Aquí el alma encuentra su propia soledad
y el silencio está en el gavilán que viene a posarse
en una rama seca.
(Gerbasi, 154)

10. Hacia 1924 nace lo que se considera como su época blanca: Reverón pinta “Fiesta en Caraballeda” donde se caracteriza la palidez del lienzo; “Playa con figura de mujer” consolida esta época considerada como su gran aporte a la pintura mundial en la cual Reverón profundiza y pone en práctica su teoría del valor de la Luz Tropical contribuyendo con un nuevo concepto de la acción alteradora que ejerce en los colores la intensidad luminosa.

11. Asunto de numerosas películas y novelas, la leyenda de El Dorado tomó relevancia en las crónicas de Indias como un reino deslumbrante asentado en medio de la selva (de la actual Colombia, en algunas versiones, o de la selva venezolana, según otras), que se caracterizaba por sus construcciones y suntuosos objetos de oro. La leyenda movilizó cientos de hombres de distintos reinos que, junto con esclavos y nativos se internaban en la selva para fracasar en su intento. Al respecto puede leerse *El mito del Dorado* (Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1973) de Demetrio Ramos Pérez.

Como se ha indicado, es el horizonte –juntura entre el cielo y la tierra– la línea que enmarca el paisaje: “El campo tiene un horizonte de humo / una flor solar en los ardientes días”; a partir de este verso, se diseñan las dos aristas principales, y sumamente vinculadas, que vertebran el paisaje en *Por arte de sol*: la “reverberación” –reflexión difusa de la luz o del calor– y la intensidad de la luz solar, ambas instancias remiten a la construcción del trópico desde la experiencia del sujeto poético. El orbe de la experiencia se sella, además, a partir de las sensaciones no sólo visuales, sino también auditivas y sugerentes (“la tarde suena como un cristal / que encierra una bella lagartija”). La tradición poética que delinea el paisaje es la soledad (“aquí el alma encuentra su propia soledad”), disemia que se esparce en el poemario al vincular estado del alma y sitio desolado o desértico (Vossler) trayendo un universo literario de extensa pervivencia que culmina en las *Soledades* de Góngora. Esta última instancia no remite necesariamente a un discurso mimético, sino a la repercusión entre espacio, paisaje y sujeto quien se lee, se encuentra en el paisaje;¹² el entorno se define –siguiendo a Collot nuevamente– como el diseño pergeñado desde una perspectiva limitada en un *hic et nunc* –aquí y ahora–, habitado.

La función de habitar (Bachelard), entonces, es radical en la construcción del paisaje gerbasiano. En su intento por aprehender la fugacidad del tiempo en el espacio, inscripto en la necesidad de superar la fragmentación que atraviesa el sujeto y su apremio por forjar lo durable, lo permanente, la función de habitar se vincula con ciertos ecos existencialistas en tanto este hombre, de carne y hueso, se distancia de la especulación para acercarse a su propia existencia, a su ser “existente”:

Así anduve por estas tierras de supersticiones
mirando el humo espectral del verano
que confunde lo próximo con lo lejano en un vasto hastío,
como fechas de fiesta en la soledad,
cuya luz solar nos da a la contemplación
de tarde de la memoria.
E iba por aldeas donde algún hombre,
sentado en una piedra,
escribe su nombre en la arena.
Y más aldeas rodeadas por firmamentos de yerbas.
Por distintas sombras de espantos rurales.
E iba más lejos, hasta la geografía del alma
cruzada por esos lentos ríos
que sustentan el terror sideral.
(Gerbasi, “Intemperie” 155)

12. Utilizamos “repercusión” en los términos de Bachelard: “Aquí debe sensibilizarse la duplicación fenomenológica de las resonancias y de la repercusión. Las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, la repercusión nos llama a una profundización de nuestra propia existencia. En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro” (14).

El tópicos que abre el fragmento citado del poema -perteneciente a *Por arte de sol-* es el del caminante, tan propio de Gerbasi, poética en la que la *periégesis*, el itinerario con su desplazamiento, va construyendo el paisaje; la deixis subraya la inmediatez del espacio construido en un espectro circular desde lo más cercano (“estas tierras”), hasta lo más lejano (“E iba por aldeas donde algún hombre”) e inaprehensible e íntimo (“E iba más lejos, hasta la geografía del alma”). La “reverberación” –propia del trópico– se hace presente a través de la metáfora (“el humo espectral del verano”) y la “luz solar” difuminando la perspectiva del espacio (“que confunde lo próximo con lo lejano en un vasto hastío”). Los verbos de movimiento (“anduve”, “iba”) se conjugan con verbos y acciones de la vista (“mirando”, “contemplación”) concertando el paralelo entre interior (“la geografía del alma”) y lo exterior al sujeto. Es fundamental, pues, tener en cuenta que el sujeto toma conciencia de su propia entidad, existencia, en tanto acaece a través del espacio abierto al desempeño de sus capacidades; ser inseparable de su entorno (Collot, 193).

Según Jorge Marcone, la novela de la selva dirigió su crítica a ciertas concepciones sobre la región emergentes como nuevas versiones de la leyenda de El Dorado. El afamado relato se puede configurar en dos vertientes; por una parte, la derivada de *El descubrimiento del gran río Amazonas* (1542) de Carvajal de la que proceden proyectos de desarrollo y explotación de las riquezas en metales; por otra, se encuentra la mirada ofrecida por *Nuevo descubrimiento del gran río de las Amazonas* (1641) de Cristóbal de Acuña que se enfoca en inventariar los recursos naturales de la selva (303-305). En su tratamiento, Gerbasi retoma estos aspectos sometiéndolos a operaciones de estetización enlazadas con el tópicos del “retorno a lo natural” que comparte con la novela de la selva. La selva asoma en una rica ambigüedad presente en la imagen del ámbito paradisíaco y del infierno verde, pues para Gerbasi el trópico es tanto el ámbito de lo edénico como de lo demoníaco (Flores, 83).¹³

La selva se perfila también a partir de indagaciones acerca de la luminosidad. La figura del vitral será la elegida por Gerbasi para dar cuenta de las impresiones de la luz en la naturaleza tropical. La transparencia encandilante del trópico se configura, entonces, por el arte de la luz presente en las vidrieras que articula el paso de lo lumínico y la conjunción fragmentada de los colores. Esta técnica, fragmentaria e integral, representa la estrategia perceptiva del propio sujeto poético que esgrime sus trazos espaciales a partir de fragmentos con los que intenta componer un todo armónico; en *Los colores ocultos* (1985) este tipo de difracción de la luz tomará la forma de la “iridiscencia” del trópico. El *ut pictura poesis*, entonces, está presente a partir del cromatismo y la técnica del vitral:

13. Cf. el poema “Colores de la selva” de *Los colores ocultos* (1985).

Estoy en el fondo de un cristal desbordado,
en un cristal-templo-de-ramas-tornasoladas,
en un vitral hundido,
con el morado espeso de la fruta de cacao,
en un ámbito donde todo movimiento halla su color,
sus rostros en la reminiscencia,
bellas trabajadoras agrarias,
clima ardiente,
detenido en las cigarras,
anunciadoras de los astros más grandes,
éxtasis de las rocas en la vehemencia del día.
(Gerbasi, "Clima" 161)

Las imágenes visuales ("vitral hundido", "todo movimiento halla su color") son las que inauguran la experiencia del paisaje conjugadas con imágenes táctiles ("clima ardiente"), olfativas ("con el morado espeso de la fruta del cacao") y auditivas ("cigarras"); se retoma el antiguo tópico de la naturaleza como templo ("cristal-templo-de-ramas-tornasoladas"). La luz, pues, se vincula con experiencias que trascienden lo concreto ("anunciadoras de los astros más grandes").

Pero la luz también aparece vinculada a un tópico esencial de la cultura latinoamericana desde las crónicas de Indias: el oro que, como ya referimos, deriva en Gerbasi de la leyenda de El Dorado. La semántica de este metal -atravesada por diversos estratos de significación histórico-económicos, tan simbólica y fundante de lo nuestro- se reescribe, dando cuenta de otra riqueza que no por lo elemental es menos genuina, la de lo bello natural:

Sobre estas hojas de terciopelo
las gotas de agua
son diamantes
que caen en los sueños
del buscador de piedras preciosas.
Los sonámbulos de zafiros,
los embrujados de oro,
los alucinados de esmeraldas,
son fantasmas que brillan
en la lluvia del mediodía.
Semejantes a ojos de pájaros
las piedras preciosas
fulguran en el relámpago
que inflama la selva.
(Gerbasi, "Buscadores de piedras preciosas" 280)

Siguiendo la figura del inventario, propio de las crónicas de Indias, el botín se perpetúa en la escritura poética.

Teniendo en cuenta importantes tradiciones vinculadas al tratamiento del espacio en la literatura latinoamericana, el poeta venezolano, entonces, reescribe su paisaje considerando su escritura como recinto simbólico del patrimonio natural, tomando el *ut pictura poesis* para reivindicar el paisaje propio traduciendo, universalizando y colocando lo nativo a la altura de las culturas más reconocidas. Perfilando elecciones vinculadas a lo estético y a lo autóctono, la construcción del paisaje en Gerbasi se lee como un espacio habitado en el que se ensaya contrarrestar sobre todo la experiencia de lo transitorio. Hemos recorrido, entonces, diversos niveles en que se concreta la presencia del espacio en la estética de Gerbasi a partir de 1952. En primer lugar, el fuerte vínculo entre paisaje, memoria afectiva y función de habitar conjugación en la cual tanto la éfrasis como el *ut pictura poesis*, productos ambos del diálogo entre el discurso literario y el discurso de las artes visuales, promueve la construcción de lo propio destacando el particular enlace entre el sujeto y su entorno. En segundo lugar, destacamos la presencia de la tradición en la estética paisajística de Gerbasi a partir de los tópicos del oro -derivado de la apropiación de la leyenda de El Dorado- y del motivo del vitral en línea con otro tópico en el tratamiento del trópico, la reverberación e iridiscencia. Más allá de lo simbólico, subrayamos que el sujeto poético explora el espacio a través de las sensaciones como maniobra de reapropiación del territorio recortando y preservando herbarios y bestiarios autóctonos que configuran el imaginario de la selva gerbasiana.

Bibliografía

- Alonso, Carlos. "La novela criollista." *Historia de la Literatura Latinoamericana II (El siglo XX)*. Ed. Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker. Madrid: Gredos, 2006: 214-230. Impreso.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. 1957. Trad. E. de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. Impreso.
- Barrera Lobatón, Susana, y Julieth Monroy Hernández, eds. *Perspectivas sobre paisaje*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2014. E-book.
- Cauquelin, Anne. *L'invention du paysage*. Paris: Quadrige, 2000. Impreso.
- Collot, Michel. "De l'horizon du paysage à l'horizon des poètes." *Literatura e Paisagem. Perspectivas e diálogos*. Orgs. Ida Ferreira Alves y Marcia Manir Miguel Feitosa. Nitéroí: Editora da UFF, 2010: 191-203. Impreso.
- Cuenca, Humberto. "El paisaje en la poesía lírica contemporánea de Venezuela." *Biografía del paisaje (El paisaje en la poesía venezolana)*. Caracas: Asociación de Escritores Venezolanos, 1954: 5-68. Impreso.

- Ewell, Judith. "Venezuela 1930-1990." *Historia de América Latina*. 1991. Ed. Leslie Bethell. T. 16. Barcelona: Crítica, 2002: 301-356. Impreso.
- Flores, Miguel Ángel. "Vicente Gerbasi, la poesía en la raíz de la tierra." *Casa del tiempo* 93/94 (Oct-nov. 2006). Internet. 20 Nov. 2014. <http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/93_94_oct_nov_2006/casa_del_tiempo_num93_94_80_83.pdf>.
- Gabrieloni, Ana Lía. "Écfrasis." *Eadem utraque Europa* 4/6 (Junio 2008): 83-108. Impreso.
- Gerbasi, Vicente. *Obra poética*. Pról. Pérez Perdomo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986. Impreso.
- González Echevarría, Roberto. "Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el Realismo Mágico." *Revista Iberoamericana* XL 86 (Enero-marzo 1974): 9-63. Impreso.
- Liscano, Juan. "Un clásico venezolano." Apéndice a *Mi padre, el inmigrante*. Vicente Gerbasi. Caracas: Monte Ávila, 1986. 77-78. Impreso.
- Mansoor, Ramón. "La presencia paterna en *Mi padre, el inmigrante de Vicente Gerbasi*." *Voz y escritura. Revista de Estudios Literarios* 13 (Mérida-Venezuela 2003): 145-151. En línea.
- Marcone, Jorge. "De retorno a lo natural: La serpiente de oro, la 'novela de la selva' y la crítica ecológica." *Hispania* 81/2 (Mayo 1998): 299-308. Impreso.
- Pérez Perdomo, Francisco. Prólogo a Vicente Gerbasi, *Obra poética*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986. Impreso.
- Ruiz, Remo. *El mundo lírico de Vicente Gerbasi*. Tesis doctoral. 1997. Internet. 20 Nov. 2008. <<http://www.ucm.es/BUCEM/tesis/19972000/H/3H3072101.pdf> (28/11/2008)>.
- Simmel, Georg. *El individuo y la libertad*. 1835. Barcelona: Península, 1971. Impreso.
- Vossler, Karl. *La poesía de la soledad en España*. Buenos Aires: Losada, 1946. Impreso.
- Williams, Raymond. *Cultura y materialismo*. 2005. Trad. Alejandro Droznes. Buenos Aires: la marca editora, 2012. Impreso.
- Zanetti, Susana. "Las transformaciones del trópico en la poesía de Vicente Gerbasi." *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Buenos Aires: Eudeba, 2006. 351-357. Impreso.

El hobo Jack Black y William S. Burroughs: fundamentos de una influencia cibernética

Thiago Souza Pimentel

(Universidad Nacional de La Matanza, Argentina)¹

Resumen: Motivados por nuestras investigaciones sobre la relación entre el hobo Jack Black y William S. Burroughs, a través de un corpus que trabaja los preceptos cibernéticos de esta influencia entremezclado a la sociología de sus motivaciones preliminares, este artículo busca establecer las bases de un futuro análisis que empleará las espirales cibernéticas (tres casos aplicados) en búsqueda de una comprensión más definitiva de dicha relación. Por consiguiente, nos enfocaremos en el perímetro de esta dialéctica, en tanto nos interesa solidificar el consustanciarse de una presencia que obstinadamente se repite con el corpus de la producción literaria que la sucede. Aplicando la teoría cibernética del matemático Norbert Wiener a la interpretación literaria, creemos que el texto puede funcionar como un sistema que se alimenta de la inserción-reinserción de resultados pasados: ora como agente confirmador, ora como el factor positivo de la entropía que se espera obtener.

Palabras clave: Influencia literaria, Cibernética, Repetición, Concepto de cultura.

Abstract: Encouraged by our research on the relationship between the hobo Jack Black and William S. Burroughs, through a corpus that works the cybernetic precepts of this influence interspersed with the sociology of its preliminary motivations, this article seeks to establish the basis for a future analysis which will employ the cybernetic spirals (three applied case studies) in search of a more definitive understanding of that relationship. Therefore, we will focus on the perimeter of this dialectic, in so far as we are interested in solidifying the consubstantial state of an obstinately repeated presence with the corpus of a posterior literary production. Applying the cybernetic theory of mathematician Norbert Wiener to the literary interpretation, we believe that the text can function as a system that feeds on the insertion-reinsertion of past results: either as a confirming agent or as the positive factor of entropy expected to be obtained.

Keywords: Literary influence, Cybernetics, Repetition, Concept of culture.

1. Docente de Portugués Lengua Extranjera en la Universidad Nacional de La Matanza (UNLaM), actualmente prepara su tesis de Maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y en Literaturas Comparadas - FFyL/UBA, titulada "Repetición recursiva. Influencia y presencia del hobo Jack Black en la obra de William S. Burroughs". Participó como ponente en el IV Coloquio La traducción literaria o "el poder de la letra reinstituida". Resignificaciones lingüísticas, estéticas y culturales (UNLPam, 2016), las XLVIII Jornadas de Estudios Americanos (Asociación Argentina de Estudios Americanos - FFyL/UBA e IESenLV "Juan Ramón Fernández", 2016), las II Jornadas de Literatura Inglesa - 110 años del nacimiento de Samuel Beckett (Cátedra de Literatura Inglesa, UBA, 2016) y la VII Jornada Comparatista (Centro de Estudios Comparativos, UNR, 2015).

Desde la década de 1970, al menos, y tanto en el pensamiento europeo como en el norteamericano, el tema de la influencia literaria en particular y textual en general se ha vuelto toda una problemática, abordada con los más variados conceptos (*intertextualité, misreading, etc.*). En este artículo, nuestro objetivo es desarrollar el caso específico de intertextualidad que ocurre entre el *hobo* Jack Black y William S. Burroughs, aplicando la teoría de las espirales cibernéticas del matemático Norbert Wiener (1965), partiendo del simple hecho de que Burroughs siempre ha pensado analógicamente el sistema del lenguaje como una máquina a la que desea destruir.

Una de las tesis de esta postura consiste en que los seres humanos –así como el universo como un todo– son orgánicamente incompletos (un punto de vista que sería acorde al de Wiener). Además, este carácter de *organic incompleteness* sería justamente lo que mantiene al hombre en permanente búsqueda y contacto con el medio al que se ve expuesto. Ahora bien, como receptáculo en eterno estado de apertura al exterior, ¿qué es exactamente lo que absorbe e intercambia esta máquina en permanente uso?

Según el teórico Wiener de *Cybernetic: or control and communication in the animal and the machine* (1948), si bien el ser humano no es el único animal que se comunica, es el que lo hace de manera más compleja (complejidad esta que estaría en la base del desarrollo de ciertas disciplinas). Desde mediados del siglo XX se viene privilegiando el entendimiento del funcionamiento de la máquina humana como un organizador de mensajes. Más específicamente, de esto trata la cibernética, término acuñado por Wiener en 1948 y que, “derived from the Greek word kubernetes, or ‘steersman’, [is] the same Greek word from which we eventually derive our word ‘governor’” (Wiener, 1965 15). De esta forma, y siguiendo los preceptos de esta ciencia, al comprender al hombre como una máquina (más allá de la metáfora) procuramos aquí entenderlo fundamentalmente como un receptor-emisor de *mensajes*.

¿Pero por qué los hombres absorben e intercambian mensajes? Wiener diría que “the information carried by a set of messages is a measure of organization” (Wiener, 1988 21). En el prefacio a otro estudio, titulado *The human use of human beings: cybernetics an society* (1988), Wiener presenta la tesis de J. Willard Gibbs, quien, argumentando que “no physical measurements are ever precise” (Wiener, 1988 8) y que el mundo no es tal que podría ser mensurado, sino más bien una serie de mundos *probables*, toma al rígido universo newtoniano de absoluta precisión y lo convierte en uno de *alcanzable exactitud*. La introducción de este *random element* respondería, nada más nada menos, por el carácter incompleto de todo sistema orgánico al que nos referimos anteriormente.

De esta manera, e introduciendo en la física el factor de contingencia, Gibbs teoriza que la excepción son los estados de diferenciación en los que la distinción se presenta como resultante de intentos de organización: en constante movimiento de expansión, el universo –ahora comprendido no más como un sistema inflexible sino como uno operado por factores aleatorios (*chance*)– y todos los sistemas en este comprendidos no convergirían en un estado de equilibrio, sino todo lo contrario: una vez que “we are immersed in a life in which the world as a whole obeys the second law of thermodynamics: confusion increases and order decreases” (Wiener, 1988 36). En otras palabras, la expansión contribuye, siempre, al aumento de la *entropía*, la medida misma del desorden.

Ahora bien, mientras todo lo que conocemos converge en un absoluto estado de caos –lo cual, afortunadamente, es muy probable que no lleguemos a conocer en esta vida–, también se admite la existencia de *temporary islands* en donde la entropía, al contrario del movimiento general, disminuye. Dicho esto, y si seguimos a Wiener, quien clasifica a la comunicación como control –la respuesta del otro dependerá siempre del mensaje que se imparte primeramente–, podríamos desprender a la información cargada en un mensaje como siendo “the negative of its entropy, and the negative logarithm of its probability” (Wiener, 1988 21).

Recapitulando, en el universo gibbsoniano todo lo que tenemos son *expectativas*: “The functional part of physics [...] cannot escape considering uncertainty and the contingency of events” (Wiener, 1988 8). Es considerando esta base de conocimiento que trataremos el entendimiento de la influencia de Jack Black en William Burroughs, echando mano de la aplicación de espirales cibernéticas, una vez que en nuestro estudio partimos siempre de la premisa de que el hombre –el autor y su obra– es un ser en toda su *in-completitud*: ese sistema que, por ser incompleto, se abre al universo igualmente incompleto en un ciclo interminable...

Ante todo, esa apertura presupone un encuentro: el indeterminismo al que invariablemente nos vemos convergir, ansiosos, es fundamental para la comprensión del hombre que procuramos, el hombre como producto de la cultura. Es solamente como ser incompleto que el sujeto, buscando el orden que le conferirían condiciones mínimas de sobrevivencia en medio del caos al que ha sido condenado, se lanzará en el universo poniéndose *en relación* con el otro, con el intercambio de informaciones es que se espera venir los ajustes capaces de producir orden: “it is the function of these mechanisms to control the mechanical tendency toward disorganization; in other word, to produce a temporary and local reversal of the normal direction of entropy” (Wiener, 1988 25). Podríamos, incluso, a partir de esto, inferir que el indeterminismo está en el origen mismo de la cultura: como propulsor del flujo de mensajes, a partir de él el hombre-sistema pasa a ajustar sus acciones futuras con base en el *feedback*, “the property of being able to adjust future conduct by past performance” (Wiener, 1988 33).

De esta manera, “actuando con base en información recibida” (Wiener, 1988 28),² podemos entender el comportamiento humano en términos de *feedbacks*, es decir como “control of the machine on the basis of its actual performance rather than its expected performance” (Wiener, 1988: 24).³ En otras palabras, con base en el *aprendizaje* (*learning*).

Al abrirse para los demás seres en igual condición, este hombre, ser de angustia porque debe tomar decisiones condicionado a la necesidad de completarse reconociéndose incapaz de consumarse jamás, deberá sentar las bases del contrato. Zygmunt Bauman dirá que “la libertad es una relación social” (15)⁴. La aserción se aclara si entendemos que para que haya libertad es necesario, antes, que se fijen los límites de esa libertad; porque solo en términos de una estructura limitada y definida podríamos inferir un concepto “comprensible y administrable” de libertad. Verse libre, por lo tanto, significa verse frente a la necesidad de negociar esta libertad, continua e infinitamente. Significa que el hombre, como ser de elecciones, se verá, constantemente y sin tregua, delante a la dicotomía de lo permitido contrapuesto a lo restringido. Es decir, el orden –“inimaginable sin la libertad humana de elegir” (Bauman, 18)– que el hombre anhela y, se supone, que conferirá sentido al indeterminado (aunque temporariamente) –de lo que se pretende escapar– es indisociable del postulado que determina que la libertad “debe al final resultar en el establecimiento de una realidad a que no se pueda resistir” (Bauman, 18-9).

De esta manera, claro está que el hombre que, intercambiando conocimiento, gustos y tradiciones (cultura), persigue la libertad en negociación permanente entre individuo y grupo es el mismo que, al perseguirla y *para* perseguirla, impone límites a la libertad misma. Ese carácter dicotómico indisociable de la cultura responderá por las bases de todo y cualquier contrato social, sin el cual los patrones de comportamiento por los que el sujeto libre transita no podrían siquiera existir.

Ahora bien, el choque entre la búsqueda por la libertad y la libertad definida rígidamente provocará oscilaciones. Asociado a esto, es preciso considerar que el eterno completarse, inherente a todo proceso que se ocupa de dar significado, posibilitará la ocurrencia de los llamados *desvíos* de la norma. Sea como fuera, será la conjunción de estos movimientos –entre sí mismos indisociables– lo que hará de la cultura un agente del orden y desorden al mismo tiempo. Al final, “la búsqueda del orden torna todo el orden flexible y menos que atemporal; la cultura nada puede producir además de la mudanza constante” (Bauman, 28).

Wiener comprende las unidades de composición del espacio como sistemas, y un sistema presupone interconexión. Por ello, si tomamos al hombre como un sistema

2. La traducción libre es nuestra.

3. Los destaques son del autor.

4. Toda la traducción libre de la referida obra de Bauman es nuestra.

incompleto e interconectado a otros sistemas, podremos inferir razones para sus movimientos. Pues bien, si las fronteras hace mucho fueron derribadas, en un universo que ya ha superado el impacto del desvanecimiento de lo sólido en el aire, extendiéndose líquido y a-rizomático por entre conexiones múltiples e infinitas, y si ya hemos comprendido los factores que motivan conexiones, ¿en qué direcciones y en búsqueda de qué, específicamente, va ese típico hombre de la postmodernidad? Con eso, queremos, principalmente, creer que ya estamos listos para un análisis más profundo de cómo Burroughs pasa a moverse dentro de un sustrato de la estructura denominada sociedad a la que antes no pertenecía.

Primeramente, el creciente interés de Burroughs por un tipo de *lowlife* desperdado en él por Jack Black conduciría al futuro autor de *Junky* a escribir algunas *short stories* sobre *gangsters*: “This [*You Can’t Win* and its characters] inspired me to write some crime stories...” (Burroughs *apud* Grauerholz, 1998 18). Podríamos atribuir a esas historias las primeras “entradas” que el texto de Black (*You Can’t Win*) tendría en el conjunto de la obra de Burroughs y estas primeras entradas se darían en la forma de una *inspiración*.

Ahora bien, lo que se inició con *You Can’t Win* luego “grew with his introduction to petty criminals in Chicago” (Miles, 2014 121). En esta Chicago del año 1942, Burroughs tendría la oportunidad de traer a la realidad una “romanticized life amidst ‘the criminal element’ which began with his reading of *You Can’t Win*” (Grauerholz, 1998 11). Su interés por tener “conexiones en el submundo” se extendería a otros paisajes: en Nueva York, Burroughs también emprendería por Times Square un *approach* etnográfico a personajes característicos. Es preciso tener en cuenta que para Burroughs solo se puede escribir lo que se experimenta: “There is only one thing a writer can write about: what is in front of his senses at the moment of writing” (Burroughs [*in: Naked lunch*] *apud* Miles, 1993 97). De a poco, pasa a tomar conocimiento y a trabar relaciones con figuras como Herbert Huncke –típico *con-man* y posteriormente una personalidad clave en la literatura *beatnik*–, que más tarde abundarían en sus relatos. En una época en que Burroughs debía vivir bajo el conflicto que produce el entrecruce de culturas, pero seguramente motivado a encontrarse en un ambiente más adecuado (conveniente) a su personalidad e intereses propios, no sería otro que un verdadero interés antropológico el que lo movería a buscar “refugio” en este espacio, aunque al costo de un cierto “desarraigamiento crónico: [finalmente, el etnógrafo] nunca más se sentirá en casa, en ningún lugar, permanecerá psicológicamente mutilado” (Lévi-Strauss, 59).⁵

Lo que asumimos aquí es que al principio ocurre un choque inicial entre culturas. A los *subjects* del submundo del crimen que Burroughs encuentra en la Chicago y Nueva

5. La traducción libre es nuestra.

York de los años 1940 fácilmente se asocia la “idea de *underground*” construida a partir de *You Can't Win*: se trata de una preferencia por la “marginalidad [...] de la pertenencia étnica” (Bauman, 46). Por detrás de esta construcción se basa la idea de familia (los Johnson) que Jack Black presenta en su relato. “At the age of fourteen⁶ I read a book called *You Can't Win*, being the life story of a second-story man. And I met the Jonhson Family. A world of hobo jungles, usually by the river, where the bums and hobos and rod-riding pete men gathered to cook meals, drink canned heat, and shoot the snow... black smoke on the hip behind a Chink laundry in Montana” (Burroughs *apud* Grauerholz, 1998 17). Formada por aquellos vagabundos, caminantes y salteadores que se conducen, observan y se orientan por una especie de código moral a ser respetado, este concepto de familia se forma en Burroughs “[taking] shape as a code of conduct. To say someone is a Johnson means he keeps his word and honors his obligations” (Burroughs *apud* Grauerholz, 1998 352). Tal concepto, que también es el de *pertenencia*, por lo menos en una etapa inicial de la escritura de Burroughs, nos parece crucial, antes de que se pueda comprender la posterior “libertad plena” rumbo a un indefinido espacio-tiempo en su literatura.

Bauman habla de un “dentro” contrapuesto a un “fuera”, designando al primer término la idea de todo aquello que le es familiar, un “‘estar en casa’, caminar en un terreno que se domina” (Bauman, 33). En contrapartida, su opuesto sería “un espacio adonde se va apenas ocasionalmente, o nunca se va, en que tiende a ocurrir cosas que no se pueden prever ni comprender” (Bauman, 33). Del contraste, el sociólogo infiere que “aventurarse ‘allá afuera’ significa estar más allá de su horizonte, alejado de su lugar y de su elemento, representa atraer confusión y temer la tristeza” (Bauman, 33).

La noción de contraste establecida (*pertenencia versus* alejamiento) será decisiva para la construcción de la primera novela de Burroughs, *Junky*: “He [Burroughs] wanted to be one of the Johnson Family, the good bums and thieves with a code of honorable conduct in direct contrast to the venal, corrupt, hypocritical behavior of people like Uncle Ivy⁷ of the parents of most of his friends” (Miles, 2014 37). En *Junky*, el submundo del crimen y de la adicción se presenta como la contrapartida a la sociedad de la cual Burroughs pretendía librarse, constituyendo en sí una dicotomía implícita (o por lo menos motivada): lo que se debe dejar implícitamente contrapuesto a otra cosa que se debe aprehender.

Luego, si transpolamos el contraste anteriormente establecido por Bauman al caso de Burroughs, tomando su entorno familiar como marco inicial contrapuesto al universo

6. Esta edad de catorce años que Burroughs afirma tener cuando de su primer contacto con *You Can't Win* diverge del dato presentado por inúmeros biógrafos (trece años de edad) y no coincide con el año de 1926 en que Burroughs afirma haber leído a *You Can't Win* en el prefacio a la obra de Jack Black (AK Press / Nabat, 2000).

7. Se trata de un tío materno de Burroughs, Ivy Lee.

blackiano que entonces le fascina, encontraremos una función inversa de la motivación presentada por Bauman, por lo menos en términos de aquel querer quedarse recluso en el ambiente “seguro”, conocido, contrapuesto al deseo de “aventurarse allá afuera”. Es decir, en lo que se refiere al impulso en dirección hacia afuera, este no tendría, en el caso de Burroughs, tan solo un relevante elemento propulsor, o un sentido de repulsión, sino también otro –quizá hasta incluso más significativo–, de atracción. Bauman especifica la diferencia que hay entre la identidad personal (transmitida al sujeto desde la cuna) y la identidad social, afirmando que “la identidad *personal* confiere significado al ‘yo’ [en cuanto que] la identidad *social* garantiza ese significado y, además, permite que se hable de un ‘nosotros’ en que el ‘yo’, precario e inseguro, pueda abrigarse, descansar en seguridad y hasta librarse de sus ansiedades” (Bauman, 46-7).⁸ Hemos tratado de la idea de un “nosotros” en estudios anteriores a este; aquí nos cabe reafirmarlo, de acuerdo con Bauman, extendiendo su significado: “el ‘nosotros’ hecho de inclusión, aceptación y confirmación es el dominio de la seguridad gratificante” (Bauman, 47). Burroughs lo buscará (y lo encontrará) en las páginas autobiográficas de *You Can't Win*.

No faltan pruebas de la relevancia que *You Can't Win* asume en la primera fase de la obra de Burroughs, ante todo en la forma de una influencia decisiva y certera. Se ha dicho que “*You Can't Win* was the blueprint for Burroughs’ first book, *Junky*” (Morgan, 41). Según Rob Johnson, en *The lost years of William S. Burroughs: Beats in South Texas*, “Black’s true crime memoir, *You Can't Win*, served as a model for Burrough’s own true crime memoir, *Junky*, and in it Black and his partner, the Sanctimonious Kid, cross paths with one of the most feared of western lawmen – Bat Masterson” (2006 118). Tal vez en ninguna otra de sus obras ha de aparecer un Burroughs mejor comprendido como el dedicado lector de Jack Black de *Junky*, la primera de sus obras más extensas. Quizá por esta razón, esto no parece haber escapado a la atención de sus principales *scholars*. Presentando una estructura narrativa lineal, *Junky* manifiesta la percepción de un “modelo de contracultura”, de alternativa para la condición que se pretende abandonar a favor de otra. Más que nada, en esta obra se percibe claramente por parte de Burroughs cómo le ha afectado sobremedida el universo presentado por Black: universo que lo atrae, o más que eso, que lo *obsesiona*. Y que por lo tanto, *repetirá*...

Bauman afirma que “el ciberespacio es territorialmente desanclado; se sitúa en una dimensión diferente, imposible de alcanzar, mucho menos de controlar, a partir de las dimensiones en que operan los ‘poderes soberanos’ de la Tierra” (Bauman, 39). En nuestro estudio empleamos la cibernética porque creemos que sus análisis de interconexiones sistémicas nos posibilitarán entender el fuerte vínculo establecido entre William Burroughs y Jack Black, además de explicar la iteración de Burroughs junto a su nuevo

8. Los destaques son del autor.

entorno. Siguiendo a Wiener y Mr. Bigelow, nosotros “came to the conclusion that an extremely important factor in voluntary activity is what the control engineers term feedback” (Wiener, 1965 6). Los estímulos con los que Burroughs se había topado en su propio entorno no habían generado sino un retorno negativo, es decir un impulso para dirigirse hacia afuera. Por ende, establecer la oposición se hace necesario cuando lo que está en juego es abandonar un ambiente en el que no se es bien visto y partir en búsqueda de *aceptación*. Para construir su identidad social, Burroughs se lanza al universo proyectado de Jack Black en búsqueda de tal aceptación. Y si aquí hablamos de una *identidad*, es porque “no se piensa en identidad cuando la ‘pertenencia’ viene naturalmente” (Bauman, 44). El sociólogo también resalta que “la marca de la modernidad es la ampliación del volumen y del alcance de la movilidad, y, por consiguiente [...] el aflojar de la influencia de la localidad y de las redes locales de iteración” (Bauman, 45). Lo que Bauman llama “sociedades imaginadas” ganan espacio e “identidades culturales compuestas” son construidas a partir de la apropiación de “señores que no son los míos” (Bauman, 53).

De todo esto, nos parece posible concluir que “la fuerza necesaria” no vendrá por sí misma. Debe ser creada. También precisa de creadores y autoridades. Precisa de *cultura* –educación, entrenamiento y enseñanza” (Bauman, 47).⁹ Tras el establecimiento del concepto de familia arraigado en Jack Black –“the Johnson family formulates a Manichean position where good and evil are in conflict and the outcome is at this point uncertain. It is not an eternal conflict since one or the other must win a final victory” (Burroughs *apud* Grauerholz, 1998 353)–,¹⁰ es solamente si antes admitimos la posibilidad de una iteración plena entre niveles y culturas que podremos anhelar una comprensión más profunda de la lógica burroughsiana post-Harvard de oposición (que es antes de carácter, más que de posición social) elemental: “Which side are you on?” (Burroughs *apud* Grauerholz, 1998 353), que Burroughs parece emplear en la construcción de su primera novela.

Escritura contracultural *par excellence*, *Junky* puede (y de hecho irá) servir (positivamente) para desestabilizar todo un sistema (social, literario, etc.), pero no sin hablar de una especie de función de proyección/confirmación de todo un ideal (fascinación) de cultura, lo que pasaría exactamente en la primera fase de su escritura. Con *Junky*, Burroughs no busca apenas librarse de un sistema y darle vuelta; busca, además, la confirmación de su contrapuesto. Es preciso detener en sus manos el *gobierno* de las acciones.

Una de nuestras tesis sostiene que cada repetición es motivada por una entrada anterior que modifica el sistema que recibirá la siguiente entrada, y así sucesivamente.

9. El destaque es del autor.

10. El subrayado es del propio Burroughs.

En ese proceso circular de *feedback* (Wiener, 1988), Black estaría alimentando la obra de Burroughs modificándola. Toda vez que, como venimos afirmando, el impacto de esa influencia viene desde épocas muy tempranas de la vida de Burroughs, podríamos, además, sostener con eso la idea de que la literatura de Burroughs jamás hubiera sido lo que es, desde su principio, si no fuera por Jack Black. En una etapa inicial de esa escritura, por lo menos, Black aparece como un factor de *sobrevivencia* para Burroughs. Identificar este factor y entender su influencia e impacto en la forma de una espiral cibernética será el objetivo futuro. Por ahora, trataremos de finalizar comprendiendo ese factor-Black como materia mensurable. Es decir, como información.

En *Cybernetics*, Wiener lanza la pregunta: “what is this information, and how is it measured?” (Wiener, 1965 61). Si queremos interpretar la importancia y los sucesivos impactos de la obra de Jack Black en Burroughs en términos del valor de este impacto, es necesario, antes, definir la información (contenida en cualquier mensaje) en términos cuantitativos respecto a su *valor*. Wiener recuerda que la más simple información tiene origen en la elección entre dos alternativas igualmente probables, denominando esta elección una *decisión*. A continuación, si con Wiener asumimos que cada toma de decisión pueda variar de acuerdo con el intervalo $A=0$ y $B=1$, y en seguida representar a la serie cuantitativa por $. a_1 a_2 a_3 \dots a_n \dots$, donde a_1, a_2, \dots , cada uno tiene el valor 0 o 1, entonces llegaremos a la conclusión preliminar de que “the number of choices made and the consequent amount of information is infinite” (Wiener, 1965 61). Wiener expresa esa conclusión en términos de la siguiente fórmula:

$$. a_1 a_2 a_3 \dots a_n \dots = \frac{1}{2} (a_1) + \frac{1}{2^2} (a_2) + \dots + \frac{1}{2^n} (a_n) + \dots$$

Siendo así, acorde con lo que habíamos mencionado al principio de este artículo, Wiener nos alerta que “no measurement which we actually make is performed with perfect precision” (Wiener, 1965 61). En otras palabras, Wiener admite en su cálculo la constante presencia uniformemente distribuida de un *error*. El autor, atribuyendo a ese error la serie $. b_1 b_2 \dots b_n \dots$, donde b_k es el primer dígito no igual a 0, afirma, por lo tanto, que “we shall see that all the decisions from a_1 to a_{k-1} , and possibly to a_k , are significant, while all the later decisions are not” (Wiener, 1965 61). De manera que “the number of decisions made is certainly not far from

$$-\log_2 . b_1 b_2 \dots b_n \dots$$

and we shall take this quantity as the precise formula for the amount of information and its definition” (Wiener, 1965 61). Por añadidura, el matemático aún acrecienta que “we may conceive this in the following way: we know a priori that a variable lies between 0 and 1, and a posteriori that it lies on the interval (a, b) inside (0, 1). Then the amount of information we have from our a posteriori knowledge is

$$-\text{Log}_2 [\text{measure of (a, b) / measure of (0, 1)}] \text{” (Wiener, 1965 61).}$$

No avanzaremos en los cálculos matemáticos considerando que, para nuestros fines e intenciones aquí, esto es suficiente. Lo que de hecho queremos con la postulación de la fórmula arriba enunciada es definir (matemáticamente) que la cantidad de información contenida en un mensaje es la negativa de la cantidad de entropía contenida en el mismo mensaje. Consideramos estos cálculos presentados suficientes para la presentación (y la puesta en práctica) de los modelos de espirales cibernéticas con los que pretendemos interpretar los usos que Burroughs ha dado a múltiples informaciones –desde el más ínfimo morfema hasta la copia casi exacta de todo un párrafo– contenidas en la obra de Jack Black. En otras palabras, apenas desarrollamos (parcialmente) los cálculos primarios de Wiener que fundamentarían lo postulado anteriormente y que una vez más repetimos: la información contenida en un mensaje es la “negative of its entropy, and the negative logarithm of its probability” (Wiener, 1988 21).

Si con esa formulación –que enuncia el texto ajeno como información capaz de ser mensurada– pretendemos concluir el presente artículo es porque por ahora tenemos lo que primordialmente necesitamos: la hipótesis de que *You Can't Win* de Jack Black funciona como factor generador de orden y desorden, control y producción de la entropía acorde con los distintos momentos e intenciones que tendrá Burroughs en el corpus de su propia creación literaria. Si en *Junky* el autor pretende de alguna forma afirmar un tipo de estructura, es de esperarse que *You Can't Win* aparezca y se repita en la forma de lo que Ted Morgan ha afirmado ser, repetamos, “the blueprint for Burroughs' first book” (Morgan, 41). Como anteproyecto que sirve para la estabilización pretendida, el texto ajeno es visto como un compuesto cargado de información que, en términos de las espirales de retroacción, asumirá la función de tipo *negativo* (“sirve para estabilizar el sistema que inició la recursividad”; Iser, 174) –posteriormente, cuando la intención no más sea controlar sino todo lo contrario, ese mismo texto pasará a ser percibido desde su potencial entrópico, actuando a su vez como espirales de retroacción de tipo *positivo* (“puede cambiar los objetivos originales y tenderá a desequilibrar el sistema al bombardearlo con factores incontrolables, lo que hará imposible procesar de manera adecuada la información recibida para ajustar las entradas futuras”; Iser, 174-5).

En *Junky*, es decir en una etapa primaria de la influencia de Black en Burroughs, las espirales cumplirían con la función estrictamente *negativa* (esencialmente paradójica): conferirle al texto un determinado sentido de estabilización del desajuste posteriormente pretendido. Esta comprobación, con base en el modelo etnográfico de Clifford Geertz (1973), ha de ser nuestro próximo objetivo.

Referencias bibliográficas

- Black, Jack. *You Can't Win*. Edimburgo et al.: AK / Nabat, 2000. Impreso.
- . *You Can't Win*. Port Townsend: Feral House, 2013. Impreso.
- Burroughs, William S. *Junky: the Definitive Text of "Junk"*. Nueva York: Penguin Books, 2003. Impreso.
- Bauman, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Trad. de Carlos Alberto Meireiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. Impreso.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Nueva York: Basic Books, 1973. Impreso.
- Grauerholz, James, y Ira Silverberg. *Word Virus: the William S. Burroughs Reader*. Nueva York: Grove, 1998. Impreso.
- Iser, Wolfgang. *Rutas de la interpretación*. Trad. Ricardo Rubio Ruiz. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.
- Johnson, Rob. *The Lost Years of William S. Burroughs: Beats in South Texas*. College Station: Texas A&M University, 2006. Impreso.
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Impreso.
- Miles, Barry. *William Burroughs: el hombre invisible*. Nueva York: Hyperion, 1993.
- . *Call me Burroughs: a life*. Nueva York: Twelve, 2014. Impreso.
- Morgan, Ted. *Literary Outlaw: the Life and Times of William S. Burroughs*. Nueva York: Norton, 2012. Impreso.
- Wiener, Norbert. *Cybernetics: Or Control and Communication In the Animal and the Machine*. Cambridge: The MIT, 1965. Impreso.
- . *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society*. Boston: Da Capo, 1988. Impreso.

**El ying y el yang, operativo lúdico y parodia del error.
Para leer *Pseudodoxia Epidémica* de Sir Thomas Browne
y Jorge Luis Borges**

Marcelo Damonte

(Universidad de la República -
Consejo de Formación en Educación, Uruguay)¹

Resumen: Existe una interesante zona de confluencia entre la obra de Jorge Luis Borges y la del filósofo, científico y hombre de letras británico Sir Thomas Browne, conectada, en parte, a influencias literarias, filosóficas y científicas en común, pero también a un claro movimiento de divergencia de corte operativo-lúdico que Borges parece querer instalar a la hora de integrar el bagaje de lecturas del universo de Browne a su propia producción intelectual y literaria original. Tomando como punto de referencia la obra *Pseudodoxia Epidémica o sobre errores vulgares* de Sir Thomas Browne (1646), utilizando como anclaje teórico y puntos de inflexión temático las nociones de “vulgo”, “inquisición”, “parodia” y “error” presentes en esta obra (y, como se verá, también en Borges), se hará uso de la metáfora instrumental del ying y el yang o símbolo del tránsito de las mareas, como así también los tenores de antropofagia, mestizaje y un ejercicio (juego) de “parodia del error” como herramientas de interpretación y construcción de sentido en torno a la lectura de *Pseudodoxia* en y desde las *Inquisiciones* y *Otras inquisiciones* de Jorge Luis Borges.

Palabras claves: Vulgo, Inquisiciones, Lúdico, Parodia y error.

Abstract: There is an interesting zone of confluence between the works of Jorge Luis Borges and the philosopher, scientist and man of letters Sir Thomas Browne, which is connected, in part, by common literary, philosophical and scientific influences, but also by an evident divergent operating-ludic movement that Borges seems to install when integrating the reading background of Browne’s universe into his own intellectual and

1. Investigador, docente y crítico. Licenciado en Letras por la FHCE, UdelaR. Técnico en Comunicación Social por la Universidad del Trabajo del Uruguay. Finaliza la Maestría en *Lenguaje, cultura y sociedad*, en la FHCE, UdelaR. Corrector de estilo y Publisher en América Latina para Díaz Grey Editores (New York–USA). Docente grado 2 en Instituto Superior de Educación Física, UdelaR. Docente de Identidad Cultural y Comunicación, CFE, Cerp Florida. Colaborador de Literatura Inglesa, Depto. de Lit. Moderna y contemporánea, FHCE, UdelaR. Ha publicado la novela *Bosque de aliens* (2013) y cuentos en Revista Lento. Asimismo, ha publicado artículos a nivel nacional e internacional en revistas, libros y actas de congresos. Ha organizado jornadas universitarias y en el ámbito de la formación docente nacional, y también participado como expositor en múltiples congresos, coloquios y jornadas nacionales e internacionales. Es miembro del Consejo Consultor Internacional de *Revista Laberinto* (Rondônia, Brasil) y de la revista *Vivomatografías* (Montevideo-Uruguay). Recibió una Mención Especial en la categoría narrativa en el concurso literario Juan Carlos Onetti (2013) y una Mención de Honor en el concurso de poesía organizado por la Fundación Banco de Boston (1995).

original literary production. *Pseudodoxia Epidemica: or Enquires into Very many received Tenents, And commonly presumed Truths* by Sir Thomas Browne (1646) will be taken as a reference point, as well as the implicit theoretical view and theme that include the notions of “commonly”, “enquires”, “parody”, “presumed truths”, error, *mestizaje* and anthropophagy present in this work. The instrumental metaphor of the ying and yang will be also used as a tool of interpretation and construction meaning to read *Pseudodoxia* in and from *Inquisiciones* and *Otras inquisiciones* by Jorge Luis Borges.

Keywords: Commonly, Enquires, Parody, Presumed truths, Error.

Algunas consideraciones operativas

Existe una interesante zona de confluencia entre la obra de Jorge Luis Borges y la del filósofo, científico y hombre de letras Sir Thomas Browne;² conectada, en parte, a influencias literarias, filosóficas y científicas en común, pero también a un claro movimiento de divergencia de corte lúdico que Borges parece querer instalar a la hora de integrar el bagaje de lecturas del universo de Browne a su propia producción intelectual y literaria original. Sin ignorar o desmerecer el evidente valor de la ascendencia formal, conceptual y estilística de Browne con relación a la obra de Borges, aún más atractiva y polisémica resulta ser la lectura y el abordaje teórico que, desde la medida borgiana y en pos de ella, acepta la singular y heterogénea producción literaria de Sir Thomas Browne.

Tomando como punto de partida la obra del escritor inglés *Pseudodoxia Epidemica o sobre errores vulgares* de 1646, utilizando como guías y puntos de inflexión temáticos las nociones de “vulgo”, “inquisición”, “parodia” y “error” presentes en esta obra y también (como veremos en una modalidad algo diferente) en Borges, es posible recurrir a una metáfora instrumental a la hora de abordar el desarrollo de este trabajo: la figura del ying y el yang o *flujo de las mareas*, la que se utilizará como herramienta de interpretación y construcción de sentido. Asimismo, se establecerá un marco teórico que permita vislumbrar, aun en el laberinto de reflejos especulares que casi siempre propone el accionar borgiano, un operativo lúdico, una intervención creativa, un acto de antropofagia y cierto tenor mestizo³ como arte y parte de un ejercicio (juego) de “parodia del error” en Jorge Luis Borges.

2. Sir Thomas Browne es un autor y científico de origen inglés, nacido en 1605 y fallecido en 1682, cuyo campo de estudios y de intereses incluye la medicina, la religión, lo esotérico y las ciencias de la naturaleza.

3. La noción particular de “mestizaje”, ni más ni menos arbitraria que otras, tiene que ver con la que esbozan François Laplantine y Alexis Nouss en su libro *Mestizajes*:

El mestizaje es un pensamiento –y ante todo una experiencia– de la desapropiación, de la ausencia y la incertidumbre que pueden surgir de un encuentro. [...] Esta arrogancia de la propiedad, de la apropiación y la pertenencia, que trae aparejado un sentimiento de plenitud (el estado del sujeto a quien nada le falta), ese sentimiento de poseer una identidad de algún modo saciada y que no puede conducir más que a la ilusión de representaciones claras y definitivas son el opuesto exacto de la inestabilidad y el desequilibrio mestizos, que son experiencias del desgarramiento y del conflicto, y en modo alguno un estado satisfecho de sabiduría o beatitud en el que se encontraría el descanso. (2007 23)

Pseudodoxia Epidemica o *Sobre errores vulgares* de Sir Thomas Browne termina de imprimirse en 1646. Esta obra ilustra una afición por la observación de la naturaleza, los animales, pero por sobre todas las cosas por el culto del saber, el conocimiento y los libros. De su título original en inglés: *Pseudodoxia Epidemica: or Enquires into Very many received Tenents, And commonly presumed Truths* se decantan los conceptos de “error” (*presumed truths*), “inquisición” (*enquires*) y la noción de “vulgo”, intrínseca a la vulgaridad (*commonly*) de esos errores. La noticia de “vulgo” (los errores) procede del latín *vulgus*, que según el *Diccionario Esencial de latín* (2010) refiere a vulgo, pueblo, plebe, masa, muchedumbre, entre otras acepciones semejantes. A su vez, *pseudodoxia* en griego significa falso conocimiento, hecho que, sumado a todo lo anterior y a la propia noción de epidemia (*Epidemica*), permite observar con claridad una visión particular de Sir Thomas acerca de los errores del pueblo, de la masa, como promotor epidémico de los falsos conocimientos.

Contrariando un poco a Borges en eso de tornar más magro el término “inquisiciones” y así aliviarlo en algo de “sambenitos y humareda”, como nos propone el escritor argentino en el prólogo de su libro *Inquisiciones* (2008 7), la posición de Thomas Browne que se deduce de su discurso y que puede leerse en su obra (*Pseudodoxia*) torna inevitable el allegarse a dos fundamentos ya mencionados: el de errores vulgares y el de inquisición. De hecho, cuando Browne se dirige al lector en una de las primeras páginas de la obra, el talante purista, vinculado a un carácter fijo de la verdad, opositor a la corruptela que ejercen los yerros del vulgo, vindicador de lo uniforme y de lo mismo, queda claramente manifiesto:

Ni tampoco hemos dirigido nuestra pluma o estilo al vulgo (al que los libros no reforman y que no es capaz de esta manera de reducción) sino a la parte conocedora y adelantada de la sabiduría, entendiendo bien (o cuando menos esperando que sea probable) que salvo que se las riegue desde regiones más altas, y con fructificantes meteoros de sabiduría, estas hierbas han de perder su savia alimenticia y, solas, han de marchitarse... (1994 60-61)

Es con relación –y en oposición– a este emplazamiento de Sir Thomas Browne, pasible de ser rastreado en *Pseudodoxia Epidémica*, que podemos conectar con el flujo narrativo (siempre discurso, retórica) borgiano y teorizar, asimismo con obediencia a un cierto tenor metafórico, los tópicos de operativo lúdico, antropofagia, mestizaje, intervención creativa y parodia del error, también ellos, en sí mismos y en parte, tributo y vindicación a la obra de Sir Thomas tan admirada (y asumida) por Borges. Parodia como canto paralelo, como canto que acompasa otro canto, pero también asociado a la noción de Bajtin (2003) que supone el destronamiento del héroe y la afirmación de un mundo al revés, que hunde sus raíces en lo carnavalesco, presuponiendo una desacralización y escarnecimiento de los valores jerárquicos tradicionales a los que opone contravalores,

pudiendo imitar una obra, un género literario, el estilo de un escritor, una situación dramática, etcétera. Este carnaval borgiano puede leerse en la cita de Bajtin:

Esta visión (carnavalesca), opuesta a todo lo previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad, necesitaba manifestarse con unas formas de expresión dinámicas y cambiantes (proteicas) fluctuantes y activas. De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias», de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la «rueda») del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. (2003 13)

Parodia del error

La parodia como canto paralelo, habla alusiva, imitación burlesca y destronamiento participa de este juego legible en Borges. Parodia:

Del griego paroidía, “imitación burlesca de una obra literaria”, de paréido. “Yo canto con arreglo a (otra cosa)”.}. Imitación burlesca, escrita las más de las veces en verso, de una obra seria. Obra (texto parodiante) que conscientemente modifica otra anterior (texto parodiado) con la intención de mofarse de ella a través del procedimiento de la ironía, y con la utilización de todo tipo de recursos, especialmente cómicos (hipérbole, juegos de palabra, comparaciones y metáforas degradadoras, lenguaje coloquial, obsceno, etc). (2000 284)

A la luz de esta clase de visión estructural que Jorge Luis Borges semeja interrumpir la escena de la *Pseudodoxia* y solventar el teatro lúdico, tensionando a la vez que redimensionando los paradigmas que giran en la órbita léxica y semántica de *Sobre errores vulgares*. Es en ese sentido de irrupción, interrupción, corrupción y subversión del universo de Sir Thomas Browne que Borges parodia y trastoca el acecho de este al tópico de los errores vulgares, atribuyéndole ambigüedad y relatividad a esa condición relacional de alejamiento del conocimiento puro, de la certeza y de Dios que les adjudica el escritor inglés. Por el contrario, Borges privilegia o ubica en un plano de mayor visibilidad los campos de la memoria perdida o errónea, el extravío del hombre en los contornos del ensueño, en las bibliotecas infinitas, circulares, en los laberintos de posibilidades. Dentro de esa *paroidía* del error que Borges dispara fragmentos de su independencia filosófica e intelectual; porque es, asimismo, en ese movimiento de la parodia y del juego con respecto al tema del error (y el simulacro de ignorancia) que se mezcla y a la vez se aparta de la ignorancia atribuida al “vulgo”, mientras dispara una segunda posición, una tercera, una cuarta perspectiva: la de la duda humana, en la que él y la divinidad parecen formar

parte inequivalente del universo. Algo de esto aventura Borges, para poner un ejemplo entre otros posibles, en “El idioma analítico de John Wilkins” en *Otras inquisiciones*: “La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que estos son provisorios” (2005 129).

La duda

Borges (nunca lo dejó de evidenciar) es un hombre que duda, que desconfía de las verdades establecidas y transformadas en valores absolutos y universales. La sospecha del autor de *Ficciones*, heredera del espíritu de Montaigne, entre otros, involucra decisivamente el lenguaje (Forster, 2011). El error que parodia Borges es hijo legítimo de la duda, tal vez, en muchos de los casos, no de “su” duda, pero sí de la que pretende establecer en la mente del lector. De esa manera satisface su propia emoción de dudar y el ardid del juego, estratagema lúdica e intelectual que es trasladada al lector por medio del juego de las palabras y la profusión de datos eruditos, historiográficos, literarios, filosóficos, científicos que son evidenciados en las páginas de los textos como incentivos de discusión, posicionamientos hipotéticos, tesis dudosas o aclaraciones furtivas.

Es posible seguir, dentro de este canal del pensamiento borgiano, por ejemplo cuando hace mención a la ignorancia como un valor también dudoso, sobreentendiendo que la verdad y el error se encuentran de un modo particular en cada individuo, y que importan menos que la sensibilidad que los valora, cierta nota proveniente del primer escepticismo de Pirrón de Elis (360-270 a.C.), o más bien del probabilismo de Arcesilao de Pitane (315-240 a.C.) y Carnéades de Cirene (214-129 a.C.),⁴ predicador de la “probabilidad como norma de nuestras acciones” (1966 139).

Borges es ese escéptico o mejor dicho “probabilista”, diferente de Sir Thomas Browne en lo que concierne al tratamiento de los errores del “vulgo” y al acercamiento a la certeza o a la verdad, a los que el escritor porteño integra a su narrativa también a la manera de Descartes y de Montaigne, cuando juega con los conceptos de duda y de ignorancia.

4. Borges semeja ir un poco más allá del escepticismo absoluto de Pirrón, que declaraba la suspensión de todo juicio por el *equilibrio de los argumentos*, sugiriendo que todo objeto provoca tantas sensaciones como individuos opinan sobre ellas y que “el sabio no es el que uniforma las propias acciones conforme a un criterio de verdad, del que siempre debe dudar”, con la consecuente paralización total de la actividad práctica, y acercarse mucho más al probabilismo mencionado en este texto, que “admite tres grados de probabilidad, de los que el más cercano a la certeza es la representación no contradicha y confirmada por todas las demás” (1966 139).

“Dudo, luego existo”, decía Descartes, o mejor dicho su personaje Eudoxio, en La búsqueda de la verdad. (“Je doute donc j’existe; ou ce qui est la même chose: Je pensé, donc j’existe”). También decía: “Je m’appliquerai sérieusement et avec liberté à détruire généralement toutes mes anciennes opinions”. (Voy a dedicarme con seriedad y libertad a destruir en forma general todas mis antiguas opiniones). “Ignoro, o dudo, que es lo mismo”, expresaba Montaigne en el volumen dos de sus Ensayos. (“J’ignore, ou: je doute, ils disent que cette proposition s’emporte elle même”). (Cavaillé, 2001 42)

Aunque en esa duda y expresión de ignorancias y certezas relativas Borges de la impresión de acercarse bastante a la exaltación erudita de Sir Thomas, como para hacer pensar en un Borges paródico a la vez que auto-paródico. Cuando Borges refiere a la ignorancia (suya o ajena), por ejemplo, a la duda acerca de cierto saber, cuando construye a partir de un dato falso o apenas probable un gigantesco edificio pleno de citas y apuntes eruditos, es posible leer la parodia a la *Pseudodoxia Epidemica o sobre errores vulgares*, pero también a su propia escritura (la de *Inquisiciones y Otras inquisiciones*, por citar alguna fuente a modo de ejemplo, esto en el sentido de que la casi totalidad de la obra de Borges está atravesada por esta experiencia lúdica) y asimismo a la institucionalidad que nuclea a los saberes y conocimientos filosóficos considerados irrefutables, los que ponen en tela de juicio el monumento de la verdad irrefutable, minando ese territorio con preguntas retóricas, plagándolo de analogías, razonamientos deductivos e inductivos, y toda una enorme variedad de suposiciones, verosimilitudes, ambigüedades y demás delicias del descentramiento, el desequilibrio y la alteridad. Sirvan estas líneas a modo de ejemplificación:

Pascal afirma que la naturaleza (el espacio) es “una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna”. Pascal pudo encontrar esa esfera en Rabelais (III, 13), que la atribuye a Hermes Trismegisto, o en el simbólico *Roman de la rose*, que la da como de Platón. Ello no importa; lo significativo es que la metáfora que usa Pascal para definir el espacio es empleada por quienes lo precedieron (y por Sir Thomas Browne en *Religio medici*) para definir la divinidad. No la grandeza del Creador sino la grandeza de la Creación afecta a Pascal. (2005 123)

La ironía

El trato irónico tampoco es manifestación ajena al tema de la parodia de Browne por parte de Borges. Mucho de esa postura intelectual borgiana en cuanto al uso de la maquinaria lúdica para jugar con los conceptos y las ideas serias que propone Browne acerca de los errores vulgares y sus inquisiciones tiene que ver con lo irónico. Ironía como aquella figura del pensamiento por la cual se expresa una idea totalmente distinta

de la que se piensa, a través de un tono especial de burla, sin dejar de lado la posibilidad de existencia de una versión final en el discurso entrelineado.

Esta situación se resume en la postura de Bajtin (1991), que señala que en la palabra paródica, en la palabra indirecta, se entrecruzan dos estilos y lenguajes: el lenguaje parodiado y el que parodia, aconteciendo una aparente invisibilidad del segundo, lo cual resulta apenas un simulacro, dado que lo real es que desplaza los acentos de estilo del lenguaje parodiado.

De manera que, donde Browne evidencia apostar a la revelación (o develación) de lo erróneo, a un intento por acercarse a la verdad de las cosas a través del pensamiento y el conocimiento erudito, Borges corrompe esa estabilidad, desarticulándola mediante el tratamiento paródico (de duda carnavalesca o ironía humorista) en torno a lo erróneo, inventando ardidés como la dudosa mnemotecnia, por ejemplo, para así establecer en términos de probabilidad un posible conocimiento verdadero, más al estilo empirista de Francis Bacon que emparentado a la idea del cristianismo de la perfección creadora.

En ese exacto sentido, el Dios de Sir Thomas es infalible, aquel inmanente y omnipresente, cuyo yerro resulta imposible de concebir, pues las cosas son realmente verdaderas en cuanto corresponden a su concepción, como dice el propio Browne: “las cosas, en cuanto más se retiran de la unicidad, tanto más se aproximan a la imperfección y a la deformidad, pues mantienen su perfección en sus simplicidades y cuanto más se aproximan a Dios” (1994 87). Divinidad “diferente” a la de Borges, en cuanto a que el d/D/ios de este último está constituido por escritura, antimateria e incertidumbre filosófica, siendo imperfecto en la probabilidad de constituirse múltiple o inasequible al entendimiento humano: “Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren). El éxtasis no repite sus símbolos, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa” (1993 122).

De este modo, Borges subvierte a su manera los códigos de intertextualidad más corrientes entre las ficciones literarias: el homenaje, la deixis honorífica, el diálogo convencional. Deconstruye así las implicancias de un texto desde y en sus propias ficcionalizaciones, desde las entrañas de “su” ideología y lógicas de la incerteza, a partir de sus convicciones y reconsideraciones, olvidos y memoria, al punto de confeccionar la *mise en scène* de un mecanismo original y poderoso, aquel que programa la interrupción y la contaminación de los textos, aquel de las relecturas en universos híbridos, metamórficos, multidimensionales, consagrando óperas fundamentales a partir de intervenciones de corte disruptivo, metatemático, hermenéutico, lógico filosófico y paródico. Disolver por dentro las fronteras de los géneros, los estilos y los versos; extralimitar la sintaxis,

mestizarla, indagar en la propia letra y en la tradición anterior; darle valor a lo sagrado por discutirlo, dándolo a conocer en base a estrategias tales como la travestización, la mescolanza y la reescritura de la tragedia, de la sátira, de la comedia.

El equilibrio de las mareas (El ying y el yang)

Para ilustrar el comportamiento suscitado por la irrupción borgiana en la obra de Thomas Browne antes descrita, se establecerá la convención, como ya se adelantó en los primeros párrafos, de operar con una simbolización y su metáfora: el símbolo de la distribución dualista de las fuerzas del taoísmo chino, denominado también tránsito o fluir de las mareas, el ying y el yang, compuesto por el principio activo o masculino *yang*, y el pasivo o femenino *ying* (Cirlot, 1997 516).

En este símbolo los dos campos tienen un sentido dinámico, en cada uno de los cuales, a modo de germen del opuesto, se instala y crece en dimensiones el uno en el otro, transitando de menor a mayor y viceversa, engendrando un movimiento constante, una metamorfosis continua, a través de posiciones antípodas (1997). Es en el sentido de esta imagen de pleamar y bajamar, territorialización y desterritorialización, del ying y el yang que, en la lectura que aquí se propone, opera la impronta borgiana con respecto a la de Sir Thomas Browne. Desde ese lugar que va y viene, que se mueve en el riel de la intersección, en esa zona de clivaje es donde Borges se siente cómodo para parodiar, para referenciar, para generar el caos intertextual y también dentro de su propio texto. Urdiendo la debacle con un explosivo de palabras, pues hay en cada discurso o texto borgiano en el que se da esta causalidad, una palabra, un término, a veces un sintagma, que es el que oficia de rector del big bang caótico; el mismo recurso que difiere el tema es el que urde la subversión y oficia de manipulador de los conceptos que le son adyacentes o circunstanciales, para ruina y prodigio del texto y de los lectores.

En *Otras inquisiciones* (y en otros textos), obra en la cual se podría presumir o arriesgar una continuación o segunda parte de su ópera prima *Inquisiciones*, Borges ilustra este accionar del dispositivo del ying y el yang antes referido en su proceder de enquistamiento y subversión de contenidos, tanto semánticos como formales, con respecto a sus lecturas precedentes, como en el particular caso de la *Pseudodoxia* de Thomas Browne. Así, en el relato “Dos libros”, Borges narra: “El último libro de Wells –Guide to the New World. A Handbook of Constructive World Revolution– corre el albur de parecer, a primera vista, una mera enciclopedia de injurias” (2005 153). Las sintaxis “corre el albur de parecer” o “a primera vista” ilustran nuestras primeras sospechas. La duda azarosa, la contingencia, están allí para prestarse al juego borgiano, pues Borges deja

entrever que no se halla en el campo de las certezas irrefutables la impronta que guía su discursividad. Esto lo aparta, al parecer, intencional o causalmente, del registro que guía la búsqueda de la verdad en la *Pseudodoxia* de Thomas Browne.

Inquisiciones y disquisiciones

Ambas palabras, “inquisición” y “disquisición”, no son ajenas, sino más bien que son contrapartes o acciones complementarias. Una refiere a un planteo interrogante, un enfrentamiento cuestionador con respecto a un tópico, y la otra a un planteo disertante, de aporte informativo, también referente a un tema determinado. Ambas, en su manifestación conceptual, pueden entrecruzarse funcionalmente, yuxtaponerse, complementarse, comportarse como cópula, a la hora de referirse a algo.

La Real Academia Española, en su versión 2010, concibe “*Inquisición*, (del lat. *Inquisitio-onis*), que significa: 1. f. Acción y efecto de inquirir. 2. f. Cárcel destinada a los reos pertenecientes al antiguo Tribunal eclesiástico de la Inquisición”. Por otra parte, la entrada “*Disquisición*, (del lat. *Disquisitio-onis*), significa: 1. f. Examen riguroso que se hace de algo, considerando cada una de sus partes. 2. f. Divagación, digresión. U. M. en pl.”.

Hay un sospechable homenaje, no exento de voluntad y representación, en lo que refiere a los títulos *Inquisiciones* (1925) y *Otras inquisiciones* (1952) de Jorge Luis Borges. Se entiende una posición implícita, una cierta actitud, una perspectiva de lectura (el punto desde el cual Borges lee), y una conexión más que posible con la obra erudita de Thomas Browne, tan admirada por Borges. Estas consideraciones “inquisidoras” y/o “disquisidoras” involucran nociones de opinión y de crítica e ilustran con claridad la importancia que tenían para Borges ambas preposiciones. Porque es en la opinión y la crítica que tanto Borges como Thomas Browne hacen hincapié cuando producen sus textualidades.

En torno al primero de los términos (inquisición), es posible que Sir Thomas tuviera más fresca, históricamente, por su cercanía temporal, la imaginería promovida por el Tribunal de la Santa Inquisición, imagen a la que sin duda alguna alude Borges, haciendo la guiñada en el libro *Inquisiciones* cuando prologa: “Este que llamo *Inquisiciones* (por aliviar alguna vez la palabra de sambenitos y humareda) es ejecutoria parcial de mis veinticinco años” (2008 7).

Sin embargo, este reconocimiento u homenaje que podría leerse en Jorge Luis Borges, tanto en la titulación de *Inquisiciones* como de *Otras inquisiciones*, prosigue su intervención creativa lúdica, paródica, sin aplicar al mismo gesto que tiene lugar en

Sir Thomas Browne, donde el concepto de inquisición parece asumir una familiaridad y un protagonismo “más serio” con relación a la figura del tribunal eclesiástico inquisitorial medieval. El homenaje borgiano, por lo tanto, tiene lugar en torno al carácter de combinación cuestionadora y disertante que el argentino supo leer en Sir Thomas Browne, y que de alguna manera aplicó como método literario (como “cuestiones para disertar”) en sus dos libros antes mencionados.

En esta perspectiva, el formato de la inquisición y la disquisición sirve a la estrategia de Borges de replantear cuestiones teóricas, hiperventilar ficciones literarias y polemizar con temáticas filosóficas. Postura que no corre con la misma suerte en Sir Thomas Browne, en cambio, quien menciona sin desvíos el término Inquisiciones (*Enquiries*) y lo relaciona con las posibilidades de llegar a la verdad y no caer en errores vulgares (ni repetirlos) a causa de «la endeblez común a la naturaleza humana» (1994 65), y sobre todo a la distancia que esta última manifiesta con relación a la condición “sin errores” de la divinidad, de Dios. Para Browne, la propuesta inquisitoria acerca de la verdad y los errores humanos sí parece convenir a la idea de juzgar y corregir los desvíos de Dios que la Santa Inquisición (a veces sí y a veces no servida en condición de metáfora) tenía como máximas.

Esta conceptualización del error vinculado al hombre (como se verá más adelante, no cualquier hombre, sino más bien el hombre vulgar, o sea aquel que no tiene conocimiento) y su relación con la sabiduría divina está presente desde un comienzo en la obra de Thomas Browne *Sobre errores vulgares*:

Porque como el vulgo no alcanza la *deuteroscopia*, o segunda intención de las palabras, se acomoda con omitir sus implicaciones, asociaciones, figuras o tropologías, y a veces no se lo persuade ni a golpes allende el sentido literal. Y por ende también cosas invisibles, pero accesibles al discernimiento intelectual, han sido degradadas de sus formas verdaderas para ponerlas al alcance de la bastedad de su comprensión, y el mismo Dios deshonrado en expresiones burdas; y así igualmente, como el vulgo no es capaz, o suficiente, para especulaciones más altas, siempre se sirve de representaciones sensoriales, y apenas se lo puede refrenar de la torpeza de la idolatría. (1994 74)

La certeza que guía a Thomas Browne acerca de la noción de vulgo y su relación con el error y las inquisiciones y disquisiciones que en torno a este tema competen a aquél que está cerca del conocimiento divino (aquél que realiza inquisiciones y disquisiciones acerca del tema lo está, o al menos eso es lo que parece querer hacer notar Browne, quien sí semeja haber alcanzado la “deuteroscopia”),⁵ inalcanzable e inherente

5. En realidad es un término psicológico asociado a la alucinación y a una segunda mirada, vista, abordaje de una esencialidad real. Para el caso de Thomas Browne, la deuteroscopia parece señalar la posibilidad de una lectura en segundo grado, en parte conectada a la lectura en transparencia, el palimpsesto genettiano (Genette, *Palimpsestos* 1989).

exclusivamente a Dios, sugiere una certeza que no es pasible de ser hallada en Borges, en cuyas Inquisiciones pone en términos de duda prudente y redondeos alusivos indirectos los postulados que somete a su procedimiento inquisidor/disquisidor: “Leí, días pasados, que el hombre que ordenó la edificación de la casi infinita muralla china fue aquel primer Emperador, Shih Huang Ti, que asimismo dispuso que se quemaran todos los libros anteriores a él” (2005 7).

Lejos parece estar de una insobornable intencionalidad borgiana el adjudicar el error a un sujeto o clase de sujetos en particular, a su naturaleza (torpe, “endeble”, ignorante, alejada de la divina) o imperfecta. Más bien, cabe decir que la estratagema borgiana parece propender a jugar con las incertezas, parodiar la cercanía del error, citando una y otra vez referencias y pareceres múltiples, a veces divergentes a veces conectados, de filósofos, hombres de letras o de ciencia avezados o renombrados. Pareceres e hipótesis frente a los cuales Borges instala la maquinaria de sus propias dudas, la multiplicación de versiones referenciales o las discrepancias que la lectura brinda en torno a los variados postulantes teóricos y sus retóricas.

Así, en su relato “La esfera de Pascal”:

Quizás la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas. Bosquejar un capítulo de esa historia es el fin de esta nota. Seis siglos antes de la era cristiana, el rapsoda Jenófanes de Colofón, hartado de los versos homéricos que recitaba de ciudad en ciudad, fustigó a los poetas que atribuyeron rasgos antropomórficos a los dioses y propuso a los griegos un solo Dios, que era una esfera eterna. En el *Timeo*, de Platón, se lee que la esfera es la figura más perfecta y más uniforme, porque todos los puntos de la superficie equidistan del centro; Olof Gigon (*Ursprung der griechischen Philosophie*, 183) entiende que Jenófanes habló analógicamente; el Dios era esferoide, porque esa forma es la mejor, o la menos mala, para representar la divinidad. (2005 11)

Inquirir es preguntar, y lo cierto es que quien cuestiona más de una cosa o en más de un sentido lo que realiza, en verdad, es una pluralidad de inquisiciones, de las cuales pretende extraer un asunto o varios que le resultan de interés y hacia los cuales intentará volcar su conocimiento, su opinión, su disquisición. En el idioma inglés, el vocablo *enquiry* o *inquiry*, en plural *enquiries* o *inquiries* tiene el mismo componente. Thomas Browne, haciendo uso de esta metodología, realiza en *Sobre errores vulgares* una labor de esta clase. Inquire, cuestiona acerca de determinados conocimientos que han sido dados por verdades, los que se basan en argumentos falsos, no tienen un apoyo lógico o contradicen las leyes y el mandato divinos; los considera en términos de lógica y los somete a una suerte de tribunal del saber que los torna falsos, de dudosa afirmación, que los convierte en errores. Es posible leer en Thomas Browne una voluntad de separar el conocimiento verdadero del falso, la certeza del error, por medio de la argumentación

teórica o la divulgación de postulados lógicos extraídos de la lectura, la fe en la naturaleza sabia de Dios y el razonamiento intelectual.

No es menor el tema de la lectura aquí, pues ninguno de estos dos autores referidos escapa a la realidad de haber sido ávidos lectores. Estas lecturas –ambos dan cuenta de esta realidad y Borges incluso presume de ser mejor lector que escritor– forman parte importante del sustento teórico que se pretende introducir aquí, en particular porque da la impresión que es dentro del campo de estas bibliotecas “escondidas” donde se asientan los acervos intelectuales y culturales de Borges y Browne, asimismo asociados a conceptos como los de vulgo y error que se vienen discutiendo. Cuanto más relacionados estos conceptos a la obra de estos escritores, a la luz de la escritura compleja, erudita y muchas veces críptica o alusiva tanto de Thomas Browne como del propio Jorge Luis Borges.

Volviendo a la relación que se da con respecto al usufructo de los términos inquisición/disquisición en Borges y Browne, la obra de Browne que interesa a esta presentación, la *Pseudodoxia Epidemica: Sobre errores vulgares*, bien podría admitir la denominación de “inquisiciones sobre las verdades aparentes”, pues lo que en ella se trata es de discutir errores que se consideran verdaderos, y que el autor intenta poner en duda, refutar, disertar sobre ellos. En esta obra, Sir Browne compendia algunas de las opiniones erróneas de diversa índole, habitualmente tenidas por ciertas por el común de la gente (“vulgo”).

En todos los casos, Browne examina los casos e intenta determinar o demostrar con criterios lógicos la convalidación o irracionalidad de experimentos científicos, conceptos teóricos, filosóficos, de conocimiento o sabiduría general con la firme intencionalidad de ilustrar los errores, falsas suposiciones, argumentos a priori, supersticiones o creencias, exhibiendo los motivos probables o posibles por los que la consigna discutida, refutada o no, el error, mereció la aprobación de las mayorías en su momento. Por nombrar algunas presentes en el índice de la *Pseudodoxia*: “De la causa segunda de errores populares, la predisposición del vulgo al error”, “De la confusión, aprehensión incorrecta, falacia o falsa deducción”, “Del grande y postrero promotor de opiniones falsas, los empeños de Satán”, “La creencia común de que el cristal no es sino hielo fuertemente congelado”, “Que si un lobo ve primero al hombre provoca mutismo”. “Que los judíos hieden”, “De la negrura de los negros”, “Que el fruto vedado era una manzana”, “Que un hombre tiene una costilla menos que una mujer”, etcétera.

Varias son las fuentes de las que abrevó Sir Thomas. Entre muchas, figuran las que da cuenta el catálogo de la subasta de sus obras y de las de su hijo Edward; más de dos mil doscientos títulos, la gran mayoría correspondientes a obras clásicas y modernas

en latín, teológicas, históricas, filológicas, médicas, filosóficas, matemáticas, diarios de viaje, obras en diversos idiomas, en francés, inglés, italiano, flamenco y un buen número de fuentes hispánicas, entre las que se cuentan crónicas Indias, diarios jesuitas, bitácoras y también fuentes de travesías y emblemática portuguesa. Una de las influencias directas de Thomas Browne, parece ser la del canciller Francis Bacon, como lo revela Daniel Waissbein, cuando comenta en el “Apéndice A” de *Sobre errores vulgares*, al que denomina “Fuentes generales de Pseudodoxia Epidemica”:

R. Robbins traza, en su edición de Oxford, la estirpe intelectual de *Pseudodoxia Epidemica* desde una fuente cercana a Browne: la traducción inglesa de Gilbert Wats (1640) de la versión latina expandida en 1623, en nueve libros, por el mismo Francis Bacon, su autor, de la obra *De dignitatis et augmentis scientiarum* (De la dignidad e incremento de las ciencias). [...] Lleva por título *Two Bookes of Francis Bacon of the Proficiency and Advancement of Learning Divine and Humane* (Dos libros de Francis Bacon sobre la competencia y el avance del conocimiento divino y humano⁶). En ella el canciller Bacon urge con argumentos convincentes la necesidad de establecer un calendario de dubitaciones, o problemas en la naturaleza, con el fin de permitir el *Avance de la Sabiduría*. [...] A la utilidad del mismo añade, además, la de, un *Calendario de Falsedades*, y de *Errores Populares*, que ahora se aceptan sin discusión en Historia Natural, y en Opiniones; para que las Ciencias no continúen siendo alteradas y rebajadas por ellos. (1994 365-368)

Sir Thomas Browne habla de “inquisiciones” en reiteradas ocasiones y solo una vez, al final de la carta al lector, menciona su contraparte complementaria, la “disquisición”, tal vez o seguramente porque la disquisición está implícita en el uso metalingüístico manifiesto en su disertación. Cuando menciona las “inquisiciones”, lo hace desde el concepto que este término favorece con relación a la idea de una estructura de preguntas y respuestas. La función inquisitorial es, finalmente, despejar, abreviar, corregir y reescribir el conocimiento vasto e impreciso o acotado que otrora supusiese una verdad vulgar o popular. Dice Browne, al respecto de la obtención de estas verdades, que ellas apenas son una parte del conocimiento, que suele compilar una buena cantidad de verdades y también de falsedades que le acompañan. Como ejemplifica el autor inglés en su carta al lector:

Si la verdad lo dispensase, podríamos contentarnos, con Platón, de que el conocimiento no fuese sino recuerdo; de que la adquisición intelectual no fuese sino evocación de reminiscencias, y las impresiones nuevas un mero colorear las viejas estampas que se erguían antes pálidas en el alma. Pues, lo que es peor, el conocimiento se obtiene mediante el olvido; y para adquirir un conjunto claro y seguro de verdades, debemos olvidarnos y separarnos de gran parte de lo que sabemos. (365)

6. De nuestra traducción.

Curiosa y no tan curiosamente, el gesto de Browne y su emulación de Francis Bacon resulta, de alguna manera, repetido por Borges, así en el tema de la inquisición como en la metáfora de la memoria-olvido que el argentino utiliza mecánica y reiteradamente en sus relatos y ensayos con el fin de parodiar (y desviar la atención de) la erudición, remedando una supuesta (y falaz) ignorancia.

La memoria y el olvido: claves para el juego de lo erudito y el error

Jorge Luis Borges agrega al juego de la negación de la erudición y el error una noción de memoria y desmemoria que deriva entre la presencia y la ausencia, que juegan a anularse o solaparse entre sí para disimular o enmascarar el saber erudito y sucumbir al encanto de la parodia. De ese modo, tanto la metáfora del ying y el yang, como la del big bang, la del árbol de las habichuelas o la de las muñecas rusas pueden ser todas ilustrativas y complementarias de esa noción ambivalente de memoria-olvido que implica a la lectura, la escritura, la dispersión infinita del conocimiento, ese cuyo centro está expandido por todas partes (como la esfera de Pascal; y el Aleph borgiano, por cierto).

Para el caso que concierne a este escrito, tal vez tenga su importancia el reconocer ese uso perverso de las falsas memorias o la memoria dudosa, ese bascular entre el recuerdo y el olvido que, agobiado por la multiplicidad de posibilidades inherentes a su evocación o su pérdida, las que ilustra la metáfora de la geométrica multiplicación de los espejos que duplican la realidad y las miradas infinitas hacia lo probable, forma parte esencial de la estrategia borgiana para construir su biblioteca-laberinto, ese lugar donde vislumbrar el rastro tenue, de infinitas huellas, del acervo divino, y a la vez evadir cierta responsabilidad de sojuzgamiento.

La desmemoria es la ignorancia, es la ceguera, pero en las largas noches de oscuridad Borges ha sabido recordar (o ver) la luz de algún pensamiento, la llama que ilumina el lomo de un libro, un nombre, o la certeza de que en cada evocación, adquisición o aprehensión de un concepto o postulado pervive su olvido. Esa parodia exponencial y prolífica de entronización de la desmemoria, el horror al recuerdo y el intento desmesurado de poseer el olvido, aquello de lo que el relato “Funes el memorioso”⁷ da precisa cuenta, describen con amplitud la estrategia borgiana. En “Funes”, la memoria de Borges, como la de cualquier mortal se ve disminuida a un casi intolerable (aun disfrutable)

7. En “Funes el memorioso” (El Aleph, 1944), el personaje de Ireneo Funes, luego de un accidente en el que pierde el conocimiento y luego lo recobra, se manifiesta poseedor de una memoria absoluta e infinita, capaz de recordar cada objeto y cada acontecimiento de su historia con lujo de detalles, sin poder olvidar nada, pues cada suceso es para él una memoria inolvidable.

absurdo, comparada con la dimensión que había tomado la de Funes. La memoria de Funes es la forma que tiene Borges de decirnos que sabe lo que sabe, pero que prefiere jugar a la ignorancia, que está ciego pero puede describir imágenes. En el juego está la trampa, en la evocación de la desmemoria la presencia del recuerdo.

Reflexiones pos-liminales

Es en esa parodia que realiza Borges de Browne (como se adelantó desde las primeras líneas) donde se suscita la diferencia interesante, la que involucra a la obra de Sir Thomas Browne y su intención de esclarecer las dudas, su afán de colaboración con el conocimiento de las verdades –de Dios– para evidenciar y llevar a reparo los errores que cometen los seres humanos, los cuales les impiden alcanzar ese conocimiento (por supuesto, divino); y, por otro lado, la posición de Borges, como parodista que hace uso de esa maquinaria de la duda, las falsas memorias, la auto-atribución de error o ignorancia, para ironizar sobre una gestualidad.

Tal vez delirante, o no, una de las vías para leer el diálogo imperecedero y la distancia viceversa entre ambos escritores, con relación a los conceptos anteriormente referidos y analizados, estriba en deconstruir la ecuación que Borges realiza “dentro” de su propia galaxia textual y discursiva, la cual se rige en base a una serie de movimientos específicos. El mecanismo que se quiere observar aquí, la mecánica borgiana que involucra a la *Pseudodoxia* (que no es la única obra que Borges admira y parodia), que en realidad no es una sino varias estrategias dentro de una unidad aparentemente sencilla, la cual se metamorfosea constantemente (lo que la vuelve infinita e impredecible), podría generalizarse de la manera siguiente: primero Borges halla un texto a colonizar cuyo tema le resulta polémico; una vez allí, expone el tema, al que vienen ligados los precursores de turno, que pugnan por un lugar en la estructura de verdades probables y procedimientos erróneos a los que el escritor argentino alude constantemente; ese es el momento en el que se enquista el dispositivo borgiano; llegan los subterfugios que forman parte del dispositivo: la simulada incertidumbre, la sospecha, la multiplicidad de posibilidades, la preterición inaccesible e insondable, la vulnerabilidad mnemotécnica, en fin, los desvíos, la inestabilidad, la zozobra en el borde del encuentro. Todo esto a la par que Borges asume influencias que legitiman su irrupción, lecturas que lo anteceden y demás corrupciones, perpetrando una suerte de simulacro ingenuo, casi naif (y por eso perverso), que subvierte el hilo de la experiencia narrativa, siempre sugerida desde un lugar apartado, en apariencia (y solo en apariencia) marginal o esquinado, siempre desde dentro, desde el vórtice.

Así, complementario a ese centro que está en muchas partes, se aviene y es pasible de ser leída la metáfora-mecanismo-símbolo del flujo de las mareas (o el de las muñecas rusas, el de los senderos que se bifurcan constantemente o el del big bang), imagen y representación que figura una operación lúdica, cuyo acto creativo comienza a partir de la irrupción borgiana, la cual funciona dentro del esquema del juego paródico de inquisiciones y disquisiciones en torno al error, transcurriendo entre el equilibrio y el desequilibrio, siempre en eterno conflicto de posibilidades y probabilidades. Es desde ese sitio que Borges plantea el o los problemas que le interesan, y, asimismo, las diferentes nociones disyuntivas o de acercamiento asociadas a los textos que configuran la galaxia o universo de turno.

Comenta Borges en “El Ruiseñor de Keats”:

En su monografía sobre Keats, publicada en 1887 Sidney Colvin (corresponsal y amigo de Stevenson) percibió o inventó una dificultad en la estrofa de que hablo. Copio su curiosa declaración: “Con un error de lógica, que a mi parecer, es también una falla poética, Keats opone a la fugacidad de la vida humana, por la que entiende la vida del individuo, la permanencia de la vida del pájaro, por la que entiende la vida de la especie”. (2005 141)

En este relato Borges se enquista en la escritura del otro (Sidney Colvin) y juega a desestabilizar su discurso, manipulando el lenguaje de manera tal que los conceptos con vanidad de certeza que van a ser vertidos por el otro vienen precedidos por una declaración borgiana que los torna ambiguos y eventualmente erróneos (“percibió”, “inventó”, “curiosa”), liberando a continuación el fárrago habitual de referencias y datos que nutren desde siempre su mecánica de intervención.

Esta clase de procedimiento viene asociado a otra de las nociones (apenas sugerida al comienzo) que interesan a este planteamiento de parodia del error, operativo lúdico de enquistamiento y subversión desde afuera (y desde adentro) de la obra *Pseudodoxia Epidémica* metaforizado por el símbolo del equilibrio de las mareas, y que es la noción de “antropofagia” acuñada por Oswald de Andrade en su *Manifiesto antropófago* de 1928. Porque para que suceda la parodia y el mestizaje, cabe agregar, Borges tuvo, antes, que deglutir al otro, tal como lo propone la conceptualización antropofágica expuesta por Oswald (Schwartz, 1991 142). De esta manera, la antropofagia constituye, es, el acto de conciencia por el cual el “buen salvaje” de Rousseau se transforma en un mal salvaje, devorador del europeo, capaz de asimilar al otro para dar vuelta a la tradicional relación colonizador/colonizado.

Es dable pensar que resulta posible leer, entonces, desde ese lugar de la antropofagia y del mestizaje, bajo sospecha teórica en la intrusión borgiana, elementos que

hacen funcionar la máquina del ying y el yang y acompañan la parodización de la *Pseudodoxia Epidémica* de Sir Thomas Browne, para convencernos de que no hay certezas inapelables y que hablar de errores vulgares ha quedado del otro lado del cerco, tal vez trescientos años atrás, en la época de Browne. Incluso así, es preciso destacar la intrusión, nuevamente, del operativo lúdico y paródico en la propia intervención de Borges, siempre erudita, cuando parafrasea, ilustra o filosofa en torno a discursos, teorías y conceptualizaciones ajenas.

Así transcurridos el acto de la devoración, la mestización y posteriormente la parodia, Borges justifica de alguna manera nuestros postulados cuando nuevamente dialoga con la *Pseudodoxia Epidémica* a través de sus propios textos. Sus palabras en “Formas de una leyenda” parecen elocuentes: “La cronología del Indostán es incierta; mi erudición lo es mucho más; Koeppen y Herman Beckh son quizás tan falibles como el compilador que arriesga esta nota; no me sorprendería que mi historia de la leyenda fuera legendaria, hecha de verdad sustancial y de errores accidentales” (2005 184).

Incluso la propia idea de “vulgo” ignorante que profiriera Thomas Browne, asociada a la plebe subalterna, al individuo poco instruido, cuyo desconocimiento le impide comunicar verdades y transmite voces de error, no es del todo ajena al quehacer borgiano, por más que el contexto de situación las hace diferentes⁸, y el propio Borges la alivia de «sambenitos y humareda» por la acción paródica, como queda implícito en la juerga antiperonista de “La fiesta del Monstruo”, cuando se describe a un intelectual desde el punto de vista del bruto:

Era un miserable cuatro ojos, sin la musculatura del deportivo. El pelo era colorado, los libros, bajo el brazo y de estudio. Se registró como un distraído, que cuasi se llevaba por delante a nuestro abanderado, el Spátola. Bonferraro, que es el chinche de los detalles, dijo que él no iba a tolerar que un impune desacatara el estandarte y foto del Monstruo. Ahí no más lo chumbó al Nene Tonelada, de apelativo Cagnazzo, para que procediera. (1997 400)

A modo de sucinto final, cabe postular en Borges una intención de extralimitar el espacio de lectura y reflexión (en pos de deconstruirlo o reconstruirlo), dentro del cual la máquina interpretativa del ying y el yang y sus ocasionales adláteres tópicos: el efecto de mestizaje y la antropofagia, dialogan con las nociones de “vulgo” e “inquisición”, presentes tanto en la obra de Sir Thomas Browne *Pseudodoxia Epidémica*, como en las “inquisiciones” típicamente borgianas, circunscribiendo una zona de confluencia, divergencia e influencia donde finalmente se realiza el operativo lúdico y la intervención

8. No olvidemos que el gobierno peronista alejó a Borges de su puesto en la biblioteca para adjudicarle otro de inspector de aves de corral, acción vulgar ya de por sí, e imaginemos cuanto más podía serlo para un ser humano con la fineza y la educación de Borges.

creativa, ese ejercicio artístico de *espéculo*, desmontaje y malversación que realiza Borges con relación a la obra de Sir Thomas (y por contrapunteo Sir Browne en la obra de Jorge Luis Borges) al que hemos dado en llamar “parodia del error”.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Barcelona: Taurus, 1991.
- . *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 2003.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Madrid: Alianza, 1993.
- . “La fiesta del Monstruo.” *Nuevos cuentos de Bustos Domecq: Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- . *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- . *Inquisiciones*. Madrid: Alianza, 2008.
- Browne, Thomas. *Sobre errores vulgares*. Madrid: Siruela, 1994.
- Cavaillé, Jean-Pierre. “Je doute donc j’ existe.” *Magazine Littéraire* 394. Janvier (2001).
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997.
- Diccionario esencial latino-español, español-latino*. Barcelona: Vox, 2008.
- Diccionario de términos literarios*. Madrid: Akal, 2000.
- Forster, Ricardo. *La muerte del héroe*. Buenos Aires: Ariel, 2011.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.
- Grafton, Anthony Grafton. “El lector humanista.” G. Cavallo y R. Chartier. *Historia de la lectura occidental*. Madrid: Taurus, 1998.
- Laplantine, François, y Alex Nouss. *Mestizajes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Trad. Estela do Santos. Madrid: Cátedra, 1991.
- Sciacca, Federico. *Historia de la filosofía*. Barcelona: Luis Miracle, 1966.

Los estados de contemplación de la violencia en *Música de balas* y *Tribunal Permanente de los Pueblos*

Felipe Armando Saavedra Montoya

(Universidad Autónoma de Chihuahua -
Universidad Iberoamericana, Santa Fe, Cd. de México)¹

Resumen: En tremendo paraje de nuestras sociedades en crisis el cuerpo es sacudido por terribles fuerzas que a menudo vuelcan y rompen aquellos órdenes que ilusoriamente enmarcan nuestros sistemas credenciales. En *Música de balas* de Hugo Salcedo, los deseos mueven las pasiones de los actantes a través de la narración, y somatizan en el espectador la contemplación de la violencia. *Música de balas* es un compendio de micro obras dramáticas cuyo dispositivo se encuentra regulado por medio de la narración. Sus personajes, constituyen un repertorio de sucesos que a menudo narran y componen una estructura fragmentada, episódica, cuadros breves cuya procedencia remite a un teatro documental que nos lleva directamente a un tratamiento de escenas, sensaciones y experiencias corpóreas de los sujetos del México contemporáneo. Así como ocurre en *Música de balas* y también ocurre en *Tribunal Permanente de los Pueblos*, se trata de personajes sacados de la realidad más inmediata: cuerpos violentados, cuerpos desaparecidos, la estética de la violencia; todo ello en una forma de representación que nos lleva a proponer una indiferenciación entre la ficción y la realidad, desde cuestionar los modos en que *aquello* se encarna.

Palabras clave: Teatro mexicano contemporáneo, Literatura del norte de México, Violencia y literatura, Narco literatura, Afectos.

Abstract: In tremendous place in our societies in crisis, the body is shaken by terrible forces that often overturn and break those orders deceptively frame our credentials systems. In *Música de balas* de Hugo Salcedo, desires move the passions of actants through the narrative, and somatize in the viewer contemplation of violence. *Música de balas* is

1. Estudió Letras Españolas y Maestría en Educación Superior en la Facultad de Filosofía y Letras de la UACH. Director de teatro, actor, dramaturgo y promotor cultural. Sus áreas de investigación apuntan a la dramaturgia contemporánea y teatralidad. Cursa el Doctorado en Letras Modernas de la Universidad Iberoamericana, Santa Fe, CD de México. Es autor de las obras de teatro: *El topo*, *Los ensayos de la muerte*, *La cena de los dramaturgos* y *Regreso a la Tierra*, las tres primeras contenidas en el libro *La cena de los dramaturgos* publicado en 2011 por la UACH y la última aún inédita. Es coautor del libro *Los colores del recuerdo; Ríos de luz y tinta* editado por el Ayuntamiento de Chihuahua en 2012, y autor del libro *Máscara de Psique: Ensayo sobre teatralidad, locura y lucidez en cinco dramaturgos mexicanos*, publicado por el Ayuntamiento de Chihuahua en 2015. En 2015 realizó una estancia académica en el Centro de Estudios de la Argumentación y el Razonamiento en la Universidad Diego Portales en Santiago de Chile. Actualmente es Catedrático de tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Chihuahua.

a compendium of micro plays which device is regulated by the narrative. His characters, constitute a repertoire of events that often narrate and make a fragmented, episodic structure, short scenes whose origin refers to a documentary theater that leads directly to a treatment scenes, feelings and bodily experienciaciones of the subjects of contemporary Mexico. As well as in *Música para balas* and also occurs in *Tribunal permanente de los pueblos*, their characters drawn from immediate reality: violated bodies, missing bodies, the aesthetics of violence; all in a form of representation that leads us to propose a lack of differentiation between fiction and reality, from questioning the ways in which that is embodied.

Keywords: Contemporary Mexican theater, Literature northern Mexico, Violence and literature, Narco literature, Affections.

“El asentimiento –dice Newman– poderoso como fuere, asociado a las más vivas imágenes, no es, por eso mismo, eficaz. Estrictamente hablando, no es la imaginación quien crea la acción; es la esperanza o el temor, el amor o el odio, los deseos, las pasiones, los impulsos del egoísmo, del yo. La imaginación no desempeña otro papel que poner en movimiento esas fuerzas motrices, y ella triunfa presentándonos objetivos bastante poderosos para estimularlas” (Sorel, 37).

En tremendo paraje de nuestras sociedades en crisis, el cuerpo es sacudido por terribles fuerzas que a menudo vuelcan y rompen aquellos órdenes que ilusoriamente enmarcan nuestros sistemas credenciales: la vida, la búsqueda de la felicidad, la mejora de la calidad de vida, el cumplimiento de metas y, por supuesto, la ignorancia, el desamparo, el hambre; en ocasiones, los deseos más simples e inmediatos son los que se convierten en imágenes, utopías, *mitos*, donde los individuos son motivados para alcanzarlos a toda costa.

Es que ante las diferentes maneras en que las sociedades del México actual son violentadas, se generan esquemas que sitúan seres marginales y marginados absorbidos en gran medida por los mecanismos articulatorios que detentan las clases hegemónicas, haciendo de estos la carne de cañón que reproduce la violencia multidireccionalmente. Georges Sorel llama *mito* a aquellos deseos, imágenes cristalizadas por las cuales luchamos día a día en nuestra pretendida convicción de optimismo. Estos *deseos* o *mitos* –según Sorel– conforman los vehículos para la utilización de lo que llamamos violencia. Asimismo, afirma que: “[...]la fuerza tiene por objeto imponer la organización de un cierto orden social en el cual una minoría es la que gobierna, en tanto que la *violencia tiende a la destrucción de ese orden*” (Sorel, 178).

En *Música de balas* de Hugo Salcedo, los deseos, *el mito*, mueven las pasiones de los actantes, y, a través de la narración, somatizan en el espectador la *contemplación*

de la violencia. La obra en cuestión es un compendio de micro-obras dramáticas cuyo dispositivo se encuentra regulado por medio de la narración; de tal modo, sus personajes constituyen un repertorio de sucesos que con frecuencia narran y componen una estructura fragmentada, episódica, cuadros breves cuya procedencia remite a un teatro documental cuya disposición recuerda al teatro brechtiano.

Es preciso mencionar que se trata de personajes marginados sacados de la realidad más inmediata; al conformar las mencionadas dinámicas de relación dentro de los diversos sentidos de la aplicación o recibimiento de una acción de opresión, estos actantes violentan y son violentados por tratar de alcanzar los *mitos* que los aparatos institucionales promueven.

Pero, ¿cuál es la motivación de crear un teatro que prescindiera aparentemente del diálogo para su composición dramática? Al respecto de la violencia en el teatro, sea violento (a la hora de escribir teatro), y, si quiere tener más éxito, sea más violento. Erik Bentley retoma este consejo en su libro *La vida del drama* —aún esta fórmula funciona. En cambio, en la vida cotidiana de nuestro tiempo la experiencia semiótica de la violencia ha sido saturada por la realidad *performativa*, los *mass media*; de tal modo, la prensa escrita, televisión, los *textings* en nuestros aparatos móviles, entre otros, son recursos utilizados para hacer cada vez más notoria la cristalización desinhibida de la imagen gráfica de “la realidad”.

Tomando lo anterior como parteaguas para una reflexión oportuna, ¿de qué manera es tolerable en el teatro tanta violencia? Igualmente, ¿de qué forma esa misma violencia representada en el teatro lleva al espectador a un plano de la afección donde la corporalidad de *sí mismo* encarna la ficción y la realidad re-articulando su propia subjetividad? Por tanto, ¿de qué manera se instalan los límites y/o fronteras para la indagación del cuerpo?

Ello podría responderse mediante el recurso de la narración, tal como en la propuesta de Algirdas Julien Greimas y Fontanille, en su libro *Semiótica de las pasiones*, donde los actantes narrativos patemizan sus pasiones, aunque lo hacen a partir de estados contemplativos; lo que permite afirmar que los actantes ofrecen al destinatario estados de ánimo a través de estados de cosas. Aquí un ejemplo:

Una cabeza rodante
imaginémosla todos:
deslizante, solitaria
aglutinante y perfumada
una cabeza que gira en los rincones infinitos del espacio [...]
ahora es una cabeza que ha olvidado el resto de su cuerpo [...]

que gira deliciosa y acompasadamente sobre los techos de las casas,
en el patio de concreto de una escuela primaria
ondeante frente a nuestro lábaro patrio...
serpentina por las torres de la iglesia... (Salcedo, 9-10)

Esta imagen alberga el desplazamiento producido por una narración poética de un objeto, una cabeza ya deshumanizada, pero que muestra un *estado de ser de contemplación* ante un acto de violencia desplazados al tiempo pasado. Un segundo rompimiento violenta ahora a las instituciones que se ubican en una semántica diferente en la que habitan nuestros deseos: *las casas, el patio de primaria, el lábaro patrio y las torres de las iglesias*. Estas referencias hacen sucumbir nuestros sistemas credenciales convirtiendo estos objetos en estados de ánimo –y viceversa–, con todas las implicaciones pasionales; por tanto, un trastocamiento de la propia subjetividad se da a lugar, estableciendo una determinada rearticulación del cuerpo mismo.

Sin embargo, podemos ver en cada acto fractal la visión de individuos que anhelan, *mitos* que irremediamente los lleva al choque estructural y a una recurrente disociación de la violencia; violencia convertida en ficción articulada y que produce estados desde los cuales meramente se contempla la existencia. Lo mismo ocurre con los estados contemplativos de escenas explícitas que no solo normalizan la violencia, sino que los individuos son llevados a cometer actos violentos en consecuencia de la misma ficcionalización contemplativa.

Muestra de lo dicho son aquellos actos de esquizofrenia donde la violencia no se comprende como tal, ya que por encima de cualquier evento real se encuentra el *mito* de Sorel. Así, los *mitos* permanecen somatizados en estados de cosas que describen sus estados de ánimo adormecidos por una ensoñación que impide el actuar consciente; resultando todo en mitos enardecidos a mansalva que componen un estado de ser de contemplación violenta.

Aunque el asunto no queda únicamente en una definición del estado de violencia en relación a la ilusión o mito, sino que se alberga la inmanente necesidad de preguntarse sobre los modos en que el espectador pasa a un plano de la aficción, donde experimenta una corporalidad que encarna la ficción y la realidad; hecho que se vuelve la tesitura desde la cual los elementos semióticos propuestos en la representación disponen una serie de aperturas de posibilidades para indagar en el plano de lo real, pensándolo desde el registro lacaniano; es decir, lo real como aquello que es inaccesible desde el plano de lo simbólico: aquello que escapa de un lenguaje que lo pronuncie y lo aprehenda (Lacan, 2005).

Por consiguiente, esta cuestión desconcierta en varios planos de la contemplación de la violencia, pues *Música de balas* propone una esquizofrenia que lleva a un

sinnúmero de lugares y recorridos al interior de la subjetividad, disponiendo un contexto determinado para el México contemporáneo en sus fronteras territoriales, simbólicas y corporales; lo postula así como un lugar desde el cual no existe la posibilidad de pronunciar palabra que hable de dicha violencia en sus aspectos más tangibles.

No obstante, los elementos semióticos de esa hiperrealidad estética expuesta, permiten en algún punto una intensidad a tal grado que la afección –entendiendo esta en términos de Spinoza– se plantea como un umbral de intensidad; como la mezcla de cuerpos en donde solo damos cuenta de nosotros mismos por la acción de los otros cuerpos sobre el propio; postura que nos adentra en un plano de somatización, de experiencia semiótica que de alguna manera reposa, a la vez que propone otras experiencias de planos de intensidad y/o de formas de experimentar la violencia en el cuerpo (Pál Pelbart, 2009).

Ahora, bien, la textualidad de esta obra se mantiene en dos planos: por una lado, tenemos como ejemplo la representación de la bala como un símbolo constitutivo de la violencia, la cual nos dispone nuevamente en un plano semiótico de mayor reconocimiento, donde lo simbólico vuelve a ejercer una operación violenta desde los ámbitos de la enunciación más inmediatos, es decir, medios de comunicación y conversaciones cotidianas en los cuales se ejerce una trivialización de la violencia como mecanismo de protección ante el plano de la realidad; pero, también –en *Música de balas*– se genera un desplazamiento referencial entre la realidad que permanece en esa trivialidad del lenguaje hacia un nuevo plano, cuya metáfora se extiende al de la afección, donde el concepto de música se convierte en un entramado de tesituras que se reflejan en las cuerdas del cuerpo. Juzgando dichas cuerdas como vibraciones extendidas de los planos de violencia social que provienen de distintos órdenes; en su totalidad, políticos: la miseria, las restricciones, mecanismos represivos, etc.²

De tal modo, si entendemos al cuerpo como un entramado de cuerdas donde los músculos operan como tal, el cuerpo, por tanto, se convierte en una especie de arpa. Gabriele Sofía comenta en su ensayo *Sobre intenciones y resonancias. La relación actor-espectador entre teatro y neurociencias* la idea planteada por Vezio Ruggieri en su libro *L'esperienza estetica - Fondamenti psicofisiologici per un'educazione estetica*: “El cuerpo, con sus músculos es como un instrumento musical, por ejemplo un gran arpa. Del movimiento de las cuerdas de diversa longitud y diverso espesor puede hacer nacer una variedad infinita de sonidos y melodías. El cuerpo tiene más músculos que el arpa de la cuerda. Los músculos del cuerpo suenan por su autor.’ La música corresponde a las vivencias objetivas generadas a partir del juego de tensiones de los músculos” (Sofía, 174).

2. Este apartado es el resultado de una discusión sostenida con la Mtra. Paola Chaparro en septiembre de 2014 en Cd de Chihuahua, Chihuahua (México). La redacción se realizó en conjunto.

Para Gabrielle Sofia Retomar la idea del *cuerpo-arpa* planteada por Ruggieri es justo para articularla con el concepto de *resonancia* acuñado por el neuro-científico Giacomo Rizzolatti para mostrarnos que la resonancia que ofrece el actor podrá entablar una melodía que se genere en el espectador a partir del espacio de acción compartida (Sofía, 173-174).

Así también se explica el *espacio de acción compartida* conceptualizado por Rizzolatti:

Rizzolatti indica cómo la organización de nuestras acciones en *melodías cinéticas* nos permite tener una comprensión inmediata de las acciones de los demás, a través del sistema de resonancia de las neuronas espejo. De acuerdo a lo dicho, los seres humanos parecen estar inmersos en un *feedback* circular donde los procesos de intención-acción-comprensión constituyen el mismo acto indivisible, que crea eso que Rizzolatti ha rebautizado como *espacio de acción compartido*. (Sofía, 170-171)

Es decir, gracias a este mecanismo es que se genera la patemización de los estadios de ánimo producidos en *Música de balas*. Los trayectos performativos, ya sean a partir de su lectura o a partir de la experiencia ante la puesta en escena, darán lugar a estos espacios que generan la experiencia somática.

De esta manera, la subjetividad se admite como un pliegue donde los modos de sentir, pensar, amar, fantasear, se entrecruzan delineándose constantemente con aquello que se produce desde los afectos del cuerpo y el plano simbólico siempre fronterizos. Así, se logra –desde la tesitura presente en *Música de balas*– el entramado de una multiplicidad de fuerzas, de formas de afección que irrumpen en la corporalidad, determinando estados complejos de contemplación de la violencia y de la experiencia de la subjetividad de quienes habitamos en la escena violenta del México contemporáneo.

En ese sentido, los límites del cuerpo se reconfiguran, estableciendo una concordancia con las afecciones de otras corporalidades; si bien lo que se desprende de la experiencia de esta representación de las realidades sociopolíticas de nuestro presente es una propuesta sumamente perturbadora, por otra parte, nos adentra en los intersticios del plano de la afección.³

El problema, entonces, no es que la violencia no pueda aprehenderse en nuestras realidades cotidianas, pues lo que se propone en esta obra es llevarlo a otro registro, a ese pliegue en el que se dispone una articulación inmanente; es decir, tornarse hacia la libertad de la afección que conlleve a la actividad constante del plano más expresivo de la vida: el de inmanencia. De acuerdo a Spinoza, el cuerpo no es más que el ámbito expresivo de lo infinito; por tanto –al tornarse una afección activa–, *Música de balas*

3. Este apartado es el resultado de una discusión sostenida con la Mtra. Paola Chaparro en septiembre de 2014 en la Cd. De Chihuahua, Chihuahua (México).

produce los afectos del cuerpo, donde la subjetividad misma es trastocada en aquello que satisface su forma como causa de sí misma (Ezcurdia 2012).

Música de balas es en tanto artificio e instrumento para la fruición corporal de articulaciones somatizadas en términos de violencia. Violencia inmanente producida y musicalizada por aparatos políticos, mass media, mitos, y demás construcciones.

Pero, ¿cuál es la realidad que antecede esta propuesta? La violencia, en sí, legitima su propia estadía al estar por encima de ella cualquier interés proyectado en la sustentación del poder del que ejerce su propia fuerza. Sean cuales sean las situaciones ficcionales que se toman de lo cotidiano generan esos modelos de la realidad que conforman la obra dramaturgica en cuestión que expresan la inmediatez de la escena.

La obra *Música de Balas* aparece de manera casi premonitoria, o mejor dicho articulada sobre la base de contar los reclamos que aparecen también en *El Tribunal Permanente de los Pueblos Capítulo México*, Chihuahua, Chih.: Audiencia de Femicidio y audiencias de Género, llevado a cabo el 21, 22 y 23 de septiembre del 2014; o al menos así se corresponde por ser acaso la misma realidad la que se explora e integra en escena.⁴

El TPP Capítulo México, encarna el relato de la “realidad concreta” de sus víctimas en el contexto nacional e internacional. Esta realidad aparece posterior a *Música de Balas* de Hugo Salcedo, pero su investigación periodística parece ser tan atinada que resuelve escénicamente los dramas humanos que relatan las víctimas de agresiones contundentes a lo largo de la llamada guerra contra el narco. La realidad supera a la ficción y es la ficción la que a final de cuentas nos hace digerible la realidad, es la ficción la que es capaz de presentarse ante nosotros sin la repulsión violenta, la que codifica en su discurso la dosificación necesaria para un *legos*. *Legos* saturado por el drama traumatizante y traumatizado. Aquí un ejemplo, fragmento del exordio o discurso inicial de apertura dictado por el Dr. Víctor Quintana:

Bienvenid@s a las consecuencias de esa insensata guerra que nos dejó 10 mil huérfanos, 230 mil desplazados y alrededor de cien mil empleos perdidos. A la guerra y a la posguerra que han significado más sufrimiento para las mujeres, que quedan como responsables de sus hijos, de sus sobrinos, de sus nietos huérfanos. Donde además de sus cientos de sus mujeres asesinadas, hay que considerar a torturada, desaparecida. Las que han sido botín de guerra para uno u otro bando. [...] Son las mujeres también las que sufren la situación de guerra y de ocupación de sus comunidades por parte del crimen organizado. (<https://www.facebook.com/victorquintanas?fref=ts>)

4. Eventos de este talante son una muestra de la relevancia que el tema que da razón a este trabajo llega a tener en varios sentidos, tomando en cuenta las dinámicas sociales fundadas en cierto tipo de violencia.

El trauma, esa convulsión perenne e inmanente en el proceso vital de somatización entrecruza sus afecciones hacia una búsqueda constante de venganza mitigada que ofrecen los sistemas estatales llamada *justicia*; no nos interesa aquí definirla por razones que pudieran parecer estériles en la redundancia de sus términos, menos en el caso de su inaccesibilidad en el plano de lo social. Empero, sí deseamos establecer que existe una gran similitud entre ambas re-presentaciones y disposiciones dramáticas. El primer asunto es el de colocar el elemento narrativo ante un teatro, es el caso del *Tribunal Permanente de los Pueblos Capítulo México*, que expresa su teatralidad inherente al drama humano real, entrecruzamiento que se establece con la memoria al testimoniar ante un jurado las infamias y vejaciones a las que los diferentes demandantes exponen sus casos; estos casos van ya también numerados con viñetas, que aparecen en proyección en un segundo plano que denuncia la barbarie producida por la guerra contra el narco y la situación de mujeres en tiempos de guerra.

Estas proyecciones también arrojan datos, cifras estadísticas de los acontecimientos. Hay aquí una extensión de Teatralidad: “Teatro pasa a ser ‘teatralidad’, es decir, cualquier representación estético-artístico-lúdica que se realiza con el cuerpo (voz, gesto, movimiento) y a través de una vasta serie de elementos jerárquicamente iguales que ponen en relieve su carácter ritual-artístico” (De Toro, 133). Teatralidad a la que recurre el *Tribunal*, y que no es con la intención de hacer uso retórico de hipérbolos dramáticas, ya que para nada este “artificio” deja de pasar al plano de la ficción ni mucho menos exagera la profundidad del dolor y la angustia por parte de los afectados. En este sentido, *Música de balas* de Hugo Salcedo se acerca a la realidad y teatralidad que se separa del acto mismo de la denuncia para incorporarse a un plano también de instauración legítima de cifras que se articulan como “paratextos” y en otros casos hipertextos de la realidad “ficcionalada” en escena. Esta reflexión es necesaria para nuestro asunto, y mostrar este paralelismo inevitable, ya que al presentarse tales teatralidades expresan una misma realidad, o mejor dicho la recrean; la denuncia es la finalidad clara en esta estética. Por un lado la representación formal se desarrolla en el plano de la ficción en *Música de balas*, mientras que en el *Tribunal permanente de los pueblos* la realidad es núcleo argumentativo para la disposición de demandas ante el litigio simbólico; son casi, las mismas realidades expuestas, realidades que son mensurables en el plano de la narración “ficcionalada” en ambos lugares específicos. Un teatro, el Teatro de Cámara Fernando Saavedra, en la Ciudad de Chihuahua, México, lugar donde tuvo verificativo el Tribunal Permanente de los Pueblos Capítulo México, pero donde también en sus características formales (como edificio) es menester se presente una obra creada para la escena, el caso de *Música de balas* de Hugo Salcedo. Qué teatralidad podrá corresponder más a la patemización de las expresiones donde el plano evocado se confunde con ficción y realidad. Donde sabemos que ambas situaciones son tomadas de la realidad más

inmediata, cuando sabemos de las muertes de conocidos, o por lo menos de conocidos de conocidos, familiares, amigos, etcétera, de quienes participamos del festín violento en nuestras sociedades mexicanas.

La contemplación violenta comentada más arriba ocurre también durante el *Tribunal*, más es la certeza de quien lo narra. Hay, entendemos, planos de desplazamiento, pero se acerca al plano de la confrontación, ocurre, ambas molestan, perturban; el espectador, sensible o no, esquiva la mirada, pero el cuerpo entra al espacio de *acción compartida*, el *arpa muscular* del cuerpo recibe en ambos casos los desgastes y desgarreros corporales y viscerales de sus actantes, personajes, hablamos todos, contemplamos todos la angustia, resquebrajamiento que apenas permite comprender o entablar el círculo patémico de la violencia. Los afectados son personajes que retoman las voces de sus pares muertos, caídos, pero también son personas, y personajes, viven, reviven, y en su plano de afección son re-victimizados a al reinterpretar las escenas que los mutilan simbólicamente, de lo que eran o son sus familias, y en casos, nuestras familias. Todo esto sin dejar perder el plano de la somatización objetivada y saturada de imágenes violentas, proyectadas como homotecias al “infinito”. Así, la construcción de una subjetividad se enarbola también a partir de la comunión que produce el teatro y su teatralidad. Si Hugo Salcedo a través de *Música de balas* muestra un teatro documental, político a la manera brechtiana, el Tribunal permanente de los pueblos encuentra en el teatro la confirmación articuladora en lo que crea al teatro. Así, parafraseando a Bernard Shaw “es el drama lo que hace al teatro, no el teatro lo que hace el drama”, entendemos como inevitablemente este tribunal adquiere cualidades teatrales que traspasan y hacen efectivo el hecho de denunciar. Juzgue simbólicamente el jurado, juzgue simbólicamente el espectador, juzgue también el espectador-lector en *Música de balas*, cuya primera experiencia semiótica será la de la contemplación. Basten otros recursos en el plano de la descarga, quizá a través de la catarsis de las tragedias multiplicadas y en los excesos que tienen las sociedades inmersas en los devaneos violentos que genera la violencia estructural, las transnacionales, los tratados de libre comercio, el subempleo, el desempleo, las maquiladoras, el narcotráfico, el tráfico de armas y la construcción de ambientes violentos en entes sociales marginados que marginan a los más vulnerables.

Los alcances de las teatralidades aquí presentadas tienen las características suficientes que entremezclan la realidades subjetivadas y somatizada en el cuerpo de sus potenciales participantes y actores en ese *feedback* circular del que habla Rizzolatti; así, las subjetividades e intersubjetividades se mantendrán a partir de estados de contemplación, sean o no los actos fiduciarios a los que entremos a partir de la articulación de realidades. La realidad ficcional habita al cuerpo y en este sentido la realidad es alimentada por la ficción y la ficción alimentada por la realidad. Así los entrecruzamientos parecen

diluirse en redes de sentido, en intencionalidades que se reproducen, alteran y alternan realidad y ficción. El mayor problema sería que este reordenamiento discursivo avance a la formación de círculos viciosos. Por un lado, esta teatralidad nos arroja sin intermediarios a la búsqueda de una toma de conciencia en su saturación simbólica. Sin embargo, en otros planos ficcionales donde se mitigue o pase por alto la gravedad de estos acontecimientos, como ocurre en la desdramatización recurrente en los *mass media*, podrían confundirse y reproducir esta violencia a partir de su trivialización.

Bibliografía

- De Toro, Alfonso. "Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las Ciencias del Teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'hibridez' e 'inter-medialidad'." *Gestos* 32 (2001): 11-46. Impreso.
- Ezcurdia, José. "Cuerpo y sustancia en la filosofía de Spinoza: la perspectiva deleuziana." *Conatus* 6 (2012): 33-43. Impreso.
- Gabriele, Sofía. *Diálogos entre teatro y neurociencias*. Artez Blai, 2010. Impreso.
- Greimas, Algirdas, y Jacques Fontanille. *Semiótica de las pasiones de los estados de cosas a los estados de ánimo*. Eds. Gabriel Hernández Aguilar y Roberto Flores. 2ª edición. México: Siglo XXI, 2002. Impreso.
- Lacan, Jacques. "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis." *Escritos* 1. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005: 219-227. Impreso.
- Pál Pelbart, Peter. *Filosofía de la deserción: nihilismo, locura y comunidad*. 2009. Impreso.
- Quintana, V. TPP Capítulo México. 14 Nov. 2015. Internet. <<https://www.facebook.com/victorquintanas?fref=ts>>
- Salcedo, Hugo. *Música de balas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Molinos de viento, 2012. Impreso.
- Sorel, Georges. *Reflexiones sobre la violencia*. Luis Alberto Ruíz. Buenos Aires: La Pléyade, 1978. Impreso.



DIÁLOGOS CENTRÍFUGOS

Realidad, prospectiva, políticas de mercado y culturales en la industria editorial. Algunos casos latinoamericanos

Marcelo Damonte y Claudio Paolini

Esta entrevista constituye una comunicación (Diálogos Centrífgos) con editores y referentes de la industria editorial en América Latina. La iniciativa tiene como objetivo analizar las distintas realidades que en la actualidad, en torno al mercado y difusión del libro y en cuanto a una perspectiva futura, atañen a los distintos sujetos que integran la denominada “cadena del libro”, léase escritores (productores del material impreso y/o digital), mediadores y lectores o consumidores finales.

La intención es atender la opinión de sellos editoriales cuyo proyecto inspira expectativas y prospectivas independentistas, en buena manera apartadas de las propugnadas por el concierto hiperlucrativo y comercial de la “tritadora multinacional” de las listas de los más vendidos. En sí, cada uno de estos emprendimientos impulsa una propuesta mayor, culturalmente más ambiciosa que la de los grandes grupos editores: recuperar la magia de la literatura. Se trata de programas que cuentan con materiales escritos por autores locales, conocidos y no tanto, americanos y del mundo, ensayistas, novelistas, poetas, historiadores, filósofos e investigadores académicos. Todos los casos han desarrollado una más que interesante demarcación, instalando en el mercado editor regional un ícono referencial de calidad que a la vez asume un fuerte compromiso cultural.

En ese sentido se plantea esta experiencia de índole centrífuga, la cual se constituye a través del diálogo entre los disparadores propuestos y las respuestas brindadas por los interlocutores que responden a distintas firmas editoras: Leonora Djament (Eterna Cadencia, Buenos Aires), Gonzalo Portals Zubiato (El Lamparero Alucinado, Lima), Alejandro Lagazeta (Criatura, Montevideo) y Gabriel Sosa (Irrupciones, Montevideo), a quienes agradecemos su disposición a la hora de llevar a cabo esta comunicación.¹

1. La metodología aplicada para la realización de estas entrevistas estuvo signada por el envío de la propuesta vía email.

Tenso Diagonal: ¿Cómo nace y de qué manera crece su proyecto editorial?

Leonora Djament (*Eterna Cadencia*): La historia la contamos muchas veces. Para no ser repetitiva, digo sintéticamente que aunamos inquietudes e intereses: los de Pablo Braun, dueño de la librería Eterna Cadencia, que para ese entonces tenía dos años de vida, y los míos que en 2007 quería dejar el mundo de las editoriales grandes, corporativos y quería embarcarme en un proyecto editorial distinto. Desde el comienzo imaginamos con Pablo la editorial como una editorial regional. Esto es: queríamos que nuestros libros circularan no solo por Argentina sino también por América Latina y España. Facilitar los lazos entre países, armando otras redes diferentes a las vías radiales que se abrían (ahora un poco menos) muy fuertemente desde España. Y también por una cuestión económica: son tan chicos los mercados para los libros que hacemos que hay que pensar en diferentes modos de viabilidad. Por eso, casi desde el principio, empezamos a exportar nuestros libros y publicamos y traducimos también pensando en todo el territorio. Hay que decir también que los años en los que empezamos con el proyecto fueron años difíciles y simultáneamente propicios para un emprendimiento como este: difíciles porque enseguida tuvimos la crisis financiera internacional del 2008 y España, por ejemplo, empezaba uno de sus años más difíciles... Pero, a la vez, digo propicios porque la tremenda concentración editorial que está ocurriendo desde hace varios años también trae oportunidades para otro tipo de edición: otro tipo de catálogos, de libros, de relación con los autores, de comercialización. Así empezó el proyecto editorial de Eterna Cadencia.

Gonzalo Portals Zubiato (*El Lamparero Alucinado*): En el caso de El Lamparero Alucinado este fue un proyecto tripartito que surgió, fundamentalmente, para exhumar voces poéticas peruanas de décadas anteriores que no habían sido (convenientemente) visibilizadas por la crítica de su momento y que, tiempo después, producto de un natural decantamiento, habían generado cierta curiosidad en círculos pequeños o se hacía necesarios reeditar para poner énfasis en su condición de texto significativo en el desarrollo de la poesía de nuestro país. Con el paso del tiempo, pero siempre de manera reducida, casi marginal, la editorial fue ampliando sus expectativas hacia la poesía actual y la narrativa, con énfasis especial en los discursos no considerados por la crítica oficial.

Alejandro Lagazeta (*Criatura*): Criatura editora nace sobre finales del 2011 con la idea de construir una editorial de perfil independiente, autofinanciada, comprometida con sus autores, con los lectores, con la formación de un catálogo cuidado y equilibrado y con la calidad del producto final, con la referencia de los niveles internacionales de exigencia en la edición. Nace desde “La lupa libros”, una librería uruguaya ubicada en la Ciudad Vieja y que cultiva desde sus inicios un vínculo fuerte con la gente del ambiente

de los libros. El sello lleva más de 60 libros impresos en cinco años, con una agenda de publicaciones planificada y constante, que incluye el compromiso de participar de la edición de libros para niños y jóvenes –además de para adultos–, que abarcan casi un tercio del fondo. La editorial ha crecido en base a una estrategia competitiva de diferenciación y a través de una preocupación y cuidado en cada uno de sus obras publicadas y en el equilibrio a la hora de formar su catálogo. Asimismo, en una preocupación por el control de los procesos de distribución y llegada a cada librería y por estar abierta al desarrollo en otros mercados, siendo el más claro de referencia el mercado argentino. Criatura editora ha crecido rápidamente, generando presencia en el imaginario del público lector y visibilidad en la región.

Gabriel Sosa (*Irrupciones*): El de *Irrupciones* fue un proyecto de muchos años, hasta que apareció una manera de financiarlo y desarrollarlo. A partir de ahí, más que crecer, se mantiene “a pulmón”.

TD: El mercado local es un mapa abigarrado, y un territorio in-doméstico, bastante salvaje, en cuanto a competencia, afán de notoriedad y nacimientos al mundo de la publicación, ya sea desde la perspectiva de los escritores que lidian en el mercado del libro, como, asimismo, desde la interacción con sus referentes, su objetivo, que son los mismísimos lectores del producto literario local. En ese sentido, según su opinión, ¿qué tanto viven los autores de su producción escrituraria? y ¿qué posibilidades existen para aquellos que aspiran a publicar e insertarse en el mercado editorial (sin tener que costearse la edición)?; y, en definitiva, ¿qué condiciones deben generarse para que sus producciones susciten el interés (siempre comercial, aunque se suponga, finalmente, literario o cultural) suficiente como para que la industria del libro arriesgue dinero y piense en un retorno de su inversión?

GPZ: El universo editorial peruano, en general, y limeño, en particular, se ha visto colmado de sellos pequeños e independientes. Las grandes editoriales ya no van más. Hoy, la urdimbre editorial está constituida por esfuerzos reducidos, muchas veces supéstitos, a los que los autores acuden para publicar lo suyo, a sabiendas, muchas veces, de que ello garantizará su publicación más o menos inmediata mas no una difusión pertinente. Siento que en la mayoría de los casos, el autor / la autora persigue únicamente la publicación, y eso, en el Perú, supone una primera gran batalla ganada. Ocuparse luego de saber si su libro mereció el aprecio del público o si fue vendido, supone ingresar en un terreno que termina por agotar al autor. Pretender insertarse en nuestro reducido mercado editorial sin tener que costearse su propia edición, resulta una tarea casi imposible

para los escritores jóvenes e incluso los no tan jóvenes. Me animo a decir que no existe propiamente una industria editorial para la literatura; lo que hay son pequeñas avanzadas editoriales o proyectos de carácter individual.

AL: No necesariamente la industria del libro, pero sí la industria editorial está permanentemente arriesgando recursos y asociando estos a un retorno, o al menos eso debería. Criatura nunca ha promovido un libro a expensas del financiamiento por el autor, y de hecho eso está definido en las bases políticas de la editorial. Según nuestra experiencia es responsabilidad del editor la decisión de riesgo y de inversión en un título determinado a publicar, por lo que ni la imprenta, ni la distribuidora ni la librería toman ese tiempo de riesgo; toman otros, pero no ese. Eso pone en un rol absolutamente determinante el nivel, la formación y el talento del editor en cada editorial como piedra angular y de inicio al proceso de publicación; luego las estructuras de marketing, distribución y comercialización, además de la prensa, serán herramientas que colaboren a la circulación del libro. Respecto al éxito económico de un autor en función de su éxito escriturario, es imposible generalizarlo, dependerá de muchos factores y en cualquier circunstancia solo puede explicarse caso a caso. De todas maneras existen ciertas premisas que efectivamente pueden colaborar con el éxito o fracaso, siempre presuponiendo la excelencia del autor: contar con editoriales confiables para sus publicaciones, estar constantemente abierto a difundir su obra nacional o internacionalmente, tener una vida pública activa como autor. Desde el punto de vista de lo salvaje o violento del mercado, creemos que este no va a cambiar e incluso empeorarán las relaciones competitivas, no solo en la industria del libro local, sino a partir de una mayor profesionalización internacional y una mayor internacionalización tecnológica, por lo que para nosotros es un dato de la realidad, del que hay que ser conscientes y resistirlo permanentemente mediante el esfuerzo en cada libro, mediante ideas creativas innovadoras que colaboren con la visibilidad y el posicionamiento de los libros e intentando construir tanto horizontal como verticalmente una red de alianzas comerciales, de producción, pero también de identidad, que en un ideal de los casos busque mantener fuerte una idea de resistencia a escenario adverso que nos proporciona el mercado.

GS: “Vivir de la producción literaria” es una rareza, casi en vías de extinción. El “interés comercial” no es un elemento externo, es un escalón imprescindible para llegar a publicar un libro. Las posibilidades de publicar sin autofinanciarse siguen existiendo, pero son mínimas. Algunos sellos apuestan a libros de autores nuevos o poco difundidos, pero de un total de 20 o 30 libros al año, el espacio que se pueden permitir para estos riesgos no pasa de uno o dos títulos. Comparado con el volumen de la producción literaria local, estas ediciones son ínfimas. Otros sellos financian sus ediciones gracias a

capitales externos, pero actúan como cazadores de *pokémones*, persiguiendo autores que les interesan de antemano y no abriendo catálogo a nuevos nombres. Así, cada sello tiene su propio acercamiento y sus propias estrategias. De hecho, el principio de la pregunta planteada invalida cualquier respuesta que se pueda dar a la cuestión final. Hay demasiadas estrategias y territorios diferentes como para que se pueda dar una respuesta que abarque al “mundo editorial”.

LD: Hay dos preguntas distintas encabalgadas. Por un lado la pregunta respecto de la posibilidad de vivir de lo que se escribe. La respuesta es sencilla: prácticamente ningún escritor vive de sus regalías como autor. Pero sí muchos escritores viven de la literatura en un sentido más amplio, se vive de los libros de los otros: desde la docencia, la crítica literaria, el periodismo, la traducción, etc. Respecto de la segunda parte de la pregunta, diría que hay algunas premisas implícitas que habría que discutir. De un modo general, se podría decir que ahora más que nunca hay posibilidades para que cualquier escritor publique su libro: la cantidad de editoriales de todos los tamaños y de todos los formatos o soportes hace que sea más fácil que nunca publicar un libro. Luego, cada sello tendrá sus propios intereses estéticos que pondrá más o menos por delante de los criterios económicos. (Porque creo que no se trata –por lo menos hablando de editoriales pequeñas y medianas– solo o tanto de criterios “comerciales” como económico-financieros: ¿una editorial puede, tiene la capacidad monetaria de publicar un libro determinado?)

TD: Aunque parezca redundante, y en función de sus opiniones anteriores, ¿cuáles son los criterios de edición con respecto a los autores nacionales primerizos? Los más jóvenes, por ejemplo, qué oportunidades tienen en el mundo editorial, y con esto dejamos abierta la cuestión de no referirnos exclusivamente a los criterios de publicación de cada una de las editoras.

AL: Los más jóvenes tienen todas las oportunidades, son los que están produciendo nuevos contenidos, los que pueden prever el atender a una necesidad de narrativa nueva que los nuevos lectores y, por qué no, los ya sólidos lectores demandan. Quizás lo más complejo sea el rol del escritor en la sociedad, su capacidad de exponerse, su capacidad de producir y mantener constancia sobre ello, su capacidad de conocer todo lo que se produce en su tiempo, y su capacidad de diversificarse. Para Criatura los autores de primeras obras son muy importantes, y también lo es su continuidad en la producción, es decir, su segundo, su tercer trabajo por sobre todas las cosas. Para nuestro caso, Criatura publica una cierta cantidad de novedades anuales para los tres segmentos (infantil, juvenil y adultos), y dentro de ese número finito de publicaciones nuevas anuales

debe respetar una estrategia que consiste en mantener un equilibrio entre la publicación de autores consagrados, autores a mitad de camino y de primerizos; en ese sentido, eso hace que la publicación anual de óperas primas no sea nunca el total de títulos de nuestras posibilidades de edición para un año determinado, pero sí, intentamos generar un catálogo equilibrado y consistente, que garantice a lectores, distribuidores y librerías, una propuesta que reúna un pool de escritores conocidos, medianamente conocidos y completos desconocidos; es decir, una editorial capaz de sostenerse en el corto, mediano y largo plazo en un mercado determinado.

GS: ¿Los criterios de edición de quién? No hay una respuesta única.

LD: Como decía recién, los escritores nuevos tienen más oportunidades que antes (hace 20 o 30 años) de publicar un primer libro. Respecto de Eterna Cadencia, la búsqueda tiene que ver con un tipo de escritura: nos importan los textos que tengan una búsqueda más relacionada con la escritura que con la trama. Ficciones que de alguna manera anclen en el presente (aunque sucedan en el siglo pasado). Escrituras que tensen la lengua, que trabajen con la sintaxis, con las palabras, con el ritmo. Libros que no de lo mismo haberlos leído que no. En relación con los autores nuevos en Eterna Cadencia tratamos de publicar por lo menos una vez al año algún escritor inédito hasta el momento, como parte de esta búsqueda de nuevas plumas.

GPZ: Las posibilidades de los escritores jóvenes primerizos se reducen, básicamente, a un solo camino: acudir con su libro a un sello editorial pequeño, generalmente regentado por amigos, y editarlo ahí. Digamos, entonces, que los criterios para su edición son “implícitos”, es decir, se apoya o alienta la edición de ese texto en la medida en que quienes detentan dicho sello saben quién es su autor y reconocen su valía. Las cofradías son, en buena cuenta, las que posibilitan esta extraña y heterogénea dinámica. El camino, si bien se ha vuelto menos empedrado que hace algunas décadas atrás –resulta “más fácil” editar ahora que antes–, esta supuesta facilidad trae consigo un tamizaje menos riguroso.

TD: Es consabido que, a nivel del mercado internacional del libro, las grandes multinacionales utilizan diversas estrategias massmediáticas (léase todo tipo de marketing editorial en los grandes medios de comunicación, tanto visuales como audiovisuales) para promocionar a sus autores y sus libros de manera de regular, y de ese modo manipular los beneficios de las ventas. En ese sentido, ¿cuáles son las estrategias al respecto?

GS: ¿Las estrategias de quién? Pasa igual que con la pregunta anterior.

LD: Habría que ver hasta qué punto son tan “manipulables” las ventas de libros como sugiere la pregunta. En todo caso, y de manera más pesimista, diría que la literatura que publicamos en Eterna Cadencia –al igual que los la literatura de tantas otras editoriales de las llamadas independientes– es absolutamente inútil: sí tienen un poder es el poder de la inutilidad, de no servir a ningún fin inmediato, de no ponerse al servicio de ninguna moda, consigna o estereotipo. Por eso las estrategias de Eterna Cadencia son contagiar entusiasmos, podríamos decir: a través del trabajo de prensa con los medios culturales y del trabajo con las librerías, se trata de contagiar un entusiasmo y una convicción.

GPZ: Es claro que en una dinámica editorial tan particular como la nuestra, las formas de promoción también sean de ese modo. Acudir, en todo caso, a una editorial pequeña o personal no obliga al autor, como si lo harían otras, a cumplir con una serie de requerimientos y compromisos. Las “estrategias” de promoción se reducen a algunas pocas instancias: una es la presentación del libro, que se puede dar hasta en dos o tres oportunidades, convenientemente distanciadas en el tiempo; la segunda tiene que ver con la crítica en los medios periodísticos, cuestión de por sí reducida puesto que esta es muy escasa, y, si la hay, se limita a reseñas incoloras y no a críticas importantes y rigurosas; y una tercera instancia que se refiere a las redes sociales, espacio virtual en el que los libros y su respectiva promoción hallan un ámbito propicio y muy valioso de reconocimiento y promoción.

AL: No creemos que las estrategias massmediáticas de multinacionales sean los factores que alcancen niveles capaces para manipular beneficios de ventas; un claro ejemplo de ello puede ser la campaña política de la Sra. Hilary Clinton que, teniéndolo todo, el establishment político a favor, todas las encuestas, casi todos los medios, los pronósticos y todo un gobierno, no logró manipular la decisión del electorado que finalmente compró otra cosa. Creemos que a todo nivel, el público, para nuestro caso, los lectores, ya están cansados de eso. Sí creo que lo difícil –y lo casi imposible– es ganarle a la capacidad de la plata. Estos grupos disponen enormes cantidades de recursos económicos mundiales, son capaces de soportar enormes pérdidas durante largos años en países enteros para lograr el posicionamiento de mercado adecuado para ellos, disponen de enormes catálogos, compran editoriales nuevas permanentemente, descatalogan todo lo no rentable y son capaces de sacrificar sus precios de sesión inter-compañías para sostener sus posiciones, por lo que creemos que allí reside su poder real y no tanto sobre las acciones de marketing o promoción. Nuestra estrategia deberá ser consciente del poder de los demás, deberá mantener instancias de revisiones mucho más constan-

tes, y siempre deberá ser sencilla. Nosotros nos orientamos a tener el control del proceso de producción y distribución de nuestra editorial, ser muy dinámicos y rápidos a la hora de aplicar una táctica concreta, cuidar al autor, cuidar al librero y orientar todos nuestros movimientos a la diferenciación.

TD: Sus sellos compiten a nivel nacional con empresas multinacionales. En ese contexto, ¿desde qué lugar opera la editora, cómo se sitúa en ese territorio compartido?

LD: (Creo que la pregunta queda respondida en la primera respuesta).

GPZ: El Lamparero Alucinado es un sello editorial muy pequeño, de corte y pretensión marginal. En ese sentido, no compite ni competirá con empresas multinacionales. Si bien nuestro sello persigue editar propuestas novedosas, no asumidas por otros sellos, su centro de atención es la exhumación de textos antiguos, no considerados por la crítica de su tiempo o que pasaron desapercibidos por el público lector. En ese sentido, nuestra pretensión es colaborar en la relectura de un corpus literario peruano más homogéneo y distinguible y mejor constituido.

AL: La editora tiene siempre la responsabilidad de producir el catálogo adecuado, y de conquistar a todo el equipo sobre ese catálogo, empoderar a todo el equipo de trabajo, de que ese catálogo es el mejor del mundo, esa es la gran tarea a realizar. Sobre el mercado mismo, se debe competir en las mesas, en anaqueles de igual a igual y aun siendo infinitamente más pequeños y con menos recursos ser profundamente generosos con el resto de las editoriales, y con todas las librerías, el mercado y nosotros, deberíamos entender que la comercialización de libros está asociada siempre a abundancia y una abrumadora diversidad de contenidos y estética en cuanto a libros, es decir, que a cuanto más libros y editoriales existan en cada punto de venta, mejor, por lo que también es muy necesario que todos comulguemos activamente sobre las librerías, multinacionales, nacionales, independientes y ediciones de autor.

GS: Lo de competir no corre. Dentro de ese mapa abigarrado que ustedes mismos mencionan, cada terreno (o terrenito) tiene sus propias reglas de juego. Para hablar de “compartir” habría que definir públicos comunes y expectativas comerciales similares, y eso sencillamente no ocurre. Un sello menor o independiente o como se le quiera decir, no tiene casi lenguaje común con una multinacional, y sus realidades y problemáticas son tan diferentes que bien podrían vivir en universos paralelos. Son como musarañas conviviendo con dinosaurios. Sí, se puede decir que “comparten territorio”, pero no que compitan.

TD: En función de esto último, pensando en el mercado regional o internacional, y en la difusión de las editoriales en esos ámbitos, ¿qué autores latinoamericanos o internacionales de la actualidad podrían significar una proyección fuerte en materia institucional y económica, a la vez que una jerarquización del sello en el concierto editorial? ¿A quién o a quiénes les gustaría publicar bajo su sello?

GPZ: Me siento tentado a hermanar tradiciones. Sería muy interesante poder darles cobertura a autores latinoamericanos modernistas que ofrecieron muestras significativas de literatura fantástica, de horror y/o de anticipación científica en sus respectivos países y cuyo trabajo no se (re)conoce. Las literaturas latinoamericanas viven dándose las espaldas. Hay una serie de nombres que deberían conocerse y manejarse. Y no hablo solo de autores modernistas, sino también de nombres posteriores. Toda aquella propuesta que implique arrojo y esperanza en una alternativa novedosa nos interesa como artefacto literario a ser publicado.

AL: No creemos que sea específicamente una cuestión de autores, sino de catálogos, sobre los puntos de venta, se llega con una editorial, si llegás solo con el nombre del autor, se compra al autor, se da a conocer al autor, y se promueve el autor. Si a una editorial independiente le va bien con un autor, pero no con su sello, es probable que cualquier otra editorial, y más en un mercado externo, le absorba ese autor. Por eso pensamos que sería un error promover a un autor específico. Lo que nosotros proponemos, y así es nuestra estrategia, es una editorial a la que la gente lenta y tímidamente vaya descubriendo y por ahí nos prefiera, nos elija, o simplemente nos dé una oportunidad de conocernos, y entonces sí, si un autor de Criatura estuvo bueno para ese lector, la idea es que le den ganas de probar con otro de nuestra editorial, aunque no lo conozca. Es una tarea larga y costosa, pero efectiva. Con esto no queremos escapar a la pregunta, sabemos que hay autores que funcionan afuera mejor que otros, ya sea porque están de moda, o por cualquier otra razón; para nosotros es el caso de Levrero, sí funciona, si vas con Levrero vendés; por eso, nosotros no vamos solo con Levrero, vamos con él pero con toda la energía y nuestra capacidad puesta en promover todo nuestro catálogo, entonces, la idea es que pruebes con Levrero, pero que te guste la edición, el diseño, la corrección, el compaginado, el precio al que lo compraste y la forma en la que ese libro te llegó. Entonces, el desafío es que se valore la experiencia de esa lectura y se asocie la editorial, entonces, la gente quiera probar conocer otro título de Criatura, y ahí van los autores de mitad de camino o los primerizos, pero siempre la editorial, nunca un autor aislado.

GS: Somos un sello dedicado, casi en exclusiva, a la producción nacional. Y como todo sello con esas características, hace tiempo que el “a quienes nos gustaría” se transformó en “a quienes podemos”.

LD: No pensamos el catálogo necesariamente como una *wish list* que se va actualizando y cumpliendo (aunque por supuesto hubo un día que dijimos queremos publicar a Lydia Davis y pudimos publicarla). Tampoco lo pensamos en términos de falta que hay que suplir: quiero a fulano para “completar” (¿?) una “falta” (¿?). En cambio, el catálogo se va construyendo entre decisiones y azares: ¿quién podía imaginar que Julian López o Gabriela Cabezón Cámara –dos de los escritores más increíbles del presente–, luego de publicar sus primeros libros se iban a convertir en semejantes referentes codiciados por los grandes grupos? Queremos lo que tenemos, no lo que nos “falta”.

TD: La mayor parte de los catálogos editoriales revela una manifiesta tendencia a publicar algunos géneros específicos (dígase narrativa: ficcional o histórica, ensayos o testimoniales) en torno a algunos autores regionales. Aunque la respuesta parezca un tanto previsible, en tanto propuesta particular o requerimiento del mercado, ¿qué pasa con el formato teatro o con la poesía? ¿Con qué abundancia y asiduidad llegan materiales inéditos de autores locales con respecto a esos géneros?

AL: Es un tema muy importante para nosotros, en nuestro caso nos hemos introducido un poco dentro de la edición de teatro, pero muy tímidamente. No creemos que sea un tema de esos géneros, sino más bien una debilidad de nuestra editorial y de tiempo. En cuanto al tiempo, somos una editorial que recién ha cumplido cinco años, y nos fuimos fortaleciendo en otras áreas, prescindiendo de abordar profundamente las que nos mencionan u otras como la fotografía o el arte, por el momento. En cuanto a nuestra debilidad, nosotros no nos sentimos aún fuertes como para editar poesía, por ejemplo; el género mantiene otra forma de comunicación, de distribución, de enfoque editorial, sentimos que es un área a desarrollar, en la misma medida que nuestra editorial entre en una nueva fase de crecimiento y solidez en el futuro.

GS: Poesía, constantemente, teatro, nunca.

LD: Llega prácticamente nada, supongo que porque saben que no hemos incurrido en esos géneros.

GPZ: El sello fue pensado, fundamentalmente, para la poesía: el hallazgo y su constatación. Luego fue ingresando en los meandros de la prosa, y especialmente en el de las antologías literarias, con trabajos destinados a presentar panoramas generales de la narrativa fantástica y de horror. Su sino es volcar sus esfuerzos hacia temáticas marginales.

TD: En el ámbito regional existen varios premios literarios organizados por sellos editoriales y/o instituciones estatales, públicas y privadas. ¿En qué lugar, con respecto a una valorización estética o académica en el contexto de la producción regional, ubicaría estas obras que obtienen premiación? Muchas voces intelectuales, en un número importante, relativizan su trascendencia y han manifestado, aquí y allá, su desconfianza hacia este tipo de condecoraciones, aludiendo razones cualitativas, evaluatorias o compromisos subyacentes entre los miembros vinculantes. ¿Qué opina acerca de estos comentarios y situaciones?

GS: Los concursos literarios son tómbolas. Dependen de los jurados elegidos, de la accesibilidad a la convocatoria, de las cribas previas (en caso de haberlas) y, esto es nuevo, de las condicionantes políticas o ideológicas del convocante (como en el caso de la última convocatoria municipal). Todo eso considerado, lo que sale de esas ollas, en particular lo referido a producción inédita, es casi fruto del azar. Si se da la combinación de un jurado ecuánime y capacitado, una convocatoria amplia, unos filtros que funcionen como deben y una ausencia de presiones ya sea de corrección política, ideológicas o de otro tipo, el resultado de un premio puede ser atendible. Como en general estas condiciones no se dan, o no se hacen públicas, el resultado de casi cada premio en sí mismo, como calidad literaria, trascendencia o merecimiento, es una incógnita que hay que leer para dilucidar. En los hechos, un premio, más allá de la satisfacción que le brinda a quien lo recibe, es apenas una recomendación más para la lectura de determinada obra.

LD: No tengo mucho para decir: me interesan los libros más allá de los premios. Los premios son un elemento más de marketing y consagración. O, en el mejor de los casos, un modo de descubrir autores nuevos. Muchos premios empezaron así. Bienvenido sea. Puede ser una buena herramienta, claro, pero si hablamos de literatura lo único que se puede hacer es hablar libro a libro y analizar el valor estético, la apuesta estética, política, de cada texto en particular. Lo que sí tienen de interesante los premios –sobre todo aquellos que han venido recubiertos de “escándalos” como *Bolivia construcciones*, de Bruno Morales– es la interrogación que esos premios desataron entorno del estatuto de lo literario, de la noción de autor, por ejemplo.

GPZ: El decantamiento no está signado por lo que los otorgadores de premios, en su reducida visión y comportamiento previsible, consideran para un momento determinado. La suerte de los sellos independientes y/o pequeños está destinada a una pronta e ineludible desaparición, pero lo importante, creo, es aportar destellos (a lo que se piensa y se hace lejos de los cauces consabidos) y acortar brechas (entre lo que se filtra mayoritariamente y lo que se prevé o intuye bajo el ruido de esos mismos lechos).

AL: Criatura cuida a su autor, por lo cual participa o intenta participar de todos los concursos o premios sobre los que los autores ya publicados manifiesten interés de participar. Pero como editorial no tiene demasiada discusión sobre el tema de los concursos. Descalificarlos sería una generalización en la que no queremos incurrir, así que también en relación a esto la evaluación debería hacerse caso a caso. Si bien hay muchos elementos de promoción de una obra que tienen que ver con la carrera del autor, la calidad de un manuscrito tiene un solo momento de consagración que es en la soledad del lector con el libro. El trabajo de la editorial es multiplicar las posibilidades de ese encuentro.



E
N
T
R
O
P
Í
A
S

L
I
M
I
N
A
R
E
S

Claudia S

Otro mundo explicable

*Lourdes Peruchena*¹

1

que aprendes de las plantas
que el metro atraviesa la ciudad en menos de veinte minutos y descendes entre los desconocidos y subes el tramo de escalera y estás allí
en mitad de un escalofrío
a medio camino entre la leyenda y la bravura
que sacas fuerza de flaquezas
que le pides peras a los olmos de la plaza vieja a comienzos del otoño
que te espera una montaña y te enseñaron a caminar por la planicie
entonces el reloj de una torre del centro da sus doce campanadas tose anuncia una madrugada fatal una corrida de toros la garganta muda
una polvareda de enamoramientos
y besos y caricias y enojos impacientes y celos y caricias y besos
y círculos de abrazos como cintas de moebius
que aprendes del eclipse de setiembre
que duermes en malas compañías que acompañas a las hadas y a los gnomos en sus vueltas al mundo en una noche
que gritas y que doblas la esquina de los deseos

2

este es un abrevadero para camellos desmemoriados
esta es la casa usher resucitando
–la oscuridad que se desenrolla como una espiral, como la alfombra de un entierro de lujo–
saber empeorar la tormenta cocinar bajo la salva de metralla de las humillaciones

1. Lourdes Peruchena nació en Montevideo. De profesión, historiadora de género y docente de Historia a nivel secundario y terciario. De esencia, poeta. Participó en los talleres de creación literaria de Sylvia Lago y Jorge Arbeleche y de María Gravina, a fines de la década del 90. Realizó diversos recitales de poesía y música junto a Ethel Afamado. Ha publicado poemas en volúmenes colectivos: *Polifonía* (Montevideo, 1998), *Poéminas* (Montevideo, 2016) y *Sexto Encuentro Literario Internacional* (Córdoba, 2005), entre otros. Además ha publicado poemas en algunas revistas de poesía.

rogar perdones dar perdones
poner la cabeza de rodillas
trucar la rodilla en pensamiento herido

ser una niña sin cabeza ser una muñeca desnuda
la cicatriz de la princesa retorna me late me muestra el rostro
me enrostra la miseria mía

abismo de pájaro después del linfoma
abismo de mariposa antes de aquello que ignoro
aún deseo vencer
después de cada troya después de todos los cartagos
durante la lava pompeyana y la incrustación
del tiempo

con su fábula menstrual

3

guarecida entre los brazos de una frase que atraviesa el riodelaplatagris:
abrigate que la Tristeza está helada.
veníamos de conjugar verbos tremantes penas y distancias
veníamos de recordar los tiempos de la libre libertad y la locura
veníamos de cortar en pedacitos la tiranía de la vida
de creer que la Felicidad es esa muchachita que avanza por un pasillo mal iluminado
hacia nosotras
veníamos de coincidir en detestar la bicicleta y las recetas vegetarianas

Madame se montará al tren del norte a buscar la Aurora boreal
espera verla pronto. le urge.
mientras abriga-da-me deja las raíces heladas de la estirpe y la agonía

4

Corren arroyos de gente común
se arremolinan formando mares de rostros tibios rezagados multiformes hambrientos
una jauría a punto de desplomarse por las vegas
a punto de ser embestida en la ruta once
rumbo a apple city o a la ciudad con furia
rumbo a una esperanza
espantosa
dócil
una muñeca de loza

que se derrama sobre la línea divisoria
haciéndose añicos
despertando escombros a la madrugada

5

hubo un crimen en la calle del Norte
–algunos alacranes dieron la noticia
otros fueron a consolar a los viudos–
nadie hacía los trámites para el enterramiento
llovía por ratos (nevaba) hacía frío
resultaba más agradable permanecer junto a la chimenea encendida

mientras, el cadáver quedó a solas

atiborrado de angustias ajenas de gritos húmedos de algoritmos degenerados por el
sexo practicado en la escalera (antes del arribo de la policía científica)

se iban borrando las huellas de los vivos los animales hicieron sus maletas y partieron
(incluso las ratas veteranas)

la tarde del domingo el cadáver decidió darle un giro a la situación de abandono

abrió la boca se miró en el espejo de la sala (su aspecto era menos repulsivo de lo ima-
ginado) se peinó se calzó las botas domingueras

tomó las armas del dispensador cuatro o cinco libros de la biblioteca de Padre el cepillo
de dientes y la última magnolia que le regalaste
era buena hora (dieron las correspondientes campanadas)
el cactus cerró los ojos para no escuchar el ruido de la llave en la cerradura

6

luego que bajaron las cortinas

la calle quedó sumergida en una niebla malhumorada
absorbente

por la ventana del altillo escapaba –con lentitud, como con arrepentimiento– el acorde
de un saxo desafinado

la mujer retornaba del curso de lengua de las mariposas
-había sido su última clase pero ella, claro, lo ignoraba-
sentía la piel transparente

la tapa del corazón se había abierto de par en par

la mujer besó el aire noctámbulo
un gato la rondaba y el chino de la verdulería la saludó como si no la conociera
roncó el destino
apenas dio vuelta la esquina

7

y pronto echó a andar
delante la calle mojada en torno el oscuro
cargando con el bolso –la desdicha–
otra salida más otro empujón contra la suerte
los sueñitos que no acababan de decidirse a crecer
(a volverse machitos, porque los machos no lloran según la tradición y las buenas costumbres) le sonaban como moneditas en el bolso de plástico
y más temprano que tarde
habíasele de romper un tacón en plena avenida
–los autos le tocaban las nalgas las bocinas escupiéndole trabajo y ardores–
no creas en todo lo que comulgan no creas en todo lo que ora no creas en todo lo que comes no creas en todo lo que fiebras no creas no creas
diosmio, se le oyó murmurar
dieron las doce pero cenicienta
yacía como yacen los dinosaurios

8

la falda complementa el ensueño
ablanda las caparzones
distribuye la riqueza en forma igualitaria
dibuja corazones con patas de hormiga
la falda deja ver el ombligo de la situación
escandaliza
desarma el desfile militar
desbanda las bandas
araña las rodillas y rompe el estribillo navideño
en cuarenta partes iguales
la falda
que llevas
obedece a las vueltas del viento
mira los trenes pasar
no tiene intención de retornar por estos lares
no tiene la más mínima intención

9

mora una donde muere
es de años la morada
es de abril la muerte
donde mueres habrás morado
y habrás dado morada
a la presente muerte

La penumbra en el espejo

Regina Ramos¹

El motivo

Nací señada por la circunstancia.
Burló la suerte y la vida cedió
como un perro cansado.
No supe más.
Hoy conozco el motivo:
Un gajo de luz me hace sombra,
el viento de la noche me salva,
las palabras me habitan
el destino me cansa.
Nací, señada por la muerte.

Madrugada

Un gato en el techo al amanecer.
La soledad:
Huesuda, ruidosa, siempre a punto de morir.
La piel
las noches
el elástico del amanecer tirante.

1. Regina Ramos nació en San José de Mayo, Uruguay, en 1992. Reside actualmente en la localidad de Rafael Peraza. Es profesora de Literatura, egresada del Instituto de Profesores Artigas. Actualmente integra el Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya, dirigido por Claudio Paolini. Escribe en género lírico. Obtuvo mención honorífica en 2015 por el poemario *La penumbra en el espejo*, en el Concurso de poesía joven organizado por Casa de los Escritores. Participó en el VIII Congreso de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, presentando el trabajo titulado "Conjurar la muerte: el canto al suicidio en la mentalidad medieval y en la moderna". En 2016 se incorporó como colaboradora en el proyecto *Orientación Poesía* y en la antología *En el camino de los perros*. Actualmente se encuentra trabajando en su segundo poemario.

Me mira.
Los bigotes pinchan el malestar
y los ojos
y el cuerpo
son una culebra cobriza.
Ya no está.
Se estira torpemente la mañana,
mientras en el balcón
la suerte lame,
la cara de Dios.

En el corral

Mi yugo florido,
un gemido ligero de azulada plata que se maneja.
Pezuña.
Rasga al marrón la blanca luna
que desdibuja al sujeto en un soneto.
Resentir la cadena: esclavitud.
Amar el esfuerzo: ligazón.
El tiento de los años
ajustó, amoldó, domó
una razón.

Un hueco

Qué es si no es la nada
golpeándome la puerta esta noche.
Creyendo ver un hueco
donde hacer nido
para mutilar de a poco.
Qué es sino
un bálsamo de sospecha
para esa mentira que es la vida.
¿A dónde fuimos a tomar anoche?
¿De dónde viene ese deseo?

Ya no recuerdo
solo caminaba
y caminaba
a donde fuimos a parar.

En la ventana

Miro a la corriente
mutar en cuadro compuesto
de frutas oscuridad y muerte.
Veo al tiempo
decrépito
brindar a su salud.
Paradoja de la vida
brindar por oposición:
-¡Me sigo arrastrando!
Miro al paseante
en su vaguedad elástica,
es un conjuro para mis provincianos sentidos.
Como un turquesa sucio
cabello pajoso
grisáceo
con perfume de navío.
Desde mi ventana
veo al tiempo
asomarse como un gigante:
la peor versión de vos.

La noche igualadora

En el vaho de mi mente
se crea con facilidad la venganza.
Es un herida dulce
una excusa azulada
para aceptar la negación que me circunda.
Busco afuera.

Salgo.
El manto negro lo cubre todo
y lo revuelve,
placer y absurdo.
Lo muerto me mira cínicamente:
–Ya lo sabías, ¿qué te sorprende?
Perdí por llegar antes.
Perdí llegando
siendo
de todas las formas
siempre muriendo.
Todo se me cae de los días
las horas, unos besos, la rabia
el éxito,
y nada de nada.
Todo se nubla en el vaho de mi mente
y vuelvo a esta casucha
a esta máquina
y dejo que todo se me caiga de los dedos.
Lo saco de aquel hueco
lo pongo en este
ahora lo llamo vacío
pero es un silencio,
es la calma
es la paz
es lo suficiente todo
para negarse rotundamente y solo ser
lo más sensato de mi vida:
PALABRA.

Contrato

Para amar
hay que tener
la simpatía por el vicio
caer cauteloso en la obsesión.
A veces
solo tengo
ganas de la noche.

Amo a los inútiles

Amo a los inútiles
Son brillantina en los párpados de Dios.
Dedos
Activando interruptores
Dedos
Revolviendo entrañas
Son manos
Tanteando para ver
Blancas
De suprema torpeza.
Los amo
Cuando levantan el vestido
de tu ojo
y te obligan
a un escrutinio de pudor.
Amo todo lo que se pudre en el vacío.
Los inútiles
son una camaradería suicida
operando por el sentido
roedores de la noche
en tu zona de confort.
Amo a los inútiles.
Son anillos en los dedos de Dios.

Una casa prendida fuego con poemas adentro

Andrés Bazzano¹

A la luciferina de estas luciérnagas.

Luciferina

Entre el pasto
una casa prendida fuego
con poemas adentro
luciferina
no traigas tus ojos hasta aquí.
Entre el pasto
fumigan, fumigan y el amor,
todo se murió al rededor
y yo tengo que seguir siendo yo
mañana y pasado.
Entre el pasto
una casa prendida fuego,
una casa prendida fuego
y yo tengo que seguir siendo yo
mañana y pasado.

La causa

Debe ser por eso
que tu gato se está dando
la cabeza contra todo
y por eso

1. Andrés Bazzano es estudiante avanzado del profesorado de Literatura en el Instituto de Profesores Artigas. Publicó el poemario *Todas las cosas que me dijo Dios por walkie talkie* (2015).

que las ratas invadieron mi cocina.
Debe ser por eso,
que el jabón ya no hace espuma
y que en tus ojos no transmitan
las películas que me gustan,
debe ser por eso, debe serlo
y por eso,
que todos los peces hayan muerto en el mar
y que ya no tenga señal tu celular,
debe ser por eso, debe serlo
y lo entiendo.

Calzarme

Voy a llegar a mis zapatos hoy
voy a poder calzarme, quizás
pueda pronunciar
un par de palabras en español,
pueda pronunciar al fuego,
incendiar mi cama otra vez.
Voy a llegar a mis zapatos hoy
mis huesos y el amor, mis huesos
y el amor rotos, quizás
pueda pronunciar
un par de palabras más, mis huesos
y la humedad, mis huesos.

El visitante nocturno

Matías Carnevale¹

Comencé a recibir las visitas de Eriberto a medianoche de este año. La primera vez que apareció, el sobresalto fue tal que tuve que prender el velador y taparme por completo con la frazada. Cuando emergí de mi protección temporaria, Eriberto estaba ahí, refulgente como material radioactivo, impasible como la estatua de un Buda, petiso como un enano de circo. No habló moviendo los labios, que los tenía en la frente, más bien se hizo entender con una serie de gestos que parecían lenguaje para sordomudos. Se presentó, me dijo que su nombre en nuestro planeta sería Eriberto. Me rogó que me calmara; explicó que venía a ayudarnos, porque a pesar de que lo que llamábamos Guerra Fría había pasado y el mundo no era bipolar (usó esos términos bien claros, lo recuerdo) nuestro planeta corría serios riesgos de volar por los aires. Un gesto suyo me desconcertó, no obstante. Levantó un puño (Eriberto es enano pero antropomorfo), lo giró y levantó el dedo medio (tiene 5 en cada mano, igual que nosotros). Todavía estoy tratando de interpretar esa señal. Luego de ese gesto, Eriberto desapareció.

Cuando volvió la medianoche siguiente, no sé porqué, lo estaba esperando. Tomé mi celular para sacarle una foto, pero Eriberto me dio la espalda, mostrándome sus genitales, mezcla de femeninos y masculinos. Entendí que no quería ser fotografiado, así que apoyé el aparato en la mesa de luz. Eriberto me explicó que me había elegido a mí porque vio que en mi sensibilidad femenina podía ser escuchada. La sociedad siempre escucha la súplica de las mujeres. También dijo que yo era muy bonita, y que le gustaba que me depilara; en su planeta las mujeres no lo hacen, y así complican la cópula. Esa segunda noche, al irse, Eriberto saludó moviendo las manos como lo hacemos nosotros. Le devolví el saludo y le dije “Chau, Eri”.

La tercera noche ya lo esperaba casi con ansias. Quería que me revelara más sobre el estado de nuestro planeta, y sobre mi misión en particular. Eriberto vino un poco

1. Matías Carnevale es Lic. en Lengua inglesa por la Universidad de San Martín (Argentina). Algunos de sus cuentos, traducciones y ensayos han sido publicados en *Axxon*, *Leedor.com* (Argentina) y *Penumbria* (México).

más tarde: ya estaba dormida y soñando que me llevaba a su planeta para enseñarle a las mujeres de allá cómo depilarse. Cuando me desperté, Eriberto comenzó a gesticular de inmediato. Dijo que la urgencia de la Tierra era tal que su sociedad estaba considerando invadirnos para salvarnos, pero que primero lo enviaban a él como avanzada para que cambiáramos nuestras formas y nos volviéramos más amorosos los unos con los otros y consumiéramos menos bebidas artificiales (recuerdo esto porque lo anoté en el celular). Le pregunté si podía traer a alguien para que fuera testigo de sus visitas, pero Eriberto se negó. Luego de su negativa, giró sobre sus pasos, como en un absurdo ballet, y desapareció. Esa noche me costó dormir, porque no sabía cómo proceder. Soy periodista, sí, y supongo que Eriberto me eligió por mi gran capacidad de comunicar eventos, pero me parece que Eri no sabe que estoy desocupada desde hace un año. Cuando ganaron las elecciones los neoliberales demócratacristianos, me echaron del diario donde publicaba una columna semanal. Desde entonces he intentado mantenerme con un blog de modas, sin mucho éxito.

Decidí no hacerle caso y llamé a Horacio, un amigo que no veía hace tiempo. Él me quería y yo lo quise por unos meses, hasta que me cansé de su olor a pie. Horacio accedió a pasar la noche conmigo y presenciar la visita del extraterrestre. Trajo vino, comimos tallarines con tuco que preparé yo, y como postre fuimos a la cama. Nos quedamos dormidos, y se hicieron las doce. Eriberto apareció, como los días anteriores, pero esta vez con los brazos cruzados, visiblemente agitado por la presencia de Horacio en mi cama. Horacio reaccionó con una mezcla de espanto, bravura y hombría, pero se quedó paralizado ante un gesto de Eriberto que parecía emanar un efluvio hipnotizador. El enano intergaláctico batió sus manos de una forma mucho más veloz que los días anteriores, por lo que me costó entenderlo. Lo que pude rescatar de su nervioso discurso es que había colmado su paciencia, por haberlo desobedecido. Ya no seguiría visitándome, y debía reportar lo sucedido a sus superiores. Mencionó que la invasión comenzaría en breve, y que la causa era mi impúdica imprudencia. Y que el hombre conocido como Horacio debía sanar su problema con una mezcla de malva, palo santo y canela. Dicho eso, desapareció con un destello de luz.

Nos miramos con Horacio, que había tomado nota de los ingredientes necesarios para curar su aflicción, y nos besamos apasionadamente.

Monsieur Monster

(adelanto de *Temp Est*, proyecto de deescritura colectiva)

Acto III, Escena 2

Riccardo Boglione

(Investigador independiente, Italia - Uruguay)

Desescritura colectiva realizada con ejemplares de *The Tempest* de William Shakespeare en diferentes lugares del globo. Cada artista utilizó una edición en el idioma de su país de residencia y dejó el libro a la intemperie durante un lapso temporal a su elección.

Secuencia:

- *Riccardo Boglione*: balcón de Montevideo centro, Uruguay, febrero - marzo 2016.
- *Sharon Kivland*: jardín de Brizard, Plouër-sur-Rance, Francia, noviembre 2015.
- *Nick Thurston*: jardín en Leeds, Reino Unido, noviembre 2015 - enero 2016.
- *Carlos Capelán*: jardín de Lund, Suecia, invierno 2015.
- *Paolo Argeri*: balcón de Genova Prà, Italia, 11 noviembre 2015, 17:20 hrs. - 06 diciembre 2015, 12:15 hrs.
- *Luca Vitone*: balcón de Berlín centro, 21 diciembre 2015 - 21 marzo 2016.
- *Pablo Uribe*: pleno campo de Paraje Zunín, Uruguay, 21 abril 2016 - 07 julio 2016.

WILLIAM SHAKESPEARE

ESCENA II

[Otra parte de la isla.]
(Entran Caliban, Estéfano y Trínculo.)

Estéfano:

Ni me lo digas. Cuando se acabe el odre, tomaremos agua; antes, ni una gota. Así que ¡arriba, y al abordaje! Monstruo sirviente, bebe a mi salud.

Trínculo:

¿Monstruo sirviente? ¿Esta isla está loca! Dicen que hay cinco nada más en esta isla: aquí estamos tres; si los otros dos tienen el seso como nosotros, el estado tambalea.

Estéfano:

Bebe cuando yo te lo ordeno, monstruo sirviente. Tienes los ojos casi fijados en la cabeza.

Trínculo:

¿Y si no dónde va a tenerlos fijados? Lindo monstruo sería si los tuviera en el rabo.⁹³

Estéfano:

Mi monstruo-hombre se ahogó la lengua en jerez: a mí ni el mar puede ahogarme; hasta que pude recuperar

beza), las palabras con el verbo *set*: “los ojos casi fijados” o “casi cerrada”, según Estéfano, y “los ojos ubicados en” (la ca-

ACTE III, Scène 2

116

15 parcourant trente-cinq lieues à la nage. Tu seras mon
monstre-lieutenant, ou mon porte-enseigne.

TRINCULO

Ton lieutenant si tu veux ; pour ce qui est de porter,
il ne tient pas debout.

STÉPHANO

On ne va pas s'emballer, monsieur le monstre.

TRINCULO

20 On ne va pas marcher non plus ; mais vous allez vous
coucher comme des chiens et cesser de donner de la
voix.

STÉPHANO

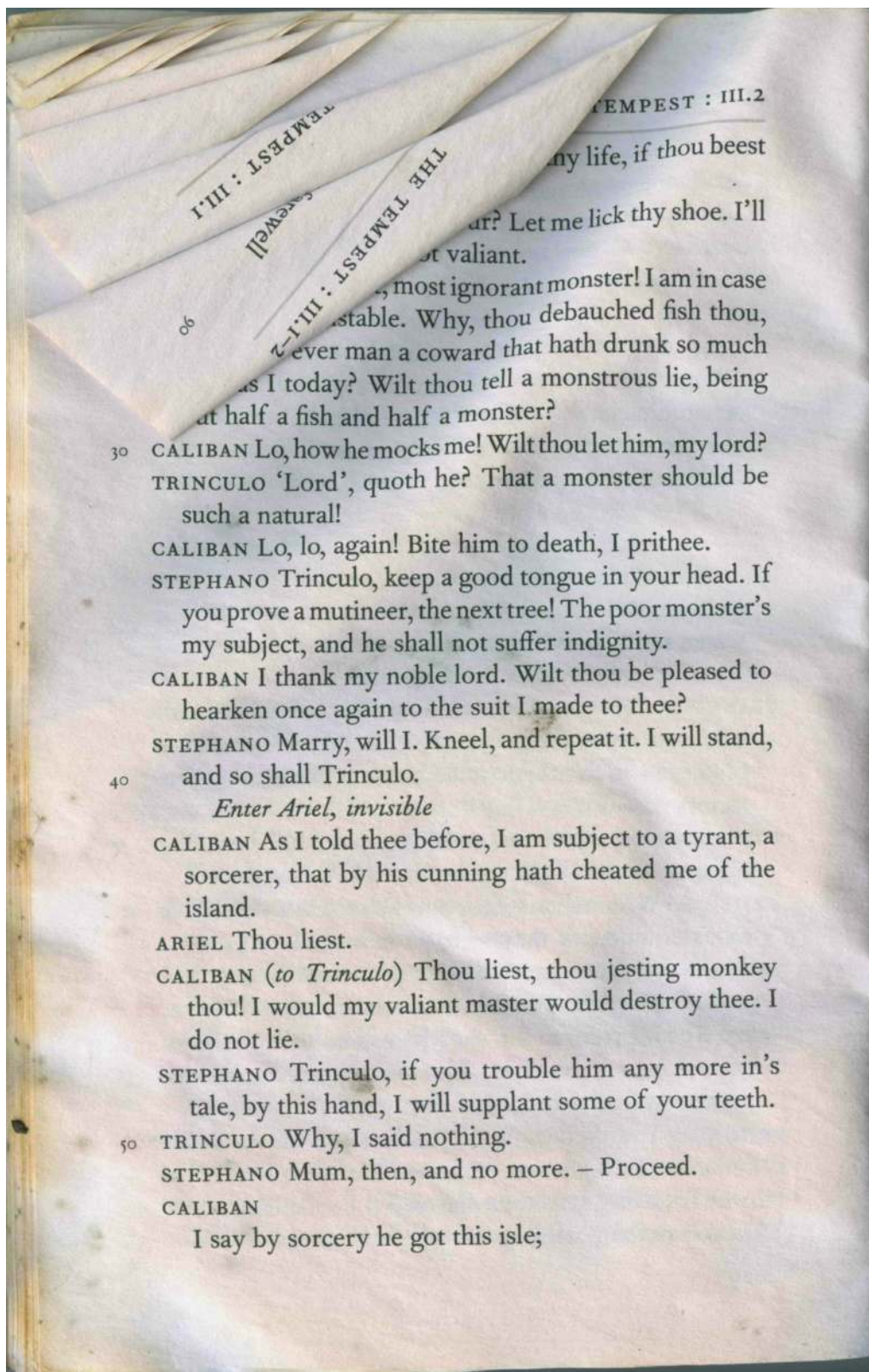
Veau lunaire, de grâce, dis quelque chose si tu es un
bon veau lunaire.

CALIBAN

25 Comment va Ton Honneur ? Laisse-moi lécher ta
chaussure. Je ne veux pas être à son service, il n'a aucun
courage.

TRINCULO

30 Monstre ignare, tu mens : je suis prêt à rudoyer un
gendarme. Et toi, espèce de poisson pourri, dis-moi si
quelqu'un qui a bu autant de vin que moi aujourd'hui
peut être traité de couard ? Vas-tu mentir de façon si
monstrueuse, toi qui es mi-poisson, mi-monstre ?



lurat ifrån mig ön.

ARIEL Du ljuger.

CALIBAN »Du ljuger«, du din fräcka apa!

Jag önskar att min tappre herre dräpte dig!

Jag ljuger inte.

STEPHANO Trinculo, om du avbryter honom en gång till så skall jag med denna hand slå ut ett antal av dina tänder.

TRINCULO Men jag sade ju inte ett ord!

STEPHANO Tig då och fortsätt med det. Varsågod.

CALIBAN Ja som jag sade: med trollkonst tog han ön, fast den var min. Om eders höghet ville utkräva hämnd – jag vet ju att ni vågar; den här figuren vågar inte –

STEPHANO Ett sant ord.

CALIBAN Så blir ni kung, och jag er tjänare.

STEPHANO Men hur skall det ordnas? Kan du föra mig till vederbörande?

CALIBAN Javisst, jag vet ju var han sover, herre!

Där kan ni slå en spik i skallen på'n!

ARIEL Du ljuger; det kan du inte.

CALIBAN Din fräcke skojare! Din hund, din lus!

Å, eders höghet, slå honom på truten,

och ta ifrån honom buteljnen också!

Så får han läska sig ur havet sen,

jag visar honom inga källor!

STEPHANO Trinculo, utsätt dig inte för flera faror: avbryter du monstret med ett enda ord till så kör jag min barmhärtighet på porten och förvandlar dig personligen till fiskfärs.

TRINCULO Va, vad har jag gjort? Jag sade inte ett ord. Jag går väl bort en bit då.

STEPHANO Sade du inte att han ljuger?

ARIEL Du ljuger.

STEPHANO Gör jag? Här har du!

Slår honom.

La tempesta III. II.

105

STEFANO Trinculo, frena la lingua; se fai un ammutinamento, al primo albero... Quel povero mostro è mio suddito e non deve essere insultato.

CALIBANO

Grazie, mio nobile sovrano. Vuoi degnarti di ascoltare ancora una volta la mia supplica?

STEFANO Perbacco: inginocchiati e ripetila. Io sarò paziente, e anche Trinculo.

Entra ARIELE invisibile

CALIBANO

Come ti dissi, sono soggetto a un tiranno, a un mago che con la sua astuzia mi ha rubato l'isola.

ARIELE Tu menti.

CALIBANO

Sei tu che menti, tu, scimmia da poco, tu: vorrei che il mio potente padrone ti annientasse. Io non dico menzogne.

STEFANO Trinculo, se interrompi ancora il suo racconto, per questa mano, ti farò saltare via qualche dente.

TRINCULO Ma se non ho detto nulla!

STEFANO Be', allora taci! E tu continua.

CALIBANO

Dunque, con opere di magia mi tolse l'isola; me la tolse. Se l'Altezza Tua volesse vendicarmi... io so che hai coraggio, mentre questo coso non ne ha...

STEFANO Questo è certissimo.

CALIBANO

Tu diventeresti signore dell'isola e io tuo servo.

STEFANO E come si può fare? Puoi guidarmi da quella persona?

CALIBAN. Du machst mich froh. Ich fühle mich übermütig; so lasst uns vergnügt sein. Wollt Ihr den Kanon trällern,¹⁵ [115] den Ihr mir eben beigebracht habt?

STEPHANO. Wenn du mich bittest, Monstrum, tu ich, was ich kann, alles was ich kann. – Los, Trinculo, singen wir!
Er singt.

Neckt sie und zwickt sie,
zwickt sie und neckt sie! [120]
Gedanken sind frei.

CALIBAN. Das war nicht die Melodie.

Ariel spielt die Melodie auf der Flöte und der Handtrommel.

STEPHANO. Was ist das denn?

TRINCULO. Das ist die Melodie unseres Kanons, gespielt vom Schatten des Herrn Niemand.¹⁶ [125]

STEPHANO. Wenn du ein Mensch bist, so zeig dich in deiner wahren Gestalt; bist du ein Teufel, so mach es, wie du willst!

TRINCULO. Oh, vergib mir meine Sünden.

STEPHANO. Wer stirbt, hat alle seine Schulden los – ich lasse mich von dir nicht schrecken. – Gnade uns Gott! [130]

CALIBAN. Hast du Angst?

STEPHANO. Nein, Monstrum, ich nicht.

CALIBAN. Hab keine Angst. Die Insel ist voll von Geräuschen,¹⁷ Klängen und süßen Melodien, die das Ohr erfreuen und harmlos sind. Manchmal summen mir tausend schwirre¹⁸ Instrumente [135] um die Ohren. Und manchmal, wenn ich gerade nach langem Schläfe aufgewacht war, wiegen Stimmen mich erneut in Schlaf; und dann, im Traum, schienen sich die Wolken aufzutun

WILLIAM SHAKESPEARE

Próspero:

Ven con mi pensamiento. Te agradezco, Ariel. Ven.

(Entra Ariel.)

Ariel:

Atado a tu pensar. ¿Qué deseas?

Próspero:

Espíritu,
Debemos estar listos cuando llegue Caliban.

Ariel:

Muy bien, mi comandante. Al presentar¹⁴¹ a Ceres,
Pensaba que tenía que decírtelo, pero
Temí que te enojaras.

Próspero:

Dime de nuevo dónde dejaste a esos bribones.

Ariel:

Ya os conté, estaban rojos, señor, por la bebida;
Tan llenos de coraje que golpeaban al aire
Por soplarles la cara; castigaban al suelo
Por besarles los pies; pero siempre inclinados
A seguir su proyecto. Yo toqué el tamboril,
Y, como un potro indómito, se aguzaron de orejas,
Abrieron bien los párpados, alzaron las narices
Como oliendo la música. Y hechicé su oído tanto

¹⁴¹ *To present*, además de “presentar” (esto es, que Ariel estuvo a cargo de la mascarada), puede significar también “representar” (esto es, que Ariel hizo el papel de Ceres).

We Can Be Heroes

Exposición de artes plásticas de Jorge Faruelo

El artista hace diez años que trabaja pintando sobre el tema de los superhéroes, sin ser un fanático o coleccionista de revistas de *comics*. Su pintura recoge a los superhéroes sin adoptar los estilemas del *comic* al modo de Roy Lichtenstein, por ejemplo, sino prefiriendo los códigos y la estética cinematográfica: Batman, Superman, el Hombre Araña, Gatúbela, el Capitán América. Pero no los retrata en el esplendor físico súper musculado con que los pinta el *comic* o el cine sino imaginando su decadencia. Gente ridícula cuyo *physique du role* es inadecuado al superhéroe que pretenden emular: adipsidades abdominales resaltadas por indumentaria impropia como es la malla de lycra acentuado por una gestualidad extemporánea lejos de los cánones de belleza que supo inventariar Umberto Eco en su *coffee book*.

Por ese camino se introdujo en el tema de la gente que se disfraza de superhéroe para ganarse la vida o por simple empatía con sus héroes. Los personajes que pueblan su iconografía deambulan en la vida real por el Paseo de la fama en el Hollywood Boulevard en California, o por el Parque Rodó de Montevideo, como el hombre araña, que vive de las propinas por fotografiarse junto a él.

Como para los griegos clásicos, a diferencia de las religiones monoteístas, sus personajes son dioses imperfectos, semihumanos, con defectos; que se recuestan en sillones de tapizados raídos parapetados por paredes de estampados descoloridos dándole un sentido al *vintage*.

El documental “Confesiones de un superhéroe” del director Matt Ogens, recoge este tema: gente que se disfraza de Batman, Superman, la Mujer Maravilla o Hulk como recurso económico de vida. Todos ellos confiesan en ese documental que tenían el sueño de triunfar en Hollywood. Quien hace de Mujer Maravilla trabaja en películas de clase B y hay un Batman con antecedentes violentos.

Faruelo tiene en su trayectoria un reconocimiento importante como es el Primer Premio Nacional a la caricatura que da la Fundación Lolita Rubial y el Museo del humor y la historieta Julio E. Suárez “Peloduro”, es profesor de Comunicación visual egresado del Instituto de Profesores Artigas y trabaja como ilustrador en los medios gráficos.

Alicia Asconeguy
(Artista, crítica y docente).

Jorge Faruelo (Montevideo, 1979).

Estudios: Como egresado del Instituto Profesores Artigas de la especialidad Comunicación visual, Jorge Faruelo, ejerce la docencia hace quince años y su formación más temprana como dibujante y artista se da en academias y centros educativos como la Escuela Pedro Figari.

Ha realizado desde el año 1999 exposiciones de forma individual y colectiva en World Trade Center, Galería Arte Viaja, Fundación Unión, Librería La Lupa, Espacio de Arte La Colmena, Círculo Italiano de Maldonado, Cátedra Alicia Goyena, Museo Julio E. Suárez de Minas, Galería Pocitos de Cinemateca, así como en el extranjero (San Pablo) y de forma itinerante por todo el país de la mano de ISUSA.

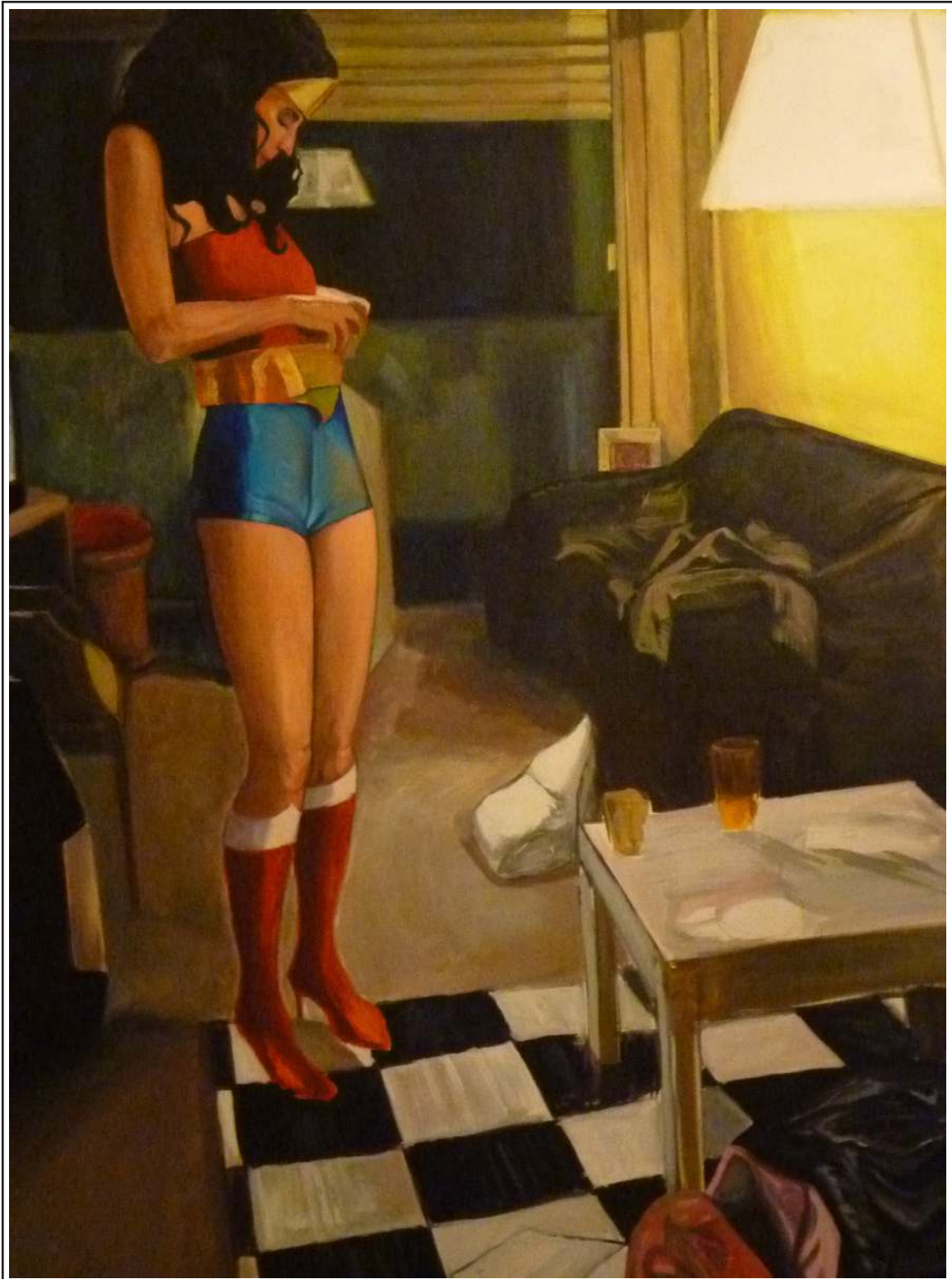
Premios: American Way of life, obra seleccionada para el segundo Salón de Otoño de San Pablo, Brasil, mayo 2014. Selección de obra “God Save the Pin” para el primer Salón de Otoño de San Pablo, Brasil, mayo 2013. Cuarto Premio del Primer Concurso Nacional de Pintura ISUSA 2007: “El bebedor de vino”. Obra seleccionada y publicada en el catálogo del concurso internacional de humor gráfico de la municipalidad de Haifa, Israel, 2007. Primer Premio Nacional y Primer Premio por rubro del Concurso “Caricaturas 99”, Fundación Lolita Rubial y el Museo Julio E. Suárez de Minas.

Ilustraciones: Se desempeñó como caricaturista e ilustrador en varias ocasiones para editoriales nacionales, empresas públicas y privadas, y particulares: Editorial Monteverde, Comisión Honoraria de Salud Cardiovascular, Fundación Julio Ricaldoni, Guía de prevención de accidentes de la industria audiovisual, Santander, Cooperativa Compromiso, Instituto Nacional de Semillas (INASE), Agro Empresa Forestal, diario *La República*, diario Últimas Noticias, Red PROPYMES, y Comité Ejecutivo para la Reforma del Estado (CEPRE), entre otros. Actualmente trabaja en su taller en Montevideo y expone obras en galerías en Uruguay y San Pablo.

Contacto personal: jorgefaruelo@gmail.com



Batichica llorando (0.73 x 110 cm.)



Wonderfull Tonight (1.20 x 0.80 cm.)



Wonderwoman Full Service (0.60 x 0.70 cm.)



Ticket to Ride (1.00 x 0.80 cm.)



Batman en terapia, Abatido (1.00 x 0.80 cm.)



Superman en terapia (0.90 x 0.60 cm.)



American Way of Life (0.80 x 1.20 cm.)

NOTAS TRANSVERSALES



**El faro en el rastro del nómada.
La huella infinita: conciencia del que respira**

Enrique Luzirossi

(Investigador y crítico independiente, Uruguay)

Kerouac, Jack. *Diarios 1947-1954.*

Mundo soplado por el viento.

Trad. Martín Abadía.

Buenos Aires: Editores Argentinos, 2015.



La escritura es un estado de conciencia. Un escritor es un individuo que acomete decisiones en fracciones de segundo, mientras construye mundos con calles, pueblos, plazas, automóviles, personas, perros y árboles, al tiempo que consiente y decide asumir el lugar que él opina que ocupa en el universo tangible. En algunos casos (casi una costumbre en los escritores “de raza”), la convicción se concentra en la importancia del recorrido –más allá de logros y las satisfacciones de un eventual epílogo–, en la conciencia de que el camino es su último territorio y es donde quiere estar. Jack Kerouac es uno de esos casos de escritores prometeicos que ha decidido robarles el fuego a los dioses para dárselo a la gente, aunque no sabe a ciencia cierta a quién y cómo hacerlo, y se olvida, de tanto en tanto, la flama en el cenicero, en la mesa de algún bar.

En *El candelabro enterrado* (1937) Stefan Zweig decía que “Quizás nuestro verdadero destino sea estar eternamente en camino, arrepintiéndonos sin cesar y deseando con nostalgia, siempre sedientos de descanso y siempre errantes”. Los *Diarios de 1947-1954* de Kerouac pertenecen en cuerpo y alma a ese destino de deseo, nostalgia y universo abierto que menciona Zweig. “Completar algo es un horror, un insulto a la vida”, apuntaba Kerouac en su cuartilla del 16 de junio de 1947. Y es que sus *Diarios* nunca abandonan ese formato, el de un territorio fragmentado y en dispersión (*big bang*), condición expansiva cuya incompletitud completa y conecta (valga las redundancias) de

modo singular con la obra ficcional (novelística) de este escritor nacido en Lowell (Massachusetts) el 12 de marzo de 1922, que quería ser “el gran novelista americano”. Sus actividad creativa y sus novelas no contradicen esa voluntad galáctica última: *El pueblo y la ciudad* (1950), *En el camino* (1957), *El ángel subterráneo* (1958), *México City Blues* (1959), *Doctor Sax* (1959), *Los vagabundos del Dharma* (1958), *Tristessa* (1960), *Satori en París* (1966), *Ángeles de la desolación* (1967), *La vanidad de los Duluo* (1968), *Visiones de Cody* (1972) nos hablan de un narrador imaginativo y consecuente, cuya ambición no es menos poderosa que su laboriosidad.

Para el caso que nos reúne en esta reseña, que son los *Diarios de 1947-1954*, y este accionar nómada que es el *Mundo soplado por el viento*, hay que decir que el índice se divide en dos secciones. La primera atañe al universo de apuntes, borrones y crónicas de los Diarios de trabajo involucrados con la escritura, corrección y publicación de su primera novela: *El pueblo y la ciudad* (1950). En esta sección aparecen (y desaparecen) una y otra vez los fantasmas familiares (en especial el de su padre Leo, muerto en 1946, y también el de su madre, cuya pasividad se asume, asimismo, fantasmática), las andanzas con sus colegas hípsters, beatniks y no beatniks (Kerouac menciona con recurrencia a Allen Ginsberg, “Bill” Burroughs, Jack Fitzgerald, Hal Chase, Al Hinkle, David Kammerer, “Hunkey” Huncke, “Johnny” Clellon Holmes y “Lou” Carr), los momentos de tensión por el rigor en el trabajo (escribía hasta altas horas de la madrugada y se proponía una meta de palabras o páginas para cada día), las idas y venidas en torno a la matemática de ser arte y parte del mundo literario, la duda de ser escritor (“Soy un escritor –y nunca debí haber sido «un escritor». Ni siquiera parezco un escritor, parezco un leñador, un bardo leñador como Jack London”), sus amoríos siempre algo dilatados y evanescentes (a los que por momentos parece otorgarles una casi nula importancia, salvo en el caso de una chica a la que denomina “ojos oscuros”), su fe en Dios y en la religión en general (presente en el apartado “Salmos” de esta primera sección) y, por supuesto, los trances, recovecos, frustraciones, alegrías y ánimos dispersos, balbuceos y progresos implicados en la redacción de *El pueblo y la ciudad*, novela escrita (tal vez) en la cocina de su casa en Ozone Park, en Queens, a la sombra del piano de su madre o, por qué no, en California, en Denver, en Carolina del Norte o cualquier otro territorio estadounidense a donde fueron a parar su imaginación y su máquina de escribir.

La segunda sección testimonia el espíritu más viajero de Kerouac, el “alma” de *En el camino*, su segunda novela, publicada definitivamente en 1957; principalmente las páginas últimas de los *Diarios*: el cuaderno *Lluvia y ríos*, que relata los viajes en coche de Nueva York a Nueva Orleans en 1949, y de Denver a México en compañía de sus amigos Neal Cassady, Frank Jeffries y Al Hinkle, atravesando las distintas regiones y pueblos del país, como son la frontera sur con México, el noroeste americano, Nue-

va Orléans, Frisco, California, Minneapolis, Detroit, Chicago, Massachusetts, Portland, Washington, Nueva York y los pequeños centros poblados que a Kerouac tanto le gustaban, como por ejemplo Montana, Tulsa, Spokane, Miles City, Butte, Dakota del norte, Salt Lake City o Yellowstone.

Hay cierta actitud bárbara en el acto de fugarse, de cruzar, de llegar y enseguida regresar, en esa mora inestable que es el viaje, en la tensión que afecta de forma permanente al nómada, que quiere llegar a alguna parte, pero que no se conforma y decide nuevamente partir. Es el dilema del faro y la huella infinita. Porque hay un faro, un futuro de búsqueda de estabilidad en todo hombre vivo, y el mismísimo Jack Kerouac lo poseía, porque además de lograr ser el gran escritor que él quería ser, tenía entre los ojos la meta familiar, escribir y ganar dinero suficiente con el que adquirir una granja y soñar con que “El futuro tiene una gloriosa mujer para mí y para mis hijos, estoy convencido de esto—. Debo estar a la altura de ellos y que encuentren en mí a un hombre con las cosas resueltas”. Dilema del nómada: siempre hay un faro que está más allá del horizonte final que muestra el camino, lo que nos devuelve al camino. Kerouac conocía perfectamente de qué se trataba todo ese asunto de los límites y la cinta infinita, y, como buen bárbaro que era, todo hace suponer que en el fondo, como el Uróboros (la serpiente que se muerde la cola), prefería el camino.

Michel Maffesoli comenta en su libro *El nomadismo* (2004) que: “En lo que nos concierne, el destino es el de la vida errante, la cual, aun si es potencialmente peligrosa, recuerda el aspecto fecundante de los orígenes, la fuerza de lo fundacional, el dinamismo de lo que se mueve. Así, pues, en cualquier sociedad la figura del hombre errante resulta estructuralmente ambivalente”. Esta definición parece dar con la clave de la vida y la obra de Jack Kerouac, pero mucho más registra el tenor, la atmósfera de los *Diarios*; un mapa cartográfico que se abre ante nuestros ojos, un mapa con geografías, nombres, sentimientos y emociones, un mapa que nos muestra el camino, las facetas del viaje, las algarabías y felicidades, los temores ante el nuevo día (la próxima página), los temblores de una voz que quiere hacerse oír más allá de la letra, desde el corazón de una narrativa; una voz que vibra en el territorio de un cuerpo, que palpita en “el relato mismo de la sinceridad y el sentido de la vida”.

Es esta oscilación en las sensaciones, en las convicciones y en los motivos del “ser para la obra”, del “ser en la obra”, del “ser por sí mismo”, la que le pone “carne” a los apuntes biográficos del escritor en los *Diarios de 1947-1954*; y es en estas idas y vueltas en las que la conciencia se limpia y se ensucia, en las que la conciencia respira, que Kerouac decide hacer de su vida parte de la novela y viceversa, involucrando, al mismo tiempo, al lector en su intención. Es el tao, un canto a la vida, que siempre es un camino.

Hay un Kerouac que duerme, que se levanta, que se ducha, que come y que escucha jazz, que va al cine con su madre y se emborracha con amigos, que ama y que le duele la cabeza, que escribe hasta el agotamiento de sus fuerzas, que lucha con los demonios de la página en blanco por un día más, hasta que algo lo devuelva al camino que conduce a la novela americana, o a alguna parte.

Como dice Jack: “Seguimos las vueltas del camino, y él nos lleva hacia adelante. ¿Adónde? A la verdad, a nosotros mismos, a los demás, ¿a Dios?”.

(Entre) voces, letras y lugares

Mariana Moreira

(Consejo de Educación Secundaria -
Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya)

La traza y la letra.

Org. Laura Masello. Montevideo:
Universidad de la República, 2015.

El libro organizado por Laura Masello integra la colección denominada *Biblioteca Plural*, la cual se presenta dentro del marco de la Universidad de la República en donde se recogen investigaciones de diversa índole. En esta oportunidad, *La traza y la letra* está compuesto en su mayoría por textos elaborados a partir de dos cursos de posgrado que fueron dictados en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, en los que, según palabras de Masello, “se reflexionó sobre escrituras identitarias y de resistencia” (11).



Los nueve capítulos que componen el volumen nos presentan una nueva mirada sobre algunos autores conocidos –como Alejo Carpentier y Mário de Andrade– y otros que no lo son tanto –como Chito de Mello y Fabián Severo–, en la medida que no han ganado el suficiente reconocimiento por parte de la cultura hegemónica. Estos trabajos a su vez están acompañados por una presentación de la colección de Roberto Markarian –Rector de la Universidad de la República–, y de un prefacio y una introducción de Masello que ponen al lector al tanto de la finalidad de la obra y de los conceptos teóricos que la atraviesan, para finalmente acercarnos al contenido de cada uno de los capítulos. Hacia el final del libro se incluyen dos anexos: el primero corresponde al texto *Le Voyage en Haïti*, poema en prosa de Meireille Jean-Gilles, y el segundo a los textos líricos “Bobiando” y “Una carta” del autor Olintho María Simões y “Piedra Mora” de Agustín Ramón Bisio.

Como plantea Néstor García Canclini (1997) en su artículo “El malestar en los estudios culturales”:

Adoptar el punto de vista de los oprimidos o excluidos puede servir, en la etapa de *descubrimiento*, para generar hipótesis o contrahipótesis, para hacer visibles campos de lo real descuidados por el conocimiento hegemónico. Pero en el momento de la *justificación* epistemológica conviene desplazarse entre las intersecciones, en las zonas donde las narrativas se oponen y se cruzan. Solo en esos escenarios de tensión, encuentro y conflicto es posible pasar de las narraciones sectoriales (o francamente sectarias) a la elaboración de conocimientos capaces de deconstruir y controlar los condicionamientos de cada enunciación.¹ (26)

Es en este sentido que los trabajos presentes en *La traza y la letra* logran ubicarse en ese “entrelugar”, en ese espacio que les permite tener una visión integradora del texto, su contexto, y la relación existente entre ellos, así como los conflictos que puedan surgir a partir del juego (que se da en varios de los textos abordados) entre la oralidad y la escritura, cumpliendo esta última con la función de legitimar la voz de aquellos que quedan “silenciados” por la cultura hegemónica.

En “El discurso contrahegemónico en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier”, de Laura Médica Ameijenda (lamentablemente fallecida este año), vemos cómo se adentra ya desde el inicio en el texto de Carpentier, exponiendo así el mecanismo utilizado por el autor para la construcción del discurso contrahegemónico. El abordaje se centra en el estudio de las relaciones entre ese “amo”, personaje principal de la novela que va permutando la forma por la cual se lo nombra a lo largo del texto, y sus distintos “criados”. A través de estos últimos es que logra demostrar lo que se propone, valiéndose también del análisis de la importancia que tienen los sonidos en la obra y cómo es que a partir de la música se logran invertir las relaciones de poder.

Posteriormente, Marcelo Damonte, en “La interrupción y el mestizaje del archivo. Estrategias del creole y subversión del territorio. El caballo de Troya haitiano”, nos muestra la forma en la que el creole se legitima a partir de la palabra escrita que “irrumpe”, o “interrumpe”, dentro del texto escrito en la lengua “dominante”, el francés, a modo de “caballo de Troya” capaz de atravesar los muros de la cultura colonizadora. A continuación, María Noel Tenaglia, en “«Le Voyage en Haïti» o cuerpos que hablan”, también toma como objeto de estudio un texto haitiano. Vemos como su autora se centra en el problema de la colonización del hombre blanco en Haití y cómo ello ha llevado a la “cosificación” de las mujeres. Desde una perspectiva de género se acerca así al poema narrativo de Meireille Jean-Gilles, el cual denuncia la realidad social de Haití y en especial la realidad de la mujer haitiana.

1. Énfasis en el original.

Kildina Veljacic, en “Ansina, el cambá”, desarrolla la problemática de la autoría a partir de algunos textos atribuidos a Joaquín Lenzina (Ansina) para posteriormente observar los “entrelugares” en el poema “Ybiray: el árbol que llora a los difuntos”, en donde se mezclan los mitos, las lenguas y las identidades que provocan, según Veljacic, una ruptura con la idea de centro hegemónico.

El libro continúa con los trabajos de Alejandra Rivero, “Portugués del Uruguay y literatura. Las formas de la escritura en Chito de Mello y Fabián Severo”, y de Rossana Cottens, “Iguales pero diferentes. Una nueva mirada sobre la identidad cultural riverense a través de etnotextos locales”, en los que ambas se centran en el estudio de autores pertenecientes al territorio uruguayo fronterizo con Brasil. Es así que Rivero analiza la producción literaria de dos escritores bastante actuales de ese territorio para observar el modo por el cual incorporan el portugués del Uruguay a sus obras. A partir de ello, se deja en evidencia la existencia de un espacio de “mistura” en donde coexiste la lengua impuesta desde la capital, el español, y el portuñol, producto de la interacción particular que se da en la frontera entre uruguayos y brasileros en el norte del país. Por otra parte, Cottens se centra en el estudio de los habitantes de la frontera con Brasil a partir de los etnotextos, pues plantea que estos reflejan la condición que sienten los riverenses de subalternos frente a la hegemonía cultural del español ejercida desde el sur del territorio. De este modo, expone que la opción de escribir en portugués del Uruguay de estos autores es un acto de reivindicación y reconocimiento de la existencia de otra forma de “ser y pensar” propias de este pueblo fronterizo.

Yendo hacia el otro lado de la frontera uruguaya, se expone el estudio de una de las narrativas de fundación, *Iracema* de José de Alencar, en que Masello, en “Entre etnocentrismo y descentralización: ¿Alencar mediador-traductor de lo indígena?”, plantea que es posible encontrar allí el germen de la “antropofagia” propuesta por el modernismo brasileiro. Al tener esta obra, según Masello, la intención de forjar la identidad y el mito de la fundación de Brasil, se asimila e incorpora a la lengua hegemónica de los colonizadores portugueses el tupí, calificando esta acción como una “antitraducción”, concepto muy interesante, en la medida que este implica el acercamiento de la obra a quienes no pertenecen al centro de poder.

Continuando con la intención de algunos textos de “construir” la identidad de un país, en el octavo capítulo se presenta “*Macunaíma* de Mário de Andrade: lengua, héroe y los entrelugares de la identidad nacional”. Rodrigo Viqueira estudia la obra en cuestión desde el concepto de entrelugar, así como también desde los conceptos de heterogeneidad y subalternidad para evidenciar la intención que tiene esta obra de concebir la identidad brasileña como una mezcla de las distintas razas que allí coexisten. En este sentido

se detiene en el estudio del lenguaje que utiliza Mário de Andrade, ya que este incorpora los modos de la oralidad propios de los habitantes de las distintas regiones de Brasil, así como también el portugués arcaico (el cual utiliza a modo de parodia). Otro aspecto interesante en el que se detiene Viqueira es en las distintas fuentes históricas de las que se valió el autor para la creación de la rapsodia, las cuales fueron de ayuda para mostrar lo complejo de la región y construir este personaje “heterogéneo y contradictorio” que se va metamorfoseando a lo largo de la obra, y que por dichas características es considerado en el texto como el “héroe de nuestra gente”. El abordaje de esta obra, perteneciente al modernismo brasileiro, contribuye a la comprensión de la identidad “plural” de Brasil, donde coexisten indios, negros, europeos, y todos los mestizos que surgieron a partir de estas tres razas, de forma clara y atrapante.

En el estudio que cierra el libro, “Etnografía y alteridad: de las pesquisas de Stoll a la etnografía caucásica uruguaya” de Nicolás Guigou y Marcelo Rossal, se pone foco, a través de una visión que establece un mayor énfasis en lo antropológico que en lo literario, sobre la voz del subalterno y las consecuencias de su mediación, dejando en evidencia cómo el discurso puede ser utilizado para silenciar o negar al “otro”, a partir del estudio del caso de Rigoberta Menchú.

Lo más destacable de este volumen se encuentra en la variedad de las perspectivas teóricas adoptadas para el abordaje de los textos –como los conceptos de entrelugar, heterogeneidad y subalternidad, entre otros–, a través de una bibliografía variada y actualizada. Asimismo, se distingue el estudio de textos poco conocidos, por encontrarse algunos de ellos “fuera” del margen de la cultura hegemónica, y la revalorización del contexto en el que surgen, así como la importancia del lenguaje elegido por los escritores para su composición, en la medida que dicha preferencia nunca es inocente.

Lo único que se le puede reprochar a este libro, por decirlo de alguna forma, es la ausencia de la traducción de algunos textos y algunas citas que se encuentran en francés, como también se aprecian otras en portugués y en inglés.

En definitiva, el libro organizado por Masello aporta de forma significativa elementos para continuar interrogándonos sobre el campo de estudio tan vasto y complejo de la Literatura latinoamericana.

Bibliografía citada

García Canclini, Néstor. “El malestar en los estudios culturales.” *Fractal* 6 (Julio-septiembre, 1997): 45-60. (Versión online: <http://www.mxfractal.org/F6cancli.html>, consultada 25/10/2016).

CONDICIONES Y NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

Condiciones generales

1. *Tenso Diagonal* es una publicación electrónica arbitrada, de periodicidad semestral, y de consulta libre y gratuita, cuyo Consejo Editor está integrado por académicos latinoamericanos. Es un emprendimiento de Proyecto Tenso Diagonal. Los criterios evaluativos que la revista persigue son el rigor académico y la originalidad de los planteamientos, tendientes a la reflexión y al debate pluralista en literatura, cultura y sociedad.

2. La revista acepta preferentemente trabajos inéditos. Si la colaboración propuesta ya cuenta con publicaciones anteriores, excepcionalmente se tendrá en consideración la solicitud, siempre y cuando mediare una autorización del editor correspondiente. Los trabajos escritos serán recibidos exclusivamente a través del correo electrónico de la revista (revista@tensodiagonal.org), y en los formatos doc, docx u odt.

3. Los conceptos vertidos en los textos son de responsabilidad exclusiva del autor o los autores.

4. *Tenso Diagonal* contiene las siguientes secciones: Manifiesto (editorial/opinión), Territorios Usurpados (dossier), Zona de Clivaje (apartado misceláneo), Diálogos Centrifugos (entrevistas y conversaciones), Exhumaciones (rescate documental), Entropías Liminares (creaciones personales) y Notas Transversales (reseña y crítica).

5. La revista admite escritos en español o en portugués. No obstante, todos los textos que estén dirigidos a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” deben contener un resumen en lengua inglesa y otro en la lengua del cuerpo del trabajo (de hasta 300 palabras). Asimismo, debe presentar hasta cinco palabras clave en ambas lenguas.

6. Todas las colaboraciones destinadas a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” serán sometidas a arbitraje. La evaluación de cada texto será realizada por uno o dos especialistas en la materia –externos al Consejo Editor de la revista–, integrantes del Comité Académico o designados *ad hoc* por *Tenso Diagonal*. Dicha evaluación podrá determinar: la publicación del trabajo, la publicación con modificaciones o la no publicación. Las condiciones del arbitraje implicarán el anonimato tanto de la identidad del autor como de los evaluadores.

7. La presentación de los trabajos dirigidos a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” se realizará a través de dos documentos. El primero estará compuesto por el título y el texto del artículo, no mencionando ninguna referencia identificadora del

autor o los autores. El segundo documento deberá especificar los datos completos del autor o los autores (nombre y apellido, filiación académica, correo electrónico y dirección postal), un breve currículum y el título del texto. Por otra parte, los textos destinados a otras secciones de la revista también se presentarán por medio de esos dos documentos; no obstante, en el primero se podrá incluir el nombre del autor o de los autores.

8. Los derechos de los textos aceptados pertenecerán a *Tenso Diagonal* hasta el momento en que sean publicados por la revista. A posteriori, el autor o los autores dispondrán de los derechos sobre sus respectivos trabajos con la condición de hacer referencia a su edición en *Tenso Diagonal*.

9. La presentación de las colaboraciones implica el conocimiento y la aceptación de las presentes condiciones.

Normas para la presentación de escritos

1. El estilo de las notas y de las citas, así como también el de la bibliografía deben seguir las normas propuestas por la *Modern Language Association* (MLA) en su última edición, con las especificidades mencionadas a continuación:

1.a. Las notas deben presentarse a pie de página, y las llamadas correlativas se indicarán en el espacio siguiente del vocablo precedente; si hubiese puntuación después de dicho signo, se indicarán a continuación y mediante un formato en cuerpo menor y en superíndice.

1.b. Las citas hasta cuatro líneas deben exponerse formando parte del cuerpo del texto, en letra normal y entre comillas. Las citas que excedan las cuatro líneas se desplegarán fuera del cuerpo del texto, dejando un espacio antes y después de la misma, con un margen izquierdo superior y sin comillas. Inmediatamente después de cada cita debe explicitarse la referencia bibliográfica correspondiente entre paréntesis (si la bibliografía contara con un único texto del autor citado, alcanza con indicar solo el número de página).

1.c. La bibliografía debe expresarse por orden alfabético del apellido del autor, siguiendo el orden y la presentación siguiente:

Apellido, Nombre. *Título del libro*. Ciudad: Editorial, Año. Impreso.

En el caso de artículos:

Apellido, Nombre. "Título del artículo." *Nombre de la publicación* Número (Fecha de edición): Números de páginas entre que se ubica. Impreso.

Se sugiere, para otras variantes, consultar el *MLA Handbook for Writers of Research Papers*.

2. No se aceptarán trabajos que no cumplan con las normas de presentación explicitadas.

CONVOCATORIAS PARA EL PRÓXIMO NÚMERO

Tenso Diagonal convoca a presentar artículos para sus secciones “**Zona de Clivaje**” y “**Territorios Usurpados**”. En ambas convocatorias, el plazo de recepción de trabajos vence el **6 de marzo del 2017**.

Para la sección “**Zona de Clivaje**” (apartado misceláneo), la convocatoria es en las áreas de arte, literatura y cultura.

Y en cuanto a “**Territorios Usurpados**” (dossier), se plantea la siguiente consigna: Literaturas/estudios de género: un diálogo aún no consolidado.

El estudio de la literatura llamada fronteriza responde a la afirmación de que aún existe un canon en un lugar del campo literario que pretende seguir ocupando un lugar central. Muchas veces las perspectivas prefieren ahondar sobre las bases que remiten a la clase social, a lo cultural, o a lo inmanentemente estético. Sin embargo, debajo, entre, detrás, está la construcción de género que excede los cuerpos para apoderarse de los imaginarios.

Si bien muchos son los problemas para discutir cómo la forma y el contenido literarios responden a un género invisibilizado las más veces, cada vez más los estudios literarios incluyen las cuestiones de género. Estos estudios son amplios y, aunque a veces parecen amenazar la tranquilidad de un supuesto canon, comienzan a darle espesor a la palabra *género*, y a quitarle ese matiz de moda o superficialidad que conviene ante lo desconocido.

Es por ello que este número propone algunos ejes temáticos: feminismos y pos-feminismos literarios; imaginarios no-heterocéntricos; análisis de escrituras del yo, autobiografías, autoficciones en donde se analice la construcción de género; análisis del neoconservadurismo heterocéntrico; escrituras gays, lesbianas, transexuales, bisexuales, por autor empírico, tema, estilos de escritura.