

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES



48 II SEMESTRE
2020

ISSN: 1390-0102
e-ISSN: 2600-5751

DOSSIER

Producir presente: tocar el cuerpo, escritura, mujeres, paisajes, afectos

*Narrativa contemporánea
de escritoras en América Latina, II*

Susana ROSANO

Atrás del pensamiento, el mero existir:
Clarice Lispector (1920-1977) y la vida
como pura inmanencia

Gina SARACENI

Fallas en la máquina de habitar. Arquitectura,
botánica, afecto en *Las horas claras*
de Jacqueline Goldberg

Áurea María SOTOMAYOR MILETTI

Cuando los lugares dirimidos hablan:
precariedad en la obra de Carmen Berenguer,
Gabriela Cabezón Cámara, Diamela Eltit
y Samanta Schweblin

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

DIRECTOR: Fernando Balseca

EDITOR: Raúl Serrano Sánchez <raul.serrano@uasb.edu.ec>

COMITÉ EDITORIAL: Cecilia Ansaldo B. (Universidad Católica Santiago de Guayaquil), Carlos Carrión F. (Universidad Nacional de Loja), Santiago Cevallos G. (UASB), Ariruma Kowii M. (UASB), Alejandro Moreano M. (Universidad Central del Ecuador), Alicia Ortega C. (UASB), Alberto Pereira V. (Universidad Central del Ecuador), Vicente Robalino C. (Pontificia Universidad Católica del Ecuador), Leonardo Valencia A. (UASB), María Augusta Vintimilla (Universidad de Cuenca).

COMITÉ ASESOR INTERNACIONAL: Jorge Aguilar Mora (University of Maryland, EUA), Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla, España), Regina Harrison (University of Maryland, EUA), Pierre Lopez (Université de Perpignan Via Domitia, Francia), Celina Manzoni (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Julio Ortega (Brown University, EUA), Nelson Osorio (Universidad de Santiago, Chile), Julio Ramos (University of California, Berkeley, EUA), Humberto E. Robles (Northwestern University, EUA), Alberto Rodríguez Carucci (Universidad de los Andes, Venezuela), Hugo J. Verani (University of Notre Dame, EUA).

SUPERVISIÓN EDITORIAL: Jorge Ortega

DIAGRAMACIÓN Y CORRECCIÓN: Grace Sigüenza

CUBIERTA: DISEÑO, Édgar Vega S. **ARTE,** Raúl Yépez

IMPRESIÓN: Editorial Ecuador, Santiago Oe2-131 y Versalles, Quito

INFORMACIÓN Y ENVÍO DE ARTÍCULOS: <raul.serrano@uasb.edu.ec> / <paola.ruiz@uasb.edu.ec>

SOLICITUD DE CANJES: <biblioteca@uasb.edu.ec>

SUSCRIPCIONES Y DISTRIBUCIÓN: <ventas@cenlibrosecuador.org>

KIPUS: REVISTA ANDINA DE LETRAS Y ESTUDIOS CULTURALES

NÚMERO 48, JULIO-DICIEMBRE 2020

ISSN: 1390-0102 e-ISSN: 2600-5751

Kipus: revista andina de letras y estudios culturales, fundada en septiembre de 1993, es una publicación del Área de Letras y Estudios Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, editada conjuntamente con la Corporación Editora Nacional. Está dedicada a la subregión andina y orientada a un público latinoamericanista. *Kipus* quiere ser una respuesta concreta a la integración de nuestra conciencia latinoamericana, por ello destaca y profundiza en las nuevas valoraciones y discusiones que suscita la literatura ecuatoriana, andina y latinoamericana más los estudios culturales. La revista destina varias secciones a legados, crítica, comentarios y reseñas de libros. Se publica dos veces al año en los meses de enero-junio.

Kipus consta en los índices de *LATINDEX*, *Sistema Integral de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, España y Portugal* (base de datos de la Universidad Nacional Autónoma de México), y en *PRISMA*, *Índice de Revistas Sociales y Humanísticas de Latinoamérica e Hispanoamérica*. Desde mayo de 2014, *Kipus* es miembro fundador de *LATINOAMERICANA. Asociación de revistas académicas de humanidades y ciencias sociales*.

Para la selección de ensayos se utiliza un arbitraje bajo el sistema de doble ciego (*peer review*).

Los artículos contenidos en *Kipus* son de exclusiva responsabilidad de sus autores; no necesariamente reflejan el pensamiento de la revista. Se autoriza la reproducción total o parcial de los mismos siempre que se cite como fuente a *Kipus: revista andina de letras y estudios culturales*.

Kipus, versión digital, se puede consultar en el repositorio institucional:

<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/issue/view/95>

Enlace de la plataforma OJS: <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus>

CDD 860. 5 / CDU 8 / LC: PQ 7081

Kipus: revista andina de letras y estudios culturales

Quito, UASB-Ecuador, 1993

vol.: 21 cm

Jul.-dic. 1993

Semestral: enero y julio

ISSN: 1390-0102 e-ISSN: 2600-5751

1. Literatura

2. Literatura-Latinoamericana I. Área de Letras,
Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador)



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

KIPUS

REVISTA ANUAL DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

DOSSIER

PRODUCIR PRESENTE: TOCAR EL CUERPO, ESCRITURA, MUJERES, PAISAJES, AFECTOS

Narrativa contemporánea de escritoras en América Latina, II

- | | |
|---|----|
| Escrituras que expresan marcas
de nuestra contemporaneidad | 7 |
| SUSANA ROSANO | 13 |
| Atrás del pensamiento, el mero existir: Clarice Lispector (1920-1977)
y la vida como pura inmanencia | |
| GINA SARACENI | 25 |
| Fallas en la máquina de habitar. Arquitectura, botánica,
afecto en <i>Las horas claras</i> de Jacqueline Goldberg | |
| ÁUREA MARÍA SOTOMAYOR MILETTI | 47 |
| Cuando los lugares dirimidos hablan: precariedad
en la obra de Carmen Berenguer, Gabriela Cabezón Cámara,
Diamela Eltit y Samanta Schweblin | |
| YANNA HADATTY MORA | 65 |
| El mundo es ancho y de muchas: desajuste del cuerpo femenino en
la narrativa de viaje de las escritoras latinoamericanas en el siglo XXI | |

JUAN R. DUCHESNE WINTER	91
Giovanna Rivero, pensar con la Jovencita terrible y la esquizogamia en la nueva narrativa suramericana	
MASSILIANO CARTA	111
Mujeres como islas: la herencia cultural y religiosa afrocaribeña en las obras de Mayra Santos Febres, Wendy Guerra y Rita Indiana	
DAFNE DUCHESNE-SOTOMAYOR	135
El no saber la palabra precisa según <i>La muerte feliz</i> de <i>William Carlos Williams</i> , de Marta Aponte	
JULIO RAMOS	149
<i>Sumar</i> de Diamela Eltit: el excedente radical de la ficción	
MARÍA AUXILIADORA BALLADARES	157
Las listas y la escritura del desastre en <i>Sanguínea</i> , de Gabriela Ponce Padilla	
COLABORADORES	169

KIPUS

REVISTA ANUAL DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

DOSSIER

PRODUCING THE PRESENT: TOUCHING THE BODY, WRITING, WOMEN, LANDSCAPES, AFFECTION Contemporary narratives of writers in Latin America, II

Writings that express 7
the marks of our contemporaneity

SUSANA ROSANO 13
Behind Thought, Mere Existence: Clarice Lispector
(1920-1977) and Life as Pure Immanence

GINA SARACENI 25
Flaws in the Living Machine. Architecture, Botany
and Affect in *Las horas claras* by Jacqueline Goldberg

ÁUREA MARÍA SOTOMAYOR MILETTI 47
When Cancelled Spaces Speak: Precariousness in the Work
of Carmen Berenguer, Gabriela Cabezón Cámara,
Diamela Eltit and Samanta Schweblin

YANNA HADATTY MORA 65
The world is wide and belongs to many: maladjustment of the feminine
body in Latin American women writers' travel narrative from the 21st century

JUAN R. DUCHESNE WINTER	91
Giovanna Rivero: Thinking with the Terrible Young Girl and Fragmentation in new South American Narrative	
MASSIMILIANO CARTA	111
Women as Islands: Afro Caribbean Cultural and Religious Heritage in the Work of Mayra Santos Febres, Wendy Guerra and Rita Indiana	
DAFNE DUCHESNE-SOTOMAYOR	135
Not Knowing the Precise Word According to <i>La muerte feliz</i> <i>de William Carlos Williams</i> , by Marta Aponte	
JULIO RAMOS	149
<i>Sumar</i> by Diamela Eltit: Fiction's radical excess	
MARÍA AUXILIADORA BALLADARES	157
Lists and Disaster Writing in <i>Sanguínea</i> , by Gabriela Ponce Padilla	
CONTRIBUTORS	169

D O S S I E R

**PRODUCIR PRESENTE: TOCAR EL CUERPO,
ESCRITURA, MUJERES, PAISAJES, AFECTOS**
Narrativa contemporánea de escritoras en América Latina, II

*PRODUCING THE PRESENT: TOUCHING THE BODY,
WRITING, WOMEN, LANDSCAPES, AFFECTION*

*Contemporary narratives of writers
in Latin America, II*



Clarice Lispector.

Escrituras que expresan marcas de nuestra contemporaneidad

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.48.1>

ESTE DOSSIER BUSCA dar continuidad al número monográfico que preparamos y presentamos en *Kipus* 44 (II semestre 2018).¹ La idea es pensar, de manera colectiva, un significativo corpus literario que hace parte de la narrativa contemporánea producida por mujeres en América Latina. No se trata de un trabajo de carácter representativo, menos todavía del trazado de un mapa de aliento exhaustivo. Este proyecto busca reconocer, en diferentes ámbitos geográficos del horizonte latinoamericano y caribeño, escrituras que expresan marcas de nuestra contemporaneidad en la concepción de sus proyectos narrativos, en la enunciación de una postura acerca de lo literario y sus posibilidades creativas al momento de recono-

-
1. El mencionado *dossier* incorpora los siguientes textos: “*La muerte me da* (2007), de Cristina Rivera Garza. Cuerpos desmembrados y de(s)generamiento o instrucciones para leer una novela”, de Adlín Prieto Rodríguez; “Perturbando certezas: exilio, cuerpo y ficción en la obra de Margarita García Robayo”, de Karina Marín Lara; “*Matate, Débil, Precoz*: derivas del lenguaje en la trilogía de Ariana Harwicz”, de Gabriela Ponce; “Relatos salvajes: animalidad y migrancia en *Nombres y animales* de Rita Indiana”, de Miguel Aillón Valverde; “Trabajar el fragmento, ser la ruina. Lectura de un tríptico de *Antropofaguitas* de Gabriela Ponce”, de María Auxiliadora Balladares; “Sobre el poder de la literatura. La obra de Laura Alcoba y otras producciones artísticas de hijos de militantes en la Argentina”, de Susana Rosano; “Linaje, territorio e imagen en *Ramal* de Cynthia Rimsky”, de Daniela Alcívar Bellolio; “De cuerpos-territorio y disidentificaciones lesboeróticas. Las encrucijadas subjetivas en la narrativa de Yolanda Arroyo Pizarro”, de Diego Falconí Trávez; “Cartografías espaciales y estéticas corporales en Guadalupe Santa Cruz, Lina Meruane y Diamela Eltit”, de Mónica Barrientos; “*Nefando* de Mónica Ojeda Franco. La infancia tiene una voz muy baja y un vocabulario impreciso: escribir, perturbar, decir lo indecible”, de Alicia Ortega Caicedo. Accesible en impreso y virtual: <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/6730>.

cer sus canales de diálogo y proximidad con respecto a otras prácticas de registro, pensamiento y producción de conocimiento.

A propósito del centenario del nacimiento de Clarice Lispector (1920-1977), incluimos un texto en homenaje a su obra que, en palabras de Susana Rosano, autora del ensayo, “se plantea preguntas acerca de la capacidad de la escritura para dar cuenta de la vida, pero de una vida que en muchas oportunidades se escapa al pensamiento racional, y permanece expuesta allí, en su mera existencia”. Se trata de un tributo a Lispector, autora de una obra que ilumina poderosamente los itinerarios experimentados por la escritura literaria en relación a sus devenires, tradiciones, genealogías, búsquedas. Pensar con ella y junto a ella nuestro presente, en el horizonte de una eclosión de propuestas y experiencias de escritura que nos convocan en resonancia con otros momentos de nuestra historia. Resonancias que nos interpelan, nos ponen en movimiento, nos invitan a pensar e imaginar desde un pasado que no deja de acontecer en la inagotable potencia de su decir. De esa manera, el tiempo se sale de su libreto lineal y cronológico para invitarnos a volver nuestra mirada hacia atrás y entrar en empatía con una poderosa voz, la de Clarice, que no deja de sorprendernos en todo lo que tiene que decir, agregar, revelar, desnudar: instalarnos con ella en la lectura, escribir con el cuerpo, avanzar paulatinamente, atentas a los susurros que hay entre los hechos.

Un significativo corpus narrativo contemporáneo nos compromete desde un seductor entramado que coloca en el centro de la reflexión literaria la pregunta por la escritura. Textos que problematizan y rompen toda pretensión de distinción genérica: narrativas que propositivamente se salen de un lugar claramente definido para expandir sus posibilidades de trabajo con diferentes y múltiples registros de escrituras. Así, la imaginación literaria se abre a la marca testimonial, a la referencialidad propia de la crónica, al trabajo con el “dato” que proviene de la exploración en archivos de la historia, a la impronta autobiográfica, a la reflexión meta-literaria en la bifurcación de escrituras que en la escenificación que hacen de ellas mismas generan instancias de producción de conocimiento acerca de la escritura y sus derivas. Se trata de escrituras descentradas que vuelcan su potencia creadora en la configuración de universos que apelan a más de un lugar desde donde leer, indagar, pensar, imaginar, significar. Proyectos de escrituras que problematizan la posibilidad que tiene el lenguaje para nombrar lo que no tiene nombre, como anuncia el título de la novela de

Piedad Bonnett: “Daniel se mató, repito una y otra vez en mi cabeza, y aunque sé que mi lengua jamás podrá dar testimonio de lo que está más allá del lenguaje, hoy vuelvo tercamente a lidiar con las palabras (2013, 18). Y justamente en ese esfuerzo *por dar testimonio de lo que está más allá del lenguaje*, la narración elabora cortes en el entramado del curso anecdótico e instala en la lectura pausas reflexivas: ramales que orientan hacia otros cauces la historia relatada para entrar en diálogo con voces que provienen de bibliotecas personales y archivos literarios. Otra vez Bonnett: “‘La vida es física’. Siempre me gustó ese verso de Watanabe. Y también este de Blanca Varela: ‘[...] es la gana del alma/que es el cuerpo’. A pocas horas de su muerte lo que me empieza a hacer falta hasta la desesperación son las manos de Daniel...” (23). Como si la escritora necesitara del acompañamiento de otros textos para suturar sus heridas y elaborar respuestas, en la creación de una escritura que se vuelve comunitaria. La literatura entonces se instala para abrirse a otras escrituras en el trabajo de mutuos alumbramientos y convivencias.

Dice la escritora venezolana Jacqueline Goldberg, con respecto a su novela *Las horas claras* (2012):

Me interesan las novelas, los reportajes, todo texto que tenga conciencia del uso de la palabra poética. En todo caso, aunque un repaso fragmentario del libro resalte frases que son propias de la poesía, insisto en que se trata de una novela: la escribí pensando en ella como tal, con la firme resolución de contar una historia. De no haber existido el Premio Transgenérico que ganó el libro y gracias al cual se publicó, se habría entendido simplemente como novela y el término ‘transgenérico’ quizá no habría aparecido. Pero me siento cómoda con él. Muchos libros de este siglo podrían perfectamente alinearse a esta etiqueta, que nada tiene de novedosa. (Goldberg, en Payares 2014)

Me interesa resaltar aquello de que dicho término “nada tiene de novedoso”, para volver los ojos a esa inmensa obra que es *La nave de los locos* (1984) de Cristina Peri Rossi. Esa nave tan colmada de poesía, de textos aparentemente descosidos que organizan un pensar profundo acerca de la condición de extranjería, que dan cabida a objetos, cuadros, películas, revelaciones oníricas, citas de periódicos y diarios, retazos del archivo de la historia, un hombre que viajó a la luna y un hermoso niño caballero del Santo Grial, buses que trasladan a mujeres embarazadas para abortar, paréntesis y notas a pie de página, historias marcadas por la dicta-

dura y las desapariciones forzadas, así como la reiterada lectura de un tapiz medieval, en el curso de una narración en donde los personajes se encuentran en estado de partida, exiliados todos de algo o de alguien. Novela *andrógina* que socava el logos fálico, y a la vez porta “esa rara belleza de las cosas que subsisten fragmentadas, vacías de finalidad, desprovistas de función” (Peri Rossi 1995, 135).

Y es justamente a partir del debate en torno a la inespecificidad, la errancia y la apertura de la literatura y el arte, que Gina Saraceni aborda, en este *dossier*, el proyecto estético de Goldberg en *Las horas claras*, con el propósito de mostrar

los modos cómo esta novela, mediante su condición transgénica, interviene la historia oficial y propone una poética de la no pertenencia a partir del gesto de fisurar el topos de la casa como espacio común del habitar humano, que es también un modo de intervenir el habitar literario descentrando sus límites hacia otras experiencias y saberes como la arquitectura, la botánica, la culinaria.

Alrededor de un corpus narrativo del Cono Sur, el artículo de Áurea María Sotomayor Miletti propone una mirada que articula lugares, habla, comunidad, réplica, documento. Los textos que constituyen el corpus de “ficción documental”, objeto de estudio, son: *Naciste pintada* (1999), de Carmen Berenguer; un segmento de un expediente judicial, *Puño y letra* (2005), de Diamela Eltit; una acción política devenida acción de arte local que se exporta a Venecia, *El romance de la negra rubia* (2014), de Gabriela Cabezón Cámara, y un territorio contaminado habitado además por el delirio agónico de quien lo narra, *Distancia de rescate* (2014), de Samanta Schweblin. Las narrativas estudiadas proponen otro modelo en que si bien la violencia es documentada, la pregunta respecto al devenir violento se centra en las hablas que la distribuyen.

En el contexto de una reflexión acerca de las relaciones entre género, viaje y escritura, Yanna Hadatty sugiere que para las autoras latinoamericanas contemporáneas, el viaje realizado por exploración personal dentro de un marco semiautobiográfico resulta una temática central. A partir de la revisión de algunas novelas publicadas en el curso del presente siglo, la autora señala que la representación del cuerpo femenino en desajuste y de viaje aparece como constante en la escritura de mujeres. Particular atención dedica Hadatty a la lectura de *Volverse palestina* (2013), crónica

de viaje de la chilena Lina Meruane, y *Body Time* (2003), de la ecuatoriana Gabriela Alemán, leída en clave de “campus novel” feminista.

El texto de Juan Duchesne parte por problematizar la convencional mirada acerca de “la jovencita” como sujeto social e histórico, desde una mirada que invita a “escucharla hablar” y “a pensar *con* ella”. Desde allí, y desde una puesta en práctica de una “teoría deseante”, el artículo analiza varias narraciones emblemáticas para apreciar una “tesitura antiedípica” de las jovencitas que las protagonizan: la protagonista de “Emma Zunz”, de Jorge Luis Borges; algunas fábulas y poemas en prosa de Marosa di Giorgio; la novela *Papi* (2005), de Rita Indiana. Especial atención dedica Duchesne a la novela de la boliviana Giovanna Rivero, *98 segundos sin sombra* (2016), y a sus relatos del libro *Para comerte mejor* (2016).

El artículo de Massimiliano Carta tiene como propósito fundamental analizar la situación de las mujeres y de los homosexuales en las religiones sincréticas de ascendencia africana y católica, a partir de la lectura de tres novelas de escritoras caribeñas: *Nuestra Señora de la Noche* (2006), de la puertorriqueña Mayra Santos Febres; *Negra* (2013), de la cubana Wendy Guerra; y *La Mucama de Omicunlé* (2015), de la dominicana Rita Indiana. Observa el autor que las protagonistas y las complejas tramas narrativas de las tres novelas seleccionadas se relacionan con los principales Orishas femeninos de la cosmogonía yoruba.

Dafne Duchesne-Sotomayor se centra en la lectura de *La muerte feliz de William Carlos Williams* (2015), de la escritora puertorriqueña Marta Aponte. La novela de Aponte ficcionaliza la búsqueda del poeta por un *American Idiom* o “expresión americana” y sus lazos con su madre, Raquel Helena Hoheb Monsanto, nacida de padres originarios de las Antillas Menores en Mayagüez, Puerto Rico. El artículo explora la compleja relación entre el legado cultural y la memoria que lo sustenta con respecto a la lengua que materializa y trae a la escritora esa herencia recibida, allí en donde la lengua materna se reinventa en el tránsito de viajes, exilios, despojos: entre el deseo de fuga y la necesidad de arraigo.

En diálogo con la novela de Diamela Eltit, *Sumar* (2018), Julio Ramos vuelve sobre la pregunta ¿cómo se juntan o se separan vida, literatura y política? En su lectura, Ramos interroga las formas y las categorías que integran los cuerpos de una suma política, en el marco de una ficción especulativa y entorno escópico, sobre las transformaciones del trabajo y de la vida en regímenes cibernéticos y farmacológicos contemporáneos. Ramos

observa que la novela de Eltit se distancia de las prácticas más reconocibles de la metaficción contemporánea, y más bien repotencia la escritura de la ficción como un “*trabajo artesanal* de la lengua mediante el relevo de voces como materia misma del acto de novelar”.

Cerramos el *dossier* con la lectura que propone María Auxiliadora Balladares acerca de *Sanguínea*, de la ecuatoriana Gabriela Ponce Padilla (2019), una novela que muestra el resquebrajamiento del universo afectivo de una mujer en proceso de separación y el apego a las pulsiones eróticas que rigen su vida. Balladares observa que ese registro de lo que está aconteciendo, de lo que no cesa, se inscribe en lo que Blanchot denominó “el desastre”, lo que “arruina todo al tiempo que deja todo tal cual”. En esta línea de pensamiento, el ensayo sugiere que vivir en el cuerpo la inminencia del desastre es el trabajo más importante de la protagonista de esta novela, y abre paso a registros escriturales que se oponen a la narración como escritura intocada y definitiva respecto de la realidad o la verdad: “la lista es uno de estos registros, quizá el que privilegia Ponce por sobre otros y el que con más claridad nos enfrenta a la ausencia de narración”. ❖

Alicia Ortega Caicedo
Área de Letras y Estudios Culturales
Universidad Andina Simón Bolívar
Quito Ecuador

Lista de referencias

- Bonnett, Piedad. 2013. *Lo que no tiene nombre*. Quito: Alfaguara.
- Ortega Caicedo, Alicia. 2018. “Producir presente: tocar el cuerpo, escritura, mujeres, paisajes, afectos”. *Kipus. Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, n.º 44. <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/1033/930>.
- Payares, Gabriel. 2014. Entrevista a Jacqueline Goldberg. “La casa es lo único que nos queda”. <http://historico.prodavinci.com/blogs/jacqueline-goldberg-la-casa-es-lo-unico-que-nos-queda-por-gabriel-payares/>.
- Peri Rossi, Cristina. 1995. *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral.

**Atrás del pensamiento, el mero existir:
Clarice Lispector (1920-1977)
y la vida como pura inmanencia**

*Behind Thought, Mere Existence: Clarice Lispector
(1920-1977) and Life as Pure Immanence*

SUSANA ROSANO

IECH, Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
UNR-Conicet
Rosario, Argentina

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.48.2>

Fecha de recepción: 28 de febrero de 2020

Fecha de aceptación: 31 de marzo de 2020



RESUMEN

Este ensayo se plantea algunas preguntas sobre una zona de la obra de Clarice Lispector que consideramos de las más complejas: la capacidad de la escritura para dar cuenta de la vida, pero de una vida que en muchas oportunidades se escapa al pensamiento racional, y permanece expuesta allí, en su mera existencia. A partir del análisis de algunos cuentos y crónicas y, fundamentalmente, de sus textos *Água viva* (1973) y *La hora de la estrella* (1977), nos preguntamos por el planteo de Gilles Deleuze de la vida como pura immanencia, pura potencia. Una vida que, en definitiva, se despliega indiferenciada en un mundo holístico, en comunión con los otros seres no humanos.

PALABRAS CLAVE: Clarice Lispector, novela brasileña, bios, immanencia, holístico.

ABSTRACT

This essay raises questions about an area of Clarice Lispector's work considered to be one of the most complex: the ability of writing to account for life, but a life that often escapes rational thought, and remains exposed there, in its mere existence. Based on the analysis of certain stories and chronicles and, particularly, of her texts *Água viva* (1973) and *A hora da estrela* (1977), we revisit Gilles Deleuze's approach to life as pure immanence, pure power. A life which unfolds, in essence, as undifferentiated from a holistic world, and in communion with other non-human beings.

KEYWORDS: Clarice Lispector, Brazilian novel, bios, immanence, holistic.

¿CÓMO ESCRIBIR SOBRE UN CLÁSICO? ¿CÓMO PENSAR UNA OBRA QUE FUE tantas veces abordada, disecada minuciosamente, indagada por la crítica y por biógrafos y lectores de todo el mundo? Una obra difícil, que con justicia ganó para su hacedora el carácter de enigmática. Porque sin lugar a dudas Clarice Lispector es de esa clase de autores de culto cuya aura va más allá de la comprensión de su obra.

Voy a intentar en este pequeño ensayo plantear algunas preguntas sobre una zona que considero de las más complejas: la capacidad de la escritura para dar cuenta de la vida, pero de una vida que en muchas oportunidades se escapa al pensamiento racional, y permanece expuesta allí, en su mera existencia. “Atrás del pensamiento no hay palabras: se es”, dice Clarice (Lispector 2010a, 42). Se trata entonces aquí de una vida que, de la mano de Gilles Deleuze, me arriesgaría a llamar como pura immanencia, pura potencia. Una vida que, en definitiva, se extiende indiferenciada en un mundo holístico, en comunión con los otros seres no humanos:

Todo ante nosotros. Todo limpio del retorcido deseo humano. Todo como es, no como lo habíamos querido. Existiendo solamente, y todo. Del mismo modo en que existe un campo. Como las montañas. Como

hombres y mujeres, y no nosotros, los ávidos. Como un sábado. Como solo existe. Existe. (Lispector 2011a, 36-7; “El reparto de los panes”)

Soy una lectora constante, apasionada y absolutamente maravillada por la escritura de Clarice Lispector, a la que vengo leyendo y releendo desde hace muchos años, varias décadas me animaría a decir. Y a lo largo de esta, mi propia experiencia de lectura, de constatar el deslumbramiento que su obra ha producido en pensadores de la talla de Hélène Cixous, Rosi Braidotti, Antonio Cándido, Rosario Castellanos, Silvano Santiago, me pregunto precisamente dónde está esa zona de indeterminación de la obra de Clarice que se resiste a la interpretación y que, al mismo tiempo, es lo que produce fascinación. Apuesto aquí a que se trata de una forma de *aprehendimiento* del mundo que nos descoloca de nuestras percepciones habituales, que desbarata nuestras maneras domesticadas, lógicas y racionales de comprender lo que nos rodea, y nos arroja a la incerteza. Como en el súbito descubrimiento del personaje del cuento “Evolución de una miopía”: “Fue apenas como si se hubiese quitado los anteojos y *la miopía misma le hiciese ver*” (Lispector 2011a, 91; énfasis añadido).

Benjamin Moser sostiene una hipótesis arriesgada: que Clarice reescribió una y otra vez durante toda su vida la historia de su nacimiento. En los primeros capítulos de su impecable biografía sobre la autora brasileña, traducida al español hace un par de años, Moser ofrece una detallada investigación sobre los pormenores del estigma de ser judío en la Ucrania de los años veinte, de la tremenda violencia de los *progroms*, y de la ayuda económica que el barón Maurice de Hirsch (al que Moser presenta como “el mayor filántropo judío de su tiempo”, 37) ofrecía a las familias judías para emigrar a países como Canadá, Brasil, Estados Unidos y Argentina. Constata allí a partir de varias fuentes que en Chechelnik, un recóndito rincón del enorme Imperio ruso, poco tiempo después de la Revolución de Octubre, la madre de Clarice habría sido violada y como consecuencia de ello contrajo sífilis en una época en donde todavía no se había descubierto la penicilina para tratarla. “Hay algo que me gustaría decir y que no puedo y sería difícil que alguien escriba mi biografía”, Clarice sostiene en un manuscrito inédito, y solamente, muy al final de su vida, confió a su mejor amiga que su madre había sido violada antes de concebirla, por un grupo de soldados rusos (Moser 2017, 46).

Bajo la convicción de que no había característica que Clarice Lispector hubiese querido perder más que su lugar de nacimiento, la consta-

tación de contradicciones y mentiras en las declaraciones que la escritora hizo sobre este punto a lo largo de su vida y ciertas lagunas en el relato biográfico de sus dos hermanas mayores, el biógrafo arriesga su hipótesis y concentra así en el dato biográfico, una clave de lectura.

“Pertener” se llama la crónica del 15 de junio de 1968 en donde Clarice habla en una de sus pocas intervenciones al respecto sobre las condiciones más desfavorables de su nacimiento: “Estoy segura de que en la cuna mi primer deseo fue el de pertenecer. Por motivos que no interesan aquí, de alguna manera yo debía estar sintiendo que no pertenecía a nada ni a nadie. Nací sin motivo” (Lispector 2011b, 89-90). Se pregunta allí precisamente si no empezó a escribir tan pronto en la vida porque al escribir “me pertenecía un poco a mí misma”, y confiesa también una alegría: la de pertenecer a su país, Brasil. Interesante afirmación si tenemos en cuenta que, aunque había llegado al Brasil en su infancia más temprana (alrededor del año, conjetura Moser), siempre fue considerada extranjera por muchos brasileros, no tanto por haber nacido en Ucrania ni por los muchos años en que vivió fuera del país acompañando en sus estadias a su marido diplomático, sino por su extraña manera de hablar: Clarice ceceaba y sus erres ásperas y guturales le conferían un acento extraño (Moser 2017, 25). A la confesión de su felicidad por pertenecer a la literatura brasileña, la escritora suma aquí la posibilidad de visualizarse a sí misma en la cuna, donde por “motivos que ni mi madre ni mi padre podían controlar, yo nací y resulté tan solo: nacida”. Fue preparada para ser dada a luz de un modo “muy bonito”:

Mi madre ya estaba enferma, y por una superstición muy difundida, se creía que tener un hijo curaba a una mujer de su enfermedad. Entonces fui deliberadamente creada: con amor y esperanza. *Solo que no curé a mi madre. Y siento hasta el día de hoy esta carga de culpa: me hicieron para una misión determinada y fallé.* Como si contasen conmigo en las trincheras de una guerra y yo hubiera desertado. Sé que mis padres me perdonaron por haber nacido en vano y haberlos traicionado en la gran esperanza. Pero yo, *yo no me perdono.* Querría que simplemente se hubiera cumplido un milagro: nacer y curar a mi madre. Entonces, sí: yo habría pertenecido a mi padre y a mi madre [...] La vida me hizo de vez en cuando pertenecer, como para darme la medida de lo que pierdo al no pertenecer. Y entonces lo supe: *pertenecer es vivir.* (Lispector 2011b, 91; énfasis añadido)

Lo que no deja de asombrar en relación a esta crónica es precisamente que el nombre que le pusieron a Clarice en Chechelnik cuando nació

haya sido precisamente Chaya, que en hebreo significa “vida” y que también tiene la connotación correspondiente de “animal” (Moser 2017, 53). Sabemos a estas alturas del desarrollo del pensamiento crítico que los biógrafos dibujan los trazos con que dan forma a sus personajes biografiados. Lo interesante es que la hipótesis de Benjamin Moser coincide con este núcleo duro que los críticos señalan en la obra de Lispector y que pensamos aquí como la inmanencia de vida. En la crónica que citamos, y frente a la culpa de no haber curado a su madre, la escritora parece buscar un atajo: escribir no es solamente la forma de pertenecer que encuentra; metonímicamente escribir es pertenecer, y *pertenecer es vivir*. Por tanto, podríamos plantear que escribir es vivir, pero en el sentido en que le da la escritora en *Agua viva*: “no quiero ser biográfica, quiero ser bio” (Lispector 2010a, 50).

LA CRUDEZA DEL MUNDO

¿Pero qué quiere decir Clarice Lispector cuando separa como dos conceptos antagónicos lo biográfico y lo bio? Me arriesgo a sugerir que esta dicotomía ya se encuentra presente en *Lazos de familia*, su primer libro de cuentos. En “Amor”, por ejemplo, la amenaza que siente Ana, la protagonista, cuando ve interrumpido su viaje en tranvía por el mendigo y decide bajarse en el Jardín Botánico para ser testigo del desborde de los árboles que se produce en el recinto; la “culpa” que siente este personaje cuando, súbitamente, recuerda que debe volver a su coqueto departamento de Río de Janeiro, nos aproxima a esta intuición sobre lo *bio* como algo mucho más abarcador que lo meramente biográfico y que al principio de este artículo me arriesgué a enunciar (tal vez a falta de un concepto más ajustado) como holístico. Ana es testigo en el Jardín Botánico del trabajo secreto de la naturaleza, un trabajo intenso que adquiere allí cierto sentido de lo ominoso. Y de este modo, su horror puede constelarse con el del pollito del cuento “La legión extranjera” que presente su muerte “de la manera como las cosas vivas saben: a través del susto profundo” (Lispector 2011a, 109):

Inquieta, miró a su alrededor. Las ramas se balanceaban, las sombras vacilaban en el suelo. Un gorrion escarbaba la tierra. Y de repente, con malestar, le pareció haber caído en una emboscada. En el Jardín se estaba haciendo un *trabajo* secreto, del cual ella comenzaba a darse cuenta. En los árboles, las frutas eran negras, dulces como la miel. Había en el

piso carozos secos llenos de salientes como pequeños cerebros podridos. El banco estaba manchado de jugos rojos. Con suavidad intensa rumoreaban las aguas. En el tronco del árbol se pegaban las lujosas patas de una araña. La crudeza del mundo era tranquila. El asesinato era profundo. Y la muerte no era lo que pensábamos. (Lispector 2010b, 23; énfasis en el original)

Creo que en este cuento podemos leer una especie de cifra en el sentido borgeano sobre la obra de Lispector: el mundo, dice la narradora, era tan rico que se pudría. La muerte no era lo que pensábamos. En este sentido, Florencia Garramuño habla en *Mundos en común* de una suerte de comunidad entre lo animal y lo humano. Ya no se trataría de una metamorfosis sino de una convivencia, una indistinción o equivalencia, intercambiabilidad, entre aquello que nombra al animal y aquello que designa lo humano: “un horadamiento de la comunidad humana para ahuecar en ella un sitio en el que sea posible imaginar la convivencia entre diferentes formas de vida” (Garramuño 2015, 122). No es casual que para desplegar su hipótesis esta crítica se centre, dentro de la obra de Lispector, en el análisis de su novela *Agua Viva*, un texto absolutamente experimental, donde los personajes han abandonado todo recurso de individualización narrativa: se llaman “Eles” o “Elas” y desmantelan cualquier idea de anécdota o acción. Este texto, que Clarice publicó en 1973, confirma el gesto que abarca toda su obra en cuanto apunta a una indeterminación de los géneros. De hecho, *Agua viva* es un relato a mitad camino entre el lenguaje poético y el narrativo, entre el texto filosófico y la novela; una indagación sobre la vida que transcurre más allá del yo mismo, más allá de lo biográfico que se cierra en el dibujo de la persona.¹ Algunos de los fragmentos que constituyen este relato (el inventario de flores, las historias de animales, ciertos momentos biográficos) ya habían integrado crónicas en los diarios y libros publicados en la década de los sesenta y setenta. Esta

1. Su biógrafo Benjamin Moser confirma que la brevedad de *Agua viva* enmascara varios años de trabajo. Una primera versión, titulada precisamente “Detrás del pensamiento: Monólogo con la vida”, estaba ya completa el 12 de julio de 1971. Clarice conoció en ese entonces a Alexandrino Severino, un profesor portugués de la Universidad de Vanderbilt, y le dio el manuscrito para traducir junto a las instrucciones específicas de cómo proceder: no podía cambiar ni una sola coma. Sin embargo, un año después la escritora todavía seguía corrigiendo el original, bajo la convicción de que el texto “aún no estaba logrado” y quitando del manuscrito todas las referencias autobiográficas. (Ver Moser 2017, 337-8).

indeterminación, esta búsqueda impersonal entre lo común y lo compartido, la presión ejercida sobre los límites de los libros, de los géneros y de la propia concepción sobre lo narrativo constituyen para Garramuño una idea de literatura expandida, cuyas fronteras desbordó Clarice mucho más allá de lo que acostumbraron los escritores de su época.

Mi interés, sin embargo, en este ensayo es pensar precisamente esa expansión no tanto en relación al concepto de literatura (es innegable que *Agua viva* puede ser leída como lo hace Garramuño como “novela expandida”, es decir, *una novela donde cabe de todo*, desde episodios y acontecimientos hasta intuiciones, pensamientos y una imaginación desbordada), sino como una expansión en el concepto de vida tal cual la piensa Deleuze en tanto vida inmanente. Esta escritura de Clarice no es azarosa, ni siquiera abstracta, sino que conecta en su médula, en su núcleo duro, con el terreno de los sueños, del pensamiento, con una obsesión que la escritora ya venía desplegando en sus textos anteriores. Y en *Agua viva*, al estallar la trama narrativa, queda al desnudo precisamente este relato sobre el fluir de la vida en su estado inmanente:

Pero existe también el misterio de lo impersonal que es el “it”: tengo lo impersonal dentro de mí y no es corrupto y putrescible por lo personal que a veces me inunda: pero me seco al sol y soy un impersonal de carozo seco y germinante. *Mi personal es humus en la tierra y vive de la putrefacción*. Mi “it” es duro como una piedra-guijarro. (Lispector 2010a, 44; énfasis añadido)

QUÉ ES LA VIDA

Por una extraña coincidencia, los dos últimos textos que publicaron Michel Foucault y Gilles Deleuze antes de morir tienen como fin desentrañar el concepto de vida, y sobre ellos se ha sobreimpuesto un palimpsesto de lecturas filosóficas que incluyen, entre otros, a Giorgio Agamben, Slavoj Žižek y Alain Badiou.

En “La vida, la experiencia y la ciencia”, Foucault se refiere a la obra de George Canguilhem. Al retomar, dentro de una filosofía del saber, la racionalidad y el concepto, el tema de la discontinuidad en la historia de las ciencias y de la importancia del punto de vista del epistemólogo, Canguilhem vuelve a ubicar a la biología dentro de una perspectiva histórico-epis-

temológica. Pensar filosóficamente la vida, hacer de la vida el horizonte de pertinencia de la filosofía, significa para Canguilhem revertir el paradigma objetivista. En definitiva, el ser viviente sería aquel que rebasa los parámetros objetivos de la vida: “contra la idea nazi de que existe un tipo de vida perteneciente desde un principio a la muerte, Canguilhem *recuerda que la muerte misma es un fenómeno de vida*” (Esposito 2006, 306; énfasis añadido). No obstante, la conclusión a la que arriba Foucault no deja de sorprender: “En última instancia, la vida es aquello que es capaz de error, de allí su carácter radical” (55). Giorgio Agamben, en su lectura de este texto, hace coincidir este alejamiento de Foucault de sus obsesiones sobre el saber y el poder, sobre la relación entre verdad y sujeto, con la apertura de un tercer eje que coincide con la cantera biopolítica, una manera diferente de aproximarse a la noción de vida (Agamben 2007, 60-3).

Y esta forma diferente de interrogar la vida encuentra en el último e inacabado escrito de Gilles Deleuze, “La inmanencia: una vida...”, un atisbo de respuesta, precaria, donde parecen confluir todas las líneas que Roberto Esposito traza bajo el signo de una biopolítica afirmativa.

El núcleo teórico, filosófico, del breve ensayo de Deleuze reside en el punto, de convergencia pero también de divergencia, entre “la vida” y, precisamente, “una vida”. Al trazar una exhaustiva genealogía de la filosofía deleuziana, Agamben se detiene en la importancia que tiene la puntuación en los textos de Deleuze. De esta manera, en “La inmanencia: una vida...”, el pasaje del artículo determinado al indeterminado tiene la función de señalar la ruptura del rasgo metafísico que conecta la dimensión de la vida con la de la conciencia individual. Dice Clarice en *Agua viva*:

El erotismo propio de lo que es vivo está esparcido en el aire, en las plantas, en nosotros, diseminado en la vehemencia de mi voz, yo escribo con mi voz. Y hay un vigor de tronco robusto, de raíces entrañadas en la tierra viva que reacciona dándoles grandes alimentos. Respiro de noche la energía. Y todo esto en lo fantástico. Fantástico: el mundo por un instante es exactamente lo que mi corazón pide. *Estoy lista para morirme y constituir nuevas composiciones* [...] Y mi propia fuerza me libera, esa vida plena que se me desborda. Y nada planeo en mi trabajo intuitivo de vivir: trabajo con lo indirecto, formal, y lo imprevisto. (Lispector 2010a, 56-7; énfasis añadido)

Existe aquí una modalidad del *bios* irreductible, imposible de inscribir en la conciencia del sujeto, y que Deleuze (echando imprevistamente

mano de un párrafo de *Nuestro amigo común*, de Charles Dickens) encuentra en la delgada línea en que la vida se encuentra con la muerte. En ese destello de vida que separa al moribundo de su subjetividad individual, y que lo expone en su simple estructura biológica, en su pura facticidad. En su absoluta singularidad, esa chispa (*the spark of life* en el original inglés) rebasa la esfera del individuo y se yergue en un dato impersonal (como dice Esposito, la circunstancia de que, tarde o temprano, de todos modos, *se muere*):

Entre su vida y su muerte, hay un momento que no es sino el de *una* vida que juega con la muerte. La vida del individuo le cedió lugar a una vida impersonal, y sin embargo singular, de la que se desprende un puro acontecimiento liberado de los accidentes de la vida interior y exterior, es decir, de la subjetividad y de la objetividad de lo que pasa. “Homo tantum” al que todo el mundo compadece y que alcanza una especie de beatitud. Se trata de una hecceidad, que ya no es de individuación, sino una singularización: vida de pura immanencia, neutra, más allá del bien y del mal, porque solo el sujeto que la encarnaba en el medio de las cosas la volvía buena o malvada. La vida de dicha individualidad se borra en beneficio de la vida singular inmanente de un hombre que ya no tiene más nombre, aunque no se lo confunda con ningún otro. Esencia singular, una vida... (Deleuze 2007, 38)

En este paradójico campo trascendental deleuziano, empírico, sin conciencia, lo inmanente es en sí mismo *una* vida; *una* vida es en sí misma la immanencia absoluta, puro acontecimiento, pura potencia. *Una* vida solo contiene potencias virtuales, “vida inmanente portadora de los acontecimientos o singularidades que no hacen más que actualizarse en sujetos y objetos” (38). Y en este sentido, la vida es constitutivamente impropia y por ello común como solo puede serlo la pura diferencia, la diferencia no definida por otra cosa más que por su propio diferir. En esta lógica, *una* vida no se conjuga en ninguna de las personas gramaticales. Se trata del problemático concepto deleuziano de lo virtual, de “la realidad de lo virtual” en Deleuze según lo lee Žižek; un pliegue donde se superponen sujeto y objeto, interior y exterior, orgánico e inorgánico. Como se dice en *Agua viva*:

Todo gana una especie de nimbo que no es imaginario: viene del esplendor de la irradiación matemática de las cosas y del recuerdo de las personas. Se pasa a sentir que todo lo que existe respira y exhala un

finísimo esplendor de energía. La verdad del mundo, sin embargo, es impalpable (Lispector 2010a, 112).

LA VIDA QUE SE COME LA VIDA

“Nací así: sacando del útero de mi madre la vida que siempre fue eterna” (Lispector 2010a, 49). Si, como decíamos, la obra de Lispector hace de la mera existencia la médula de sus indagaciones, su última novela puede ser leída como una verdadera meditación sobre la nada. *La hora de la estrella* cuenta la historia de una vida prescindible, de esas que no suelen ser narradas: Macabea, su protagonista, es una nordestina que trabaja como mecanógrafa en Río de Janeiro, insignificante y escuálida, una mujer sin atributos, *una chica incompetente para la vida*. Uno de los elementos más interesantes de la novela es la singularidad metaficcional que aporta la voz en primera persona del narrador, un hombre que dice llamarse Rodrigo S. M. Además de ser testigo presencial de los hechos que cuenta, el narrador nos hace partícipes como lectores de las dificultades que enfrenta en la escritura del texto y de sus propias peripecias, como por ejemplo el dolor de muelas que lo aqueja y le dificulta escribir.

Macabea nunca hace preguntas porque adivina que no hay respuestas: Así pasaba el tiempo para esta chica. Se sonaba la nariz en el dobladillo de la enagua. No tenía esa cosa delicada que se llama encanto. Solo yo la veo encantadora. Solo yo, su autor, la amo. Sufro por ella. Y solo yo puedo decirle así: “¿Qué habrá que me pidas llorando y yo no te dé cantando?”. Esa muchacha no sabía que ella era lo que era, tal como un cachorro no sabe que es cachorro. Por eso no se sentía infeliz. Lo único que quería era vivir. No sabía para qué, no se lo preguntaba. (Lispector 1989, 27-8)

A pesar de todo, Macabea encuentra un novio, Olímpico de Jesús Moreira Chávez, que según el autor tiene “el apellido de los que no tienen padre”, un metalúrgico ladronzuelo con aspiraciones de diputado por el Estado de Paraíba, quien finalmente la abandona porque descubre que Gloria, la compañera de trabajo de Macabea, es mejor partido. Pero como el propio narrador-autor confiesa en el relato, no se trata aquí de una historia de pensamientos, y como Macabea no tiene ni siquiera ángel de la guarda, deberá morir en su pobreza. A pesar de los buenos augurios

de madame Carlota, la vidente, un Mercedes amarillo atropella a Macabea y es precisamente allí, en el momento de su muerte, cuando la joven puede vivir “la hora de la estrella”. Sobre las últimas páginas de la novela el narrador demora parsimoniosamente el relato de la muerte, y reconoce con alegría que todavía no ha llegado la hora en que la estrella de cine Macabea deba morir: “Tan viva estaba que se movió con lentitud y acomodó el cuerpo en posición fetal. Grotesca como había sido siempre. Aquella resistencia a ceder, pero esa voluntad de un gran abrazo”. (Lispector 1989, 78-9)

Es exactamente en ese momento final donde la vida de Macabea se vuelve impropia, en el sentido en que lo piensa Deleuze. Allí, en ese preciso instante en donde vida y muerte confluyen, la nada desubjetiviza a Macabea y la reintegra al cosmos: “Y entonces... entonces un repentino grito y estertor de gaviota, de repente un águila voraz que se lleva a los aires altos la oveja tierna, el gato suave que despedaza al sucio ratón cualquiera, la vida que se come a la vida” (80). La vida que se come a la vida. La última novela de Clarice Lispector —que la escritora entrega a la imprenta pocos días antes de su propia muerte— cuenta los últimos instantes de Macabea desde el convencimiento de que la muerte es un encuentro con uno mismo: “Recostada, muerta, era tan grande como un caballo muerto” (80).

Se puede pensar aquí al animal como artefacto, como umbral de indistinción, y subrayar que la crisis de la forma animal tal como fue pensada en la modernidad corresponde al desmantelamiento de ciertas lógicas de representación y del ordenamiento de cuerpos y especies. A diferencia de las especulaciones teóricas actuales sobre la autofiguración y la era de la intimidad, la vida ya no se puede resumir en el formato del individuo (Giorgi 2014). En este sentido, la obra de Clarice Lispector se pregunta por los alcances de un *bios* que ya no coincide plenamente con el yo, ni tampoco se corresponde ajustadamente con la topografía de lo humano. Sin lugar a dudas, esta zona de su escritura se resiste a la matriz de lo autofigurativo y se expande, se extiende, en una pregunta más abarcadora sobre la vida, sobre la especificidad de lo viviente. La vida, lo sabía muy claramente Clarice, esconde algo irreductible al relato. La vida entonces tal cual la piensa Foucault, como eso que es *capaz de error*, y de allí su carácter radical. Con gran ironía, el narrador-autor de *La hora de la estrella* reconoce al final de la novela que Macabea lo mató:

Ella estaba al fin libre de sí y de nosotros. No se asusten, morir es un instante, pasa de prisa, lo sé porque acabo de morir con la chica. Disculpeme esta muerte. Es que no pude evitarla, la gente acepta todo porque ya ha besado la pared. Pero he así que de pronto siento mi último gesto de rebeldía y aúllo: ¡¡¡la mortandad de los palomos!!! Vivir es un lujo.

Pronto ha pasado (Lispector 1989, 80-1).

Lista de referencias

- Agamben, Giorgio. 2007. "La inmanencia absoluta". En *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, compilado por Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, 59-92. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles. 2007. "La inmanencia: una vida...". En *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, compilado por Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, 35-40. Buenos Aires: Paidós.
- Espósito, Roberto. 2006. *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires / Madrid: Amorrortu.
- Foucault, Michel. 2007. "La vida, la experiencia y la ciencia". En *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, compilado por Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, 41-57. Buenos Aires: Paidós.
- Garramuño, Florencia. 2015. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Giorgi, Gabriel. 2014. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Giorgi, Gabriel, y Fermín Rodríguez, comps. 2007. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.
- Lispector, Clarice. 1989. *La hora de la estrella*. Traducido por Ana Poljak. Madrid: Siruela.
- . 2010a. *Agua viva*. Traducción y prólogo de Florencia Garramuño. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- . 2010b. *Lazos de familia*. Traducido por Mario Cámara y Edgardo Russo. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- . 2011a. *La legión extranjera*. Traducción y prólogo de Paloma Vidal. Buenos Aires: Corregidor.
- . 2011b. *Revelación de un mundo*. Selección de textos, traducción, presentación, revisión y notas de Amalia Sato. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- . 2012. *El via crucis del cuerpo*. Traducción y prólogo de Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Corregidor.
- Moser, Benjamin. 2017. *Por qué este mundo. Una biografía de Clarice Lispector*. Madrid: Siruela.

**Fallas en la máquina de habitar.
Arquitectura, botánica, afecto en *Las horas claras*
de Jacqueline Goldberg***

*Flaws in the Living Machine. Architecture, Botany
and Affect in Las horas claras by Jacqueline Goldberg*

GINA SARACENI

Pontificia Universidad Javeriana
Bogotá, Colombia

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.48.3>

Fecha de recepción: 20 de febrero de 2020

Fecha de aceptación: 27 de marzo de 2020



* Agradezco a Juan Cristóbal Castro por sus sugerencias y comentarios durante la redacción de este artículo.

RESUMEN

Este artículo tiene el propósito de leer *Las horas claras* (2013) de Jacqueline Goldberg para mostrar los modos cómo esta novela, mediante su condición “transgénerica”, interviene la historia oficial y propone una poética de la no pertenencia a partir del gesto de fisurar el topos de la casa como espacio común del habitar humano, que es también un modo de intervenir el habitar literario descentrando sus límites hacia otras experiencias y saberes como la arquitectura, la botánica y la culinaria. Narrar la vida de una mujer francesa de la primera mitad del siglo XX implica para Goldberg pensar la existencia como un hongo no comestible, como una oronja verde que intoxica y conduce a la muerte. De este modo, su escritura desarticula la jerarquía entre vida humana y vida no humana para mostrar de qué manera lo viviente es también un afecto negativo que opera para la destrucción.

PALABRAS CLAVE: Jacqueline Golberg, novela venezolana, máquina de habitar, arquitectura, modernidad, mujer, espacio propio, casa familiar, afectos, devenir-vegetal, literatura, micología, planta.

ABSTRACT

The purpose of this article is to read *Las horas claras* (2013) by Jacqueline Goldberg as a means to reveal the ways that this novel, through its “trans-gender” condition, intervenes in official history and proposes a poetics of non-belonging based on the gesture of cracking the topos of the house as a common space of human dwelling. This is also perceived as a form of intervening in literary dwelling by decentering its limits towards other experiences and knowledges such as architecture, botany and culinary. For Goldberg, narrating the life of a French woman in the first half of the 20th century, entails thinking of existence as an inedible fungus, as a green grapefruit that intoxicates and provokes death. In this way, her writing breaks down the hierarchy between human and non-human life to show how the living also expresses negative affects that operate to destroy.

KEYWORDS: Jacqueline Golberg Venezuelan novel, living machine, architecture, modernity, women, personal space, family household, affects, becoming-vegetable, literature, mycology, plant.

*todo lo que se edifica es una promesa de ruina,
lo que se acaba de levantar también. Uno vive rodeado
de escombros: habitar casas significa ocupar ruinas.*

Sergio Chefec

ENTRE DESPLAZAMIENTO E INDETERMINACIÓN

LA PREGUNTA POR la literatura, por su definición y límites ha sido central en la historia de la teoría literaria. En la última década varios críticos latinoamericanos (Josefina Ludmer, Graciela Montaldo, Florencia

Garramuño, Sandra Contreras, Graciela Speranza, Evando Nascimento, Ticio Escobar, Reinaldo Laddaga, entre otros) se han ocupado de replantear esta interrogante a la luz de la publicación en el continente de una serie de obras —poesía, narrativa, crónica, memoria, arte, fotografía— que hacen de la forma literaria un lugar de expansión, contagio y acercamiento de saberes, lenguajes, formas, géneros. Se asiste a un constante desplazamiento de “las nociones de pertenencia, individualidad y especificidad” (Garramuño 2015, 13), tanto en lo que se refiere a los soportes y formatos de la literatura como a los sensorios, conocimientos, experiencias que allí se ponen en escena. La desterritorialización de medios y temas, el desbordamiento de fronteras —discursivas, epistémicas, de género—, la inclusión de distintos materiales en un mismo espacio estético, la expansión del campo literario, el cuestionamiento del canon, definen la práctica literaria que cada vez es más “errante” (Speranza 2012), “fuera de sí” (Escobar 2014) y un umbral entre obra y vida, vida y cultura, archivo e historia.

Quiero partir de este debate sobre la inespecificidad, errancia y apertura de la literatura y el arte, para abordar el proyecto estético de la escritora venezolana Jacqueline Goldberg (Maracaibo, 1966), poeta, periodista, ensayista, autora de una vasta producción literaria constituida por los siguientes libros: *Treinta soles desaparecidos* (1985), *De un mismo centro* (1986), *En todos los lugares, bajo todos los signos* (1987), *Luba* (1988), *A fuerza de ciudad* (1990), *Máscaras de familia* (1991), *Trastienda* (1992), *Insolaciones en Miami Beach* (1995), *Vispera* (2000), *La salud* (2002), *El orden de las ramas* (2003), *Autopsia, Verbos predadores* (2007), *Postales negras* (2011), *Día del perdón* (2011), *Limonas en almíbar* (2014), *Nosotros, los salvados* (2015), *Perfil 20* (2016), *El cuarto de los temblores* (2018), *Las bellas catástrofes* (2018).

Su obra se caracteriza por la indeterminación discursiva y el desplazamiento entre diferentes géneros y formatos: la poesía documental, el reportaje, el periodismo, la crónica, la narrativa infantil, la dramaturgia, la novela poética, el blog, el periodismo culinario. Hay un ejercicio constante de parte de la autora, de tensar los límites entre ficción, documento, invención, autobiografía, para propiciar intercambios y contagios entre ellos, y mostrar cómo la literatura es más un espacio de confluencia y convivencia que de definición y precisión. De allí que el mismo ejercicio literario se vuelva un gesto de apropiación, intervención y reescritura de documentos y datos pertenecientes a archivos de la historia y la cultura y que, al ingresar a la literatura, adquieren otras posibilidades de significación y circulación.

Goldberg reconoce como influencias centrales de sus elecciones estéticas a Marguerite Duras, Amélie Nothomb, Anne Carson, Chantal Maillard, Hermann Broch, Mario Bellatin, autores que, de distintas maneras, ponen en crisis la noción de especificidad al desestabilizar las fronteras y las determinaciones de formas, géneros y saberes, y al poner en escena modos de hacer y de sentir pertenecientes a sensorios no siempre instituidos.

Sobre su apuesta estética dice Goldberg en una entrevista:

Documentación es un vocablo que me interesa muchísimo. De hecho, he venido trabajando en varios libros con “poesía documental”, término que no inventé y que me permite estructurar como poesía temas y textos históricos y periodísticos [...]. “extraer poemas de una noticia”. En eso creo y con tal materia trabajo. Por eso fue muy natural llevar todo lo investigado sobre Le Corbusier y la Villa Savoye a un lenguaje poético y sumergirlo incluso en algo de ficción. Siento que carezco de dones para la ficción, no sé, no puedo inventar historias. Solo me siento realmente segura reinventando la realidad que leo, partiendo de documentos. (Goldberg, en Payares 2014)

Escribir para reescribir, para editar —documentos, testimonios, noticias— es uno de los procedimientos al que recurre la autora, así como a la investigación y al reportaje como prácticas que posibilitan la búsqueda y hallazgo de hechos que se vuelven materiales para “extraer poemas”. Ese tránsito entre documentos de la historia y la cultura, y su reelaboración mediante el ejercicio literario en sus diferentes posibilidades, constituye un rasgo definitorio de la obra de Goldberg que, de este modo, desmarca la noticia, el suceso, la cita, la imagen de su espacio de aparición (archivo, periódico, literatura, arte) para reescribirla y darle otra significación.

Sus libros *Autopsia*, *Nosotros los salvados*, *Cuarto de temblores* son ejemplos de este ejercicio de cooperación de formas y conocimientos donde las noticias de crónica roja, los testimonios de los judíos que emigraron a Venezuela, la enfermedad y sus diagnósticos respectivamente, se convierten en ocasiones poéticas para mostrar otros modos de construcción del sentido. El de Goldberg es un proyecto que piensa la literatura como un cuerpo de saberes y discursos de la cultura y de la vida, un cuerpo inestable y propenso al devenir y a la mutación de sus soportes y lenguajes. De allí la necesidad de experimentar en cada obra nuevas posibilidades de nombrar la experiencia y la literatura misma no para definirla sino, por el contrario, para expandir sus posibilidades y combinaciones.

Esta manera de entender la literatura como espacio de conexión entre géneros, tradiciones, formas y como lugar de transición entre vida y obra, vincula el proyecto de Jacqueline Goldberg con apuestas estéticas de otras escritoras venezolanas y latinoamericanas de las últimas dos décadas como: Victoria de Stefano, Verónica Jaffé, Gabriela Kizer, Claudia Sierich, Mariela Casal, Carolina Lozada, Natasha Tiniacos; Sylvia Molloy, Tamara Kamenzain, Matilde Sánchez (Argentina); Cristina Rivera Garza, Sara Uribe (México), Ana Paula Maia (Brasil), Diamela Eltit, Eugenia Brito, Lina Meruane (Chile), Liliana Colanzi (Bolivia), Marta Aponte Alsina (Puerto Rico), por mencionar algunas. En todos los casos, más allá de la especificidad propia de cada autora, se trata de prácticas de resistencia a los modos oficiales y hegemónicos de relatar el pasado, el cuerpo, el poder, la memoria, mediante la instalación en el texto de restos y fragmentos de historias que proponen otros modos de recordar, otros materiales para el relato y otras lógicas de representación.

Estas prácticas estéticas, según Florencia Garramuño (2015) en su libro *Mundos en común*:

Parecen compartir un mismo malestar frente a cualquier definición específica o cualquier categoría de pertenencia en la cual cómodamente instalarse. Prácticas fundamentalmente ágiles y dinámicas atraviesan el paisaje de la estética contemporánea con figuras diversas, a menudo difíciles de categorizar y de apresar de la no pertenencia. [...]. Estas prácticas han transformado el paisaje de la estética contemporánea de un modo radical propiciando modos de organización de lo sensible que ponen en crisis ideas de pertenencia, especificidad y autonomía (23). [...]. La apuesta por lo inespecífico no es hoy —como tal vez no lo fue nunca— solo una apuesta por la inespecificidad formal, sino un *modo de elaborar un lenguaje de lo común que propicia la invención de modos diversos de la no pertenencia*. (19, 23, 26; cursivas en el original)

A partir de los planteamientos anteriores, este artículo tiene el propósito de leer *Las horas claras* (2013), de Jacqueline Goldberg, para mostrar los modos en que esta novela, mediante su condición transgenérica, interviene la historia oficial y propone una poética de la no pertenencia a partir del gesto de fisurar el topos de la casa como espacio común del habitar humano, que es también un modo de intervenir el habitar literario descentrando sus límites hacia otras experiencias y saberes como la arquitectura, la botánica y la culinaria. Narrar la vida de una mujer francesa de

la primera mitad del siglo XX implica para Goldberg pensar la existencia como un hongo no comestible, como una oronja verde que intoxica y conduce a la muerte. De este modo, su escritura desarticula la jerarquía entre vida humana y vida no humana para mostrar de qué manera lo viviente es también un afecto negativo que opera para la destrucción.

En este sentido, la novela también propone, como se verá más adelante, la idea de la casa como una alegoría del fracaso del proyecto moderno que concibe el hogar como refugio existencial, como propiedad y garantía material y simbólica. Frente al presupuesto de una pertenencia “humana” que pasa por una estructura y construcción material, se impone la vivencia natural al margen de lo humano, el devenir-vegetal que fisura la casa moderna como posibilidad de arraigo y seguridad, y desarticula el discurso de la especie.

De esto se desprende una posible relación entre el carácter no específico de la obra de Jacqueline Goldberg y una poética de la no pertenencia que apuntan ambas a un estado de dispersión y diseminación más que de sujeción y estabilidad del sujeto.

CONSTRUCCIÓN / DESTRUCCIÓN: ARQUITECTURA / RUINA

La casa es una mancha de la que brotan raíces
Jacqueline Goldberg

Las horas claras transita entre el documento histórico, el reportaje, la memoria y la ficción poética. Fue ganadora del XII Premio Transgenérico de la Sociedad de Amigos de la Cultura Urbana (2012), después de varios intentos, por parte de la autora, de buscar editoriales —nacionales e internacionales— que se interesasen en publicarla y que la rechazaron por considerarla “poco comercial” a causa de su indeterminación formal y su temática.

El jurado calificador del concurso —constituido por Joaquín Marta Sosa, Héctor Torres y yo— se expresó de esta manera sobre el libro ganador:

Es una obra contundente tanto por el modo como aborda el tema del habitar, de lo irrecuperable, de la pérdida a través de referencias a la arquitectura y la historia, como por su apuesta formal que se arriesga a cruzar géneros diversos con un estilo y lenguaje de una alta calidad literaria. Se trata de un texto transgénico en sus modos de cruzar referencias, materiales, tradiciones, géneros, y de una indiscutible originalidad. En definitiva, es un extrañísimo, hermoso, inclasificable híbrido que une poesía, historia y novela. (157)

El otorgamiento del premio hizo que finalmente la obra se publicara en la editorial de la Sociedad de Amigos de la Cultura Urbana, en el número 107 de la colección. Ese mismo año le fue dado el Premio Libro del Año para narrativa, concedido por los Libreros Venezolanos, como también la Medalla Internacional Lucila Palacios del Círculo de Escritores de Venezuela y fue finalista, en 2014, del *Premio de la Crítica* a la Novela del año en Venezuela.

Cabe destacar aquí la existencia de una tradición poética en la poesía venezolana sobre la casa, que tiene en la poesía escrita por mujeres sus mejores propuestas, como ocurre con la obra de Enriqueta Arvelo Larriva, Luz Machado, Antonia Palacios, María Fernanda Palacios, Yolanda Pantin, Gabriela Kizer, Beverly Pérez Rego, Carmen Verde, por mencionar algunas. Este libro de Goldberg propone otro modo de pensar la casa y escribirla que se distancia de estas otras poéticas existentes en Venezuela.

La novela está dividida en diez partes y tiene 109 capítulos; la última parte, “Las horas vistas”, está constituida por siete fotos en blanco y negro de la villa y también se incluyen, antes del final, una carta de 1937 en edición facsimilar que Madame Savoye le escribió a Le Corbusier quejándose de su desinterés por el deterioro de la casa, y un texto titulado “Los hilos que conducen a la realidad”, donde Goldberg hace referencia a los documentos y los libros¹ que le sirvieron para escribir la novela: “Solo dos cartas de las que Madame Savoye dirige al arquitecto Charles Edouard Jeanneret son ficticias [...]. Todas las demás son misivas auténticas de Eu-

1. Goldberg al final de las *Horas claras* coloca un texto titulado “Los hilos que conducen a la realidad”, donde se refiere a las fuentes que consultó y usó para escribir el libro: “Documento fundamental para conocer los vericuetos de la venta y declaración de patrimonio de la villa Savoye fue el trabajo ‘The Villa Savoye and the modernist Historic Monument’, de Kevin F. Murphy (*The Journal of the Society of Architectural Historians*”, vol. 61, n.º 1 [marzo 2002]: 68-89” [142]).

génie Savoye, traducidas por mí de los manuscritos en francés enviados gentilmente desde París vía internet por la fundación Le Corbusier” (142).

Las horas claras narra la historia de Eugénie Thellier de La Neuville, más conocida como Madame Savoye, una mujer de la clase alta parisina que en 1928 contrata al arquitecto Charles Edouard Jeanneret, conocido como Le Corbusier, para que realice su casa de verano en las afueras de París. Terminada la casa en 1929, ella y su esposo la habitan por temporadas durante cinco años hasta que comienza a deteriorarse por una avería en la estructura que causa que llueva adentro; Madame Savoye le escribe al arquitecto pidiéndole ayuda para resolver la falla, pero este por años no le responde. Con la llegada de la Segunda Guerra, la mujer regresa a París, la casa es ocupada por los nazis y después expropiada hasta que Le Corbusier, a finales de los cincuenta, realiza una campaña internacional de apoyo para salvarla y restaurarla. Madame Savoye, después de haber postergado por años su regreso a la villa, decide volver y allí muere a causa de la ingesta de una seta venenosa.

Si, por un lado, la novela puede leerse como la historia de una casa hecha por uno de los arquitectos más importantes de la modernidad y que transcurre durante y después de la Segunda Guerra Mundial; por el otro —y es la lectura que quiero proponer— es la historia de una vida: la vida de una mujer que busca una pertenencia, un espacio propio y que, por eso, construye una casa “para ser en ella” (32), para no extraviarse. El texto inicia con la rememoración del pasado por parte de Madame Savoye, anciana quien, desde las primeras páginas, aparece como un cuerpo atormentado por la desesperanza y la impotencia, dominado por el espectro de la muerte y la destrucción, cuya existencia está definida por la necesidad de pertenecer y “salvarse del desierto” (27). Se trata de una mujer que “Deseó una villa como una fe” (27), no por la falta de un techo donde vivir ni tampoco porque quería convertirla en una casa de campo para la familia; sino, por el contrario, para tener una casa lejos de su residencia de París donde vivía con el esposo y el hijo, que le permitiera alejarse de las rutinas de la vida burguesa y patriarcal: “Nuestras casas nos desagradan; huimos de ellas y frecuentamos los cafés y los bailes; o nos congregamos taciturnos y agazapados, en las casas, como animales tristes, nos desmoralizamos”² (32). Madame Savoye es “un animal triste” que no encaja en los

2. Este fragmento forma parte de un diálogo con el arquitecto en el que Le Corbusier dice: “Nos hemos convertido en animales sedentarios; la casa nos roe en nuestra

roles de madre y esposa que la sociedad y la moral burguesas le asignan a la mujer en la primera mitad del siglo XX y que, a pesar de desempeñarlos y padecerlos, actúa en contra de ellos y de su violencia simbólica. Su cuerpo encarna una sensibilidad desajustada respecto de su tiempo, arrojada a una intemperie existencial que la aparta de la economía de los afectos dominantes y la vuelve una mala hierba que solo puede fugarse de los caminos trazados y rectos tras la búsqueda de la intensidad de la luz y de la belleza.

Entre las imágenes que Gilles Deleuze y Félix Guattari usan para pensar la literatura están la hierba y el rizoma, especies botánicas que crecen en medio de las cosas y que tienen “direcciones cambiantes [...], líneas de fuga y de desterritorialización”, y que “no tienen principio ni fin”, sino que “siempre tienen un medio por el que crecen y desbordan” (Deleuze y Guattari 1994, 25).

Pensar la literatura como hierba y rizoma implica entenderla por fuera de un sistema reconducible a una unidad o sistema explicativo del mundo, como un movimiento de variación, interrupción y devenir siempre inacabado y antigenealógico. La literatura entonces como un ejercicio de huida de la ruta mayor y dominante, un camino en zigzag que no inicia ni termina, sino que funciona en el medio según la lógica de la conjunción, del estar entre las cosas. “No es fácil ver la hierba en las palabras y en las cosas”, dicen Deleuze y Guattari (27), y con esto señalan la dificultad que supone pensar/escribir en ese entre incómodo e indeterminado que es la hierba sin recurrir a un esquema arborescente de imitación, explicación, reproducción del mundo: “Sabiduría de las plantas: incluso cuando tienen raíces siempre hay un afuera en el que hacen rizoma con algo: con el viento, con un animal, con el hombre” (16-7).

Quiero pensar a Madame Savoye como una hierba que se fuga de París para hacer rizoma con la luz, las plantas, el aire y devenir en otras formas de lo viviente. Desde el inicio de la novela aparece como un personaje atormentado por la desesperanza, “la ausencia de lugar” (Goldberg 2013, 31), en conflicto con su vida que, si bien le permite tener lujos y comodidades, es insuficiente para colmar una falta que la constituye desde la infancia y que se manifiesta a través de una pulsión de muerte y destrucción: “Nadie supo jamás de los amagos suicidas de Eugénie Thellier de La Neuville” (16):

inmovilidad, como una tisis. Dentro de poco necesitaremos demasiados sanatorios” (Goldberg 2013, 32).

[...] su exilio crujía bajo la piel [...]. El nacimiento en 1907 del hijo Roger, desató en ella un bestiario: repentino e inquietante carnaje. Se volvió distante, con dobleces y escalofríos. Se hizo completamente vieja. Fue entonces cuando comenzó a desear una villa a la que llegar con su propio automóvil, ataviada de enormes sombreros, lentes de sol. Con la maternidad sobrevino también la necesidad de luz, una rutina de verdoros, asuntos culinarios. Se trataba de conciliar placer y tristeza, vocerío y eternidad. (29)

Entre la depresión y la exaltación, Madame Savoye decide encargarle al arquitecto Le Corbusier el diseño y realización de la *maison de champagne*, lo que significa una apuesta por una concepción nueva y moderna del espacio basada en los principios de comodidad y funcionalidad, así como de racionalización, industrialización y prefabricación. Estos debían servir, según su apuesta, para hacer más cómoda la vida de sus ocupantes mediante la incorporación en la vivienda de adelantos técnicos de la época. “Máquina de habitar” (*machine a habiter*) fue la denominación que Le Corbusier le dio a esta nueva arquitectura que utilizaba el cemento armado como material principal de construcción, y que elevaba las casas del suelo a través de columnas (pilotis) y le colocaba techos planos que cumplían la función de jardines elevados que permitían estar al aire libre dentro de la casa.

La parte de la novela titulada “Las horas edilicias” registra diferentes etapas de la construcción de la villa y fragmentos de una carta que Madame Savoye le manda a Le Corbusier, con un “listín de apremios” que ella desea que se tomen en cuenta en la realización de la casa:

En principio quisiera que fuera posible agrandarla dentro de algunos años sin que ese crecimiento arruine la casa. Debe haber agua caliente y fría, gas, calefacción central.

En la zona con calefacción: una gran pieza de doce metros, un *vestier* (lavabo, poceta), una cocina, una oficina, un frutero, una habitación para dormir de cinco metros, otra habitación de dormir de cuatro por cuatro, separadas por una sala de baño.

En la planta alta: una habitación de cinco metros con una sala de baño cerrada, una lencería, un vestir de quince metros cuadrados.

Servicio: dos habitaciones de servicio con lavamanos y poceta, un garaje para tres automóviles, un alojamiento de conserje y un alojamiento de chofer (un cuarto para escobas y un granero). Una cava de vino y otra cava.

Detalles: una cocina como la de la villa de Torcay, con tres neveras de corriente y dos lámparas. Un estudio un poco más grande que el de aquella villa, un espacio para la caldera eléctrica y una nevera de corriente. Un *vestier* más grande con una lámpara de plafón y otra de lavabo. En la habitación grande, luz indirecta y lámparas. Sobre la mesa para comer, una gran chimenea. No hace falta que esta sala sea estrictamente rectangular, pero sí confortable. Una habitación para dormir, cinco por cuatro, para mi hijo, que sea la habitación y estudio con iluminación en la cama, en el escritorio y un tomacorriente en medio. Sala de baño con un gran vidrio contra el juro y un alumbrado aparte [...]. (34; subrayados en el original)

Como se observa en la cita anterior, Madame Savoye reproduce en su carta los fundamentos de la concepción lecorbusiana de la arquitectura como un saber sobre el espacio y las estructuras, pero también como “el encuentro entre la luz y la forma”, como “un fenómeno de emociones que queda fuera y más allá de las cuestiones constructivas”.³

De esto se desprende que la arquitectura también funciona como sensorio que propone nuevos modos de habitar el espacio. *Las horas claras*,⁴ así denominada por Madame Savoy, es una casa que ofrece no solo una experiencia de la comodidad y del confort moderno, sino además es pensada como “máquina de la felicidad” que repercute en la forma de vida de sus ocupantes a través de sensaciones que son el resultado de una relación de continuidad y conexión entre el espacio interior y el exterior de la casa.

Cabe destacar que en la novela hay una referencia a la escritora Victoria Ocampo, a quien Le Corbusier conoció durante un viaje a Argentina a final de los años veinte, y a quien menciona en una carta que le manda a Madame Savoy:

He estado en Buenos Aires y en un balneario llamado Mar del Plata. He visto allí las casas que ha hecho construir una poeta. Oyéndola a ella la recordé a usted y nuestro proyecto, porque Madame Victoria no se cansa de explicar que quería que los árboles y el cielo entraran en la casa, que buscaba espacio, paredes blancas y desnudas, capaces de forjar un fondo tan neutral y tan claro que todo fuese fiesta para los ojos: el color de la cubierta de un libro, el amarillo de un sombrero sobre la

3. <http://www.arqpress.net/index.php/paginas/ver/219>.

4. *Las horas claras* es un verso del poeta belga Émile Verhaeren.

mesa, una flor en un vaso, una mancha de cielo azul reflejada en el espejo.⁵ La casa de Victoria Ocampo en Mar del Plata es un cubo blanco y austero, de terrazas que dan al sol y al mar; encontré allí obras de Picasso y Léger en el marco de un purismo que raramente he visto hasta ahora. Madame Ocampo tiene una concepción clara de la arquitectura; no le importan las críticas que dicen que la suya es la casa más fea de la ciudad. Claro, ella ha hecho un gesto decisivo para la arquitectura: construir una casa escandalosa. (Goldberg 2013, 39)

La mención a una de las figuras más destacadas del campo intelectual y literario argentino, apasionada por la arquitectura moderna y admiradora de Le Corbusier, da cuenta de una relación singular de las mujeres de la primera mitad del siglo XX con la casa, basada no tanto en una concepción doméstica de este espacio, sino más bien en una visión renovada de las estructuras, la distribución y el mobiliario, con la finalidad de posibilitar otra experiencia del habitar basada en sensaciones y emociones nuevas.

Así como para Victoria Ocampo, para Madame Savoy la villa que Monsieur Jeanneret le diseña es un espacio para imaginar y experimentar modos de habitar el espacio relacionados con otras formas de la construcción y con la influencia de la luz en el modo de vivir y de sentir de aquellos que la ocupan.⁶ Una casa que salva del desierto parisino y posibilita otra circulación de los afectos que fomenta en su dueña una sensibilidad más próxima a la poesía, a la hierba, a la campiña, a la naturaleza, que la alejan de la vida urbana y burguesa.

Así como en los primeros cinco años después de su construcción, villa de Poissy le proporciona a su dueña una experiencia renovadora de la casa como “máquina para vivir”; al poco tiempo su estructura se comienza

-
5. Dice Victoria Ocampo: “Me gustan las casas vacías de muebles e inundadas de luz. Me gustan las casas de paredes lacónicas que se abren, dejando hablar al cielo y a los árboles”. También añade: “La casa que, en efecto construí en Mar del Plata con un simple constructor que, por lo demás, gustó a Le Corbusier, fue hecha de acuerdo a mis indicaciones, tanto por fuera como por dentro. Yo la quería absolutamente simple, absolutamente desnuda. Quería recomenzar todo lo relativo a la arquitectura y al amoblamiento a partir de cero, después de haber hecho tabla rasa como todo lo que había aceptado hasta ese momento” (1982).
 6. Le Corbusier se refiere a la relación entre arquitectura y luz en los siguientes términos: “La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz. Nuestros ojos están hechos para ver las formas bajo la luz; las formas y los claros revelan las formas” (Goldberg 2013, 97).

a enfermar a causa de una filtración que, desde el jardín pénsil, invade las paredes con una lluvia que “golpea hacia adentro, incontenible” (64):

Un día, sin más comienza la tragedia.

Gotas.

Gotas.

Gotas.

Gotas que marcan pozos en las esquinas, que surcan el aire, se desplazan, planean sobre los pisos.

Gotas de plenilunio, de frío.

Gotas ensimismadas, criminales.

Gotas ovíparas, ciclópeas, feroces.

Gotas opulentas,

Gotas sin mensaje.

Gotas. (63)

La aparición de la falla en la obra de Le Corbusier pone al desnudo una avería en la misma concepción moderna de la arquitectura que funciona como una resistencia al orden de la cultura y de la historia. El agua con su goteo persistente (“llueve en la entrada, llueve en la rampa y el muro del garaje está absolutamente mojado [...] llueve siempre en mi baño, que se inunda con cada lluvia. El agua pasa por la claraboya del cielorraso. El agua también se escurre por la jardinera”), (65) convierte la “máquina de habitar” en una ruina; hace que la construcción se ponga en peligro a sí misma y se ahogue en la humedad de sus paredes.

George Simmel, en un ensayo titulado “Las ruinas”, reflexiona sobre la relación entre arquitectura y naturaleza, y observa:

La arquitectura es el único arte en el que se salda con una paz auténtica la gran contienda entre la voluntad del espíritu y la necesidad de la naturaleza, en el que se desenvuelve en un equilibrio exacto el ajuste de cuentas entre el alma, que tiende a lo alto, y la gravedad, que tira hacia lo bajo. En la poesía, la pintura o la música las *leyes del material* no pueden sino servir calladamente a la idea artística [...] La arquitectura, en cambio, aunque utiliza y distribuye el peso y la resistencia de la materia de acuerdo con un plan que solo puede haber emergido del alma, permite que dentro de este la materia actúe según su naturaleza inmediata, ejecutando ese plan como con sus propias fuerzas. Es la más sublime victoria del espíritu sobre la naturaleza, similar a la que se consigue cuando se logra dirigir a una persona de tal manera que cumpla nuestros deseos sin necesidad de forzar su propia voluntad,

sino obedeciendo simplemente a esa, haciendo que la dirección de sus impulsos personales se ajuste a nuestro plan.

Sin embargo, este equilibrio único y singular entre la materia inerte, sujeta a leyes mecánicas y que resiste pasivamente a la presión que se ejerce sobre ella y la espiritualidad formadora que tiende a lo alto, *se quiebra en el momento en que el edificio se degrada y se desmorona. Pues esto no significa sino que las fuerzas meramente naturales empiezan a enseñorearse de la obra del hombre*: el equilibrio entre naturaleza y espíritu que representaba la arquitectura cede a favor de la naturaleza. [...] pues en ese momento la ruina aparece como la venganza de la naturaleza por la violencia que le hizo al espíritu al conformarla a su propia imagen. [...] En el momento en que el desmoronamiento del edificio destruye la plenitud de la forma, ambos componentes vuelven a disociarse y ponen al descubierto su originario y universal antagonismo. Parece entonces como si la configuración artística no hubiera sido más que un acto de violencia del espíritu al que la piedra se hubiese sometido contra su voluntad, como si ahora se sacudiera poco a poco a ese yugo y retornase al imperio independiente de sus fuerzas. [...] las ruinas arquitectónicas indican que en las partes desaparecidas o destruidas de la obra de arte han hecho acto de presencia otras fuerzas y formas, las de la naturaleza, de tal manera que lo que subsiste todavía en ella de arte y lo que ya hay en ella de naturaleza, constituyen una nueva totalidad, una unidad característica [...]. El encanto de la ruina consiste en que una obra humana es percibida, [...] como si fuera un producto de la naturaleza. (2002, 181-5; las cursivas son mías)

En esta cita Simmel plantea una tensión entre construcción y degradación, obra humana y fuerzas no humanas, espíritu y naturaleza, arte y violencia. El devenir-ruina de la villa Poissy, su devenir mineral (agua) y vegetal (raíz, hongo) pone en crisis los límites trazados por el humanismo y la máquina antropológica, y muestra la resistencia de la naturaleza, el defecto de la arquitectura moderna y su fracaso. Madame Savoye le suplica en múltiples cartas a Le Corbusier que se ocupe de la avería de su casa, y este no le presta atención. Así como el agua llueve adentro de la casa, de la misma forma la rabia y la venganza enferman el cuerpo de la mujer habitado por un “vacío congénito” desde la infancia, hasta envenenarlo y volverlo una ruina más de la casa, una mala hierba.

La vida y obra humanas en *Las horas claras* constituyen la zona ciega de la modernidad donde los umbrales se vuelven lugares de tránsito y contagio, y no de separación y clasificación: “No se trata de la vida de alguien”, observan Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez en el “Prólogo”

a *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (Agamben 2007), “sino de un flujo de pura vida despojada de su soporte humano que a la manera de una última ola en los límites del mar, borra de la arena el rostro del hombre, llevándose, en su reflujo, percepciones y afectos flotantes impersonales que ya no pertenecen a nadie” (Goldberg 2013, 16).

En este sentido quiero proponer que el último devenir de Madame Savoye *post mortem*, además del devenir-vegetal que mostraré a continuación, es su devenir-luz-onda-partícula electromagnética que se esparce entre y dentro de las cosas y flota entre las ruinas de la cultura.

LITERATURA Y MICOLOGÍA

*solo en las afueras de la vida
se puede plantar una pequeña ilusión*
Vicente Huidobro

En *Las horas claras* hay una zona menor, casi secreta, que da cuenta de un afecto fundamental entre Madame Savoye y las setas: se trata de una alianza entre especies —humana y no humana—, de una relación de contagios y devenires que muestra un desborde de la vida de la protagonista hacia otras formas de lo viviente, donde el organismo vegetal se convierte en espacio de agenciamiento y desvío de lo humanamente reconocible. Una vida más allá de lo humano, en estado de variación e intensidad permanente que, como la hierba, se desplaza en medio de las cosas.

Madame Savoye es una mala hierba que interrumpe su arbórea existencia burguesa para hacer familia con otras formas de lo viviente, como los hongos que comunican a los árboles entre sí a través de filamentos que generan una red de conexiones e interacciones entre raíces y tallos.⁷ Esto se observa desde el primer y segundo capítulo de la novela, que nos

7. En el artículo “Cómo amar a un hongo”, Anna Tsing dice: “Si pudieras, de alguna manera, bajar a la tierra, te encontrarías rodeado por la arquitectura de redes y filamentos de esta ciudad. Los hongos tejen esas redes para interactuar con las raíces de los árboles, formando articulaciones llamadas micorrizas. Las redes de micorrizas no solo conectan hongo y raíz (*myces-rhiza*), sino que comunican árboles y árboles a través de los filamentos de los hongos, enlazando todo el bosque con líneas directas, enredándolo. Esta ciudad es una escena vívida de acción e interacción”. https://elmalpensante.com/articulo/3519/como_amar_a_un_hongo.

introducen en un espacio vegetal marcado por la presencia amenazante de la “oronja verde”:

1.

Desde mediados de verano hasta bien entrado el otoño, hayedos y robledales se abarrotan de oronjas verdes. Desorientados buscadores de setas suelen confundirlas con especies comestibles.

De sugerente apelativo científico, *Amanita phalloides*, su sombrero globoso, está envuelto por un velo blanquecino que trasluce una coloración a veces amarilla verdusca. La superficie es sedosa en sequía y un poco viscosa tras la lluvia. El pie, esbelto, cilíndrico, firme, casi liso. Su carne, de un débil olor, en ejemplares vetustos se torna desagradable. Quienes han sobrevivido a la ancestral prohibición de paladear esta especie dicen que su sabor es dulce, [...] como la crema chantillí o el algodón de azúcar.

Bastan cincuenta gramos de una oronja verde para devastar a un adulto.

Horas después de su ingestión acaece el suplicio. Aparecen náuseas, vómito, dolores abdominales, deshidratación, insuficiencia renal y una violenta hemorragia. Luego se producirán hemorragias y una severa hepatitis.

Con la rauda intoxicación sobrevendrá la marejada de la muerte y el arrepentimiento, ya inútil, de haber convocado la belleza. (Goldberg 2013, 13)

2.

La perfecta morbidez de las setas procede de un reino aparte. Algo de su maldad seduce. Su pecado está en anidar en diminutos cadáveres y restos orgánicos, en someterse a la hospitalidad de los troncos. (14)

La literatura como micología es una de las lecturas posibles de esta novela que comienza con la descripción de la fisiología de una especie vegetal no comestible, de su hábitat y de los efectos que causa su veneno en el organismo humano al ser ingerida; para después desorganizar el mismo discurso científico y tensarlo hacia un más allá afectivo y simbólico donde la seta es un modo de lo viviente y también de su destrucción. Mujer y planta se conectan, se contagian, se comunican de forma subterránea y transversal; constituyen un rizoma que crece “entre los espacios no cultivados”, lejos de París y de la vida urbana, y que desborda el orden familiar y social como también sus rituales y convenciones. Un rizoma que es “una circulación de estados” (Deleuze y Guattari 1994) indeterminados y diseminados, que desarticulan la arquitectura de una vida planificada y

medida para llevarla hacia un afuera vegetal y conectarla con la naturaleza y sus hongos mortales. Mujer-oronja constituye un estado de la novela que se manifiesta de modo atenuado, casi imperceptible, como crecen los hongos entre los troncos del bosque. Se trata de una micropolítica que intoxica todo intento de la modernidad de darle una forma racional al deseo, y todo intento de la misma máquina de escribir de reconducir la literatura a un sentido organizador: “El medio [...] es el sitio por donde las cosas adquieren velocidad. Entre las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio” (29).

Si, por un lado, *Las horas claras* narra la historia de una villa hecha por Le Corbusier y las consecuencias que esta construcción causa en la vida de su dueña; por el otro, es la historia de un relato secreto que crece fuera de los muros de la casa y de la arquitectura moderna, en el borde de lo humano, fuera del biopoder y sus taxonomías, fuera de la máquina antropológica, lejos de las prácticas y rituales modernos, cerca de las entrañas de la tierra, entre la red de filamentos que las raíces tejen en el bosque. Un relato que habla de lo viviente y de la potencia de variación de los cuerpos, y que muestra cómo el afecto es “un índice del poder de un determinado cuerpo o combinación de cuerpos” y también “un indicador de la intensidad de un encuentro particular” entre cuerpos que causa en ellos conmoción e impacto (Beasley-Murray 2015, 386-7). Aquí el “encuentro particular” acontece entre la cultura y la naturaleza, la arquitectura y la micología, lo humano y lo vegetal. La “máquina de habitar” como proyecto moderno que hace de la casa un espacio de implementación y visibilización de los criterios, herramientas y necesidades modernos, se desterritorializa y desborda para arruinarse, “hundirse en el cuerpo mineral de la tierra” y aliarse con sus moléculas vivientes y con la incomunicabilidad de sus dinámicas. Al abandonar la villa inhabitable por el goteo incesante del agua que la invade (“la lluvia golpea hacia adentro, incesante”. Goldberg 2013, 64), Madame Savoye elige fugarse del mundo a “un reino aparte” —el de los hongos— como una acción radical de resistencia al saber de la historia y a su pretensión de imponer un orden lineal y continuo a la vida. Se aísla, se encierra (“ha descartado todo roce”, 94), se contagia con la humedad de la casa, con los restos de un proyecto que fracasó y se convierte en un or-

ganismo fúngico, en un cuerpo que va despojándose de sus propias partes y se va llenado de una vitalidad tóxica y destructiva: “Hurga en su cuerpo buscando pequeñas costras que arranca sabiendo que volverán a crecer y podrá de nuevo arrasrarlas. Extrae también la cutícula de las uñas, la piel muerta de las plantas de los pies, cualquier floración del rostro. Desea erradicar lo impuro, lo sobrante. Lo hace desde niña. Antes sangraba. Ya no” (41). Este cuerpo que se quita partes, que opera para su reducción, “albergaba malignidades inaguantables” desde la infancia y lo “vacieron de cuajo” a través de una “histerectomía” (80). Con los años y la vejez, se desorganiza y despersonaliza para poblarse de focos infecciosos e intensidades afectivas que producen en él múltiples devenires: “sus manos han decrecido llenas de manchas. Los surcos del rostro hospedan una segunda piel, mucho más áspera y escamosa. Sus facciones [...] son las de un feto [...] la mandíbula se le desencaja con las palabras más largas [...] Ha dejado de maquillarse. Se asea poco, a veces tan solo con un paño húmedo” (100). Madame Savoye arranca de su cuerpo el organismo como estructura que le da significación y orden a la vida, y lo abre a nuevas conexiones y agenciamientos⁸ que producen una regresión e involución en su cuerpo y que funcionan como fuerza de interrupción de la casa como “principio” y “fundamento”, como institución establecida, como espacio de arraigo y pertenencia humano, para dejarse ir hacia un afuera molecular y no-humano, prediscursivo, hacia una despersonalización en la que deviene partícula viviente, materia no formada que circula más allá del régimen instituido e higiénico de la vida y que está poblada de intensidades de dolor, decepción, temor, incertidumbre que se alían con las criaturas vegetales que crecen para la muerte.

Este devenir-vegetal de la protagonista comienza en la infancia, cuando pasaba tardes enteras del verano buscando setas en el bosque:

8. Dicen Deleuze y Guattari: “Deshacer el organismo nunca ha sido matarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conexiones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones medidas a la manera de un agrimensor. En última instancia, deshacer el organismo no es más fácil que deshacer los otros estratos, significancia y subjetivación. [...]. Arrancar la conciencia del sujeto para convertirla en un medio de exploración, arrancar el inconsciente de la significancia y la interpretación para convertirlo en verdadera producción, no es seguramente ni más ni menos difícil que arrancar el cuerpo del organismo” (1994, 164-5).

Sus vacaciones de infancia en la campiña zozobraban en la promesa de largas tardes goteando la hierba y los árboles. Pero la memoria de almuerzos forjados tras la colecta apenas se parecía a la sublimidad. A los diez años vio morir a su amiga Georgette después de llevarse a la boca uno de los hongos que juntas habían recogido. Era una oronja verde, extraviada entre champiñones anisados. (15)

La muerte de la amiga, a causa del veneno de una seta, funda la alianza entre Madame Savoye y lo viviente no-humano: el poder de destrucción de una pequeña criatura vegetal, el deseo de comer la destrucción determinan su vida hasta su muerte: “En su temprana calistenia de la tragedia, tuvo suerte en no toparse jamás con otra oronja verde o con una *Ramaria elegante*. La habría engullido sin perturbarse por el desenlace. ‘¿Por qué Georgette y no yo?’, se cuestionó ante el cuerpo agonizante de la frágil amiga. Y no dejaría de hacerlo setenta años después” (16).

A partir de este hecho situado al principio de la vida de Madame Savoye, la presencia de la hierba mala y de las setas atormentará su vida como un espectro que regresa para reclamar su incumplimiento. En muchos capítulos de la novela encontramos pasajes donde se pone de manifiesto su deseo de ingerir el cuerpo venenoso de una *Amanita phalloides*: “La atormenta una oronja verde pero sobre todo las grietas de la casa vacacional [...]. Es el recuerdo de la destrucción. Lo irrecuperable. La definitiva desesperanza” (19); “Retorna un hambre de setas salvajes. Aún es verano. [...]. Cree que no soportará el acabose que antecede a toda hechura, por eso las setas, su amargo palpito [...]” (43); “Piensa en oronjas verdes” (69); “Viene a su boca el sabor mineral de una seta” (88); “He vuelto a pensar en oronjas verdes” (107).

La presencia espectral de este cuerpo vegetal da cuenta de una existencia que busca desmarcarse del reparto de lo sensible moderno a pesar de la posesión de la mujer de una villa realizada según el concepto arquitectónico más vanguardista de la época. Madame Savoye perfora los muros de la máquina de habitar de Le Corbusier y apuesta por la destrucción como resistencia a la seguridad y comodidad que el proyecto moderno quiere garantizar sin lograrlo plenamente. En este sentido, en la novela lo vegetal posibilita fugarse de la concepción biopolítica de la vida hacia otros modos de lo viviente, donde los afectos circulan por intensidad, inmersión, mixtura (Coccia 2017), lo que desencadena otro modo-de-estar-en-el-mundo a partir del agenciamiento de la mujer con la tierra, las raíces, los hongos:

Mi fin ha sido muy largo. Empezó con una oronja verde. ¿Sabe que hay setas mortíferas? ¿Sabe que un bocado basta para clausurar un soplido? [...] En estos años no he hecho otra cosa que recapitular. Mil veces me he contado. Me sé de memoria. Estoy harta de mí, tanto que a veces introduzco un recuerdo. No invento, solo restituyo lo aplazado, lo injustamente olvidado. Como las setas. Todo en mi vida tiene que ver con setas. Las venenosas y las dulces. Las que probé por gusto y por destino. En mi casa de Poissy no verá setas. Nunca las hubo. Trufas sí, compradas para la cena. Usted no sabe de trufas, su delicadeza es ancestral, como si succionara savia del árbol de la vida. La oronja verde también es dulce, me lo dijo Georgette luego de haberla comido. O no sé si lo imaginé. Eso quizá puedo contárselo en el camino de regreso. Pero no se preocupe, es una historia que acaba pronto. (Goldberg 2013, 131)

Al final de *Las horas claras* ocurre el encuentro entre la mujer y la oronja, hecho que genera una unión contra-natura entre lo humano y lo vegetal, un vínculo *inter species*; es decir, la constitución de otro cuerpo y de otra sensibilidad que pierde el nombre propio, el rostro, la especie y se compone de movimientos y velocidades que conectan los vectores afectivos de ambos cuerpos para que uno destruya al otro.⁹ Madame Savoye regresa a la villa después de haber postergado esta decisión por numerosos años y encuentra que la casa que había tenido que abandonar por una avería estructural, que durante la guerra fue ocupada por los alemanes y después expropiada y reparada, se ha convertido en un espacio de germinación de setas mortíferas. Esto implica el devenir-hongo de la máquina de habitar asediada por la energía vital de la naturaleza y su veneno; y el devenir-oronja de la mujer que vuelve a *Las horas claras* para morir porque muerde el fruto de la destrucción —de sí misma y de la casa como promesa de pertenencia— para introducirlo en su organismo, lo que desencadena una intoxicación irreparable y “la marejada de la muerte” (13):

Madame Savoye descubre, junto a ella, una oronja verde. Incandescen-
te, como nacida en los claros de un antiquísimo pinar. Enorme sombre-
ro, muy plano, largo cuello.

9. Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez observan en el “Prólogo” de *Ensayos sobre bio-política. Excesos de vida*: “No se trata de la vida de alguien, sino un flujo de pura vida despojada de su soporte humano que a la manera de una última ola en los límites del mar, borra de la arena el rostro del hombre, llevándose, en su reflujo, percepciones y afectos flotantes impersonales que ya no pertenecen a nadie” (Agamben 2007, 16).

Le Corbusier, asomado en la ventana de la casa del jardinero, sostiene una tetera y un lápiz. No se sorprende ante la presencia de Madame Savoye. Tampoco ella de la suya. Dice él que hay oronjas en la Villa, que desde que fue expropiada aparecieron por doquier: Pruébelas son muy dulces, saben a claridades.

Madame Savoye arranca la oronja, la muerde.

Pregunta, absorta en la serenidad que viene del frío: ¿quién cuida ahora mi casa? (141)

Las horas claras es la historia de la vida y de la muerte de una mujer; también es el relato de la construcción y destrucción de la modernidad y de la disputa entre cultura y naturaleza. En ambos casos, y esto es lo que la novela de Goldberg también nos muestra, la literatura es el lugar donde la vida se vuelve una “singularidad irreductible” a cualquier expresión verbal al escribir en los límites del lenguaje y en contra del lenguaje. La literatura es la hierba que está entre las cosas como flujo que conecta y vincula estados y cuerpos, para dar cuenta de la variación de lo viviente y de otros modos de la comprensión que no pasan por los órdenes epistémicos logocéntricos, sino que atraviesa la tierra y sus proliferantes raíces. ❁

Lista de referencias

- Agamben, Giorgio. 2007. “La inmanencia absoluta”. En *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, compilado por Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, 59-92. Buenos Aires: Paidós.
- Andermann, Jens. 2011. “Tesis de la metamorfosis”. *Boletín* (Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria). Diciembre. 16. <https://www.lopezlabourdette.com/pdf/andermannTesis.PDF>.
- Beasley-Murray, Jon. 2015. “Biopolítica bolivariana”. En *La política encarnada. Biopolítica y cultura en la Venezuela bolivariana*, editado por Luis Duno, 385-97. Caracas: Editorial Equinoccio.
- Coccia, Emanuele. 2017. *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Contreras, Sandra. 2018. “La pulsión documental o qué cosa es ser realista”. *Revista Ñ. Clarín*. 22 de agosto. https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/pulsion-documental-cosa-realista_0_Hy6RTXj8m.html.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 1994. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Escobar, Ticio. 2014. *El arte fuera de sí*. Asunción: CAV, Museo del Barro.
- Garramuño, Florencia. 2015. *Mundo en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Giorgi, Gabriel. 2014. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Goldberg, Jacqueline. 2007. *Verbos predadores*. Caracas: Editorial Equinoccio/ Universidad Simón Bolívar.
- . 2013. *Las horas claras*. Caracas: Sociedad de Amigos de la Cultura Urbana.
- . “Jacqueline Goldberg y *Las horas claras*”. <https://www.youtube.com/watch?v=fJRjJRYzQAM&t=1092s>.
- . *Las horas claras*. Blog. <http://las-horas-claras.blogspot.com/>.
- Gomes, Miguel. 2017. *El desengaño de la modernidad. Cultura y literatura venezolana en los albores del siglo XXI*. Caracas: Abediciones / UCAB / Universidad Católica Andrés Bello.
- Moraña Mabel. 2012. “Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas”. En *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*, editado por Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado, 313-38. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Nascimento, Evando. 2016. “Para un concepto de literatura en el siglo XXI: expansiones, heteronomías, desdoblamientos”. En *El lugar de la literatura en el siglo XX*, editado por Juan Pablo Hormazábal, Josefina Rodríguez y Nicolás Vicente, 47-88. Santiago de Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, colección Dársena Estudios.
- Ocampo, Victoria. 1982. *Autobiografía IV. Viraje*. Buenos Aires: Sur.
- Payares, Gabriel. 2014. “Jacqueline Goldberg: la casa es lo único que nos queda”. *PRODAVINCI*. 13 de agosto. <http://historico.prodavinci.com/blogs/jacqueline-goldberg-la-casa-es-lo-unico-que-nos-queda-por-gabriel-payares/>.
- Pogue Harrison, Robert. 2017. *Giardini. Riflessioni sulla condizione umana*. Roma: Fazi Editore.
- Simmel, George. 2002. “Las ruinas”. En *Sobre la aventura*, 181-93. Barcelona: Ediciones.
- Speranza, Graciela. 2012. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama.
- Tsin, Anna. “Cómo amar a un hongo”. https://elmalpensante.com/articulo/3519/como_amar_a_un_hongo.

**Cuando los lugares dirimidos hablan: precariedad en
la obra de Carmen Berenguer, Gabriela Cabezón Cámara,
Diamela Eltit y Samanta Schweblin***

*When Cancelled Spaces Speak: Precariousness in the Work
of Carmen Berenguer, Gabriela Cabezón Cámara,
Diamela Eltit and Samanta Schweblin*

ÁUREA MARÍA SOTOMAYOR MILETTI

Universidad de Pittsburgh
Pittsburgh, Estados Unidos

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.48.4>

Fecha de recepción: 30 de enero de 2020

Fecha de aceptación: 6 de marzo de 2020



* Este texto fue leído por la autora en LASA Cono Sur (Montevideo), entre el 19 y el 22 de julio de 2017.

RESUMEN

El artículo reflexiona alrededor de un corpus narrativo del Cono Sur desde una mirada que articula lugares, habla, comunidad, réplica y documento. Los textos que constituyen el corpus de “ficción documental”, objeto de estudio, son: *Naciste pintada* (1999), de Carmen Berenguer; un segmento de un expediente judicial, *Puño y letra* (2005), de Diamela Eltit; una acción política devenida acción de arte local que se exporta a Venecia, *El romance de la negra rubia* (2014), de Gabriela Cabezón Cámara, y un territorio contaminado habitado además por el delirio agónico de quien lo narra, *Distancia de rescate* (2014), de Samanta Schweblin. Las narrativas estudiadas proponen otro modelo donde si bien la violencia es documentada, esta se registra de otra forma: la pregunta respecto al devenir violento se centra en las hablas que la distribuyen, permaneciendo abierto el énfasis en el rango mismo del decir.

PALABRAS CLAVE: ficción-documental, Cono Sur, espacio, género, documento, violencia, mujeres, escritura, cuerpo, resistencia.

ABSTRACT

The article reflects on a narrative corpus borne out of the Southern Cone from a viewpoint that articulates places, speech, community, response, and documentation. The texts that constitute the corpus of “documentary fiction”, that are the object of this study, are *Naciste pintada* (1999), by Carmen Berenguer; a segment of a judicial file, *Puño y letra* (2005), by Diamela Eltit; a political action turned into a local art performance that is exported to Venice, *El romance de la negra rubia* (2014), by Gabriela Cabezón Cámara and a contaminated territory inhabited by the agonizing delirium of the narrator, *Distancia de rescate* (2014), by Samanta Schweblin. The studied narratives propose another model in which, although violence is documented, it is recorded in a different way, and questions concerning violent becomings are centered on the speeches that distribute them, emphasizing the range of speech itself which remains open.

KEYWORDS: documentary-fiction, Southern Cone, space, gender, documentation, violence, women, writing, body, resistance.

¿En qué momento de la historia es apropiado indignarse?
Samanta Schweblin

HABRÍA QUE ENUMERARLOS para hacerlos explícitos: lugares, habla, comunidad, réplica, documentar. Son términos que activan el imaginario del sitio desde donde se actúa, espacio siempre dirimido, porque en ellos no se coagula el tiempo; espacios tránsfugas desde donde se activan tácticas y no estrategias. Las tácticas las ejercen aquellos que carecen de territorio fijo y las estrategias las imponen quienes consolidan su poder en un espacio particular. Documentar, por su lado, posee una fuerte carga expresiva, por razón de la realidad que evoca, pues incluye el acopio de evidencia mate-

rial con un objetivo específico. El acto de documentar opera, entre otros, para ordenar las cronologías, que en este ensayo remiten a varias ficciones escritas de los setenta hasta hoy día en el Cono Sur, casi todos ellos textos escritos al filo del siglo XXI. La acción de documentar incluye la ambición de archivar el tiempo en el que se formulan comunidades imaginarias, en este caso, plenamente fictivas, comprometidas con su continua reconstrucción. El método adoptado en estas ficciones documentales consiste en recopilar imágenes y hablas, y esparcir las a lo largo de los textos para dar fe de su existencia. En esta lectura quiero recalcar las hablas, que ostentan tres modos escriturales recurrentes: la cita, la parodia y la ambigüedad. Su radio de acción o su espacio es una casa dividida en tres secciones (*Naciste pintada*, 1999, de Carmen Berenguer), un segmento de un expediente judicial (*Puño y letra*, 2005, de Diamela Eltit), una acción política devenida acción de arte local exportado a Venecia (*El romance de la negra rubia*, 2014, de Gabriela Cabezón Cámara) y un territorio contaminado, habitado por el delirio agónico de quien lo narra (*Distancia de rescate*, 2014, de Samanta Schweblin).

Como el lugar se fragua materialmente a partir de la interacción entre el territorio y sus habitantes,¹ estos que habitan las protagonistas de dichos textos son lugares tráfugas y en principio precarios porque son espacios comunes, sin propietario, o tóxicos, donde quienes allí viven son desahuciados, maltratados y marginados. Basta con enumerarlos para intuirlos: el prostíbulo y la cárcel, la sala de un tribunal, un lugar donde viven okupas y un territorio contaminado de químicos agropecuarios. Son, además, precarios porque sus habitantes están “fuera de lugar” y sus protagonistas son mujeres. Véase que si el término “anforismo” (Cresswell) se atribuye, en principio, a entes “descolocados” respecto a los espacios normativos, en este caso, por razón de que el lugar se define a partir de una mutua o recíproca con-figuración, tanto este como su habitante se halla en estado precario en términos de su estabilidad y seguridad físicas. El cuerpo es el gran comprometido en estos sitios. Como bisagra de engranaje social, es el cuerpo femenino mismo, en su habitar, el que se inmola. Ya Doreen Massey y Luce Irigaray han analizado la estrecha relación existente

1. Lugares o “localities” son definidos por Massey (1994) como “constructions out of the intersections and interactions of concrete social relations and social processes in a situation of co-presence” (139).

entre espacio y género, y la amenaza que representa el cuestionamiento del orden patriarcal y falocéntrico.² La escritora chilena Diamela Eltit, por ejemplo, emplaza a la masculina institución judicial misma al citar en su *Puño y letra* un fragmento del pliego judicial. Extrae un documento que de otra forma quedaría ocultado por la burocracia jurídica en un archivo y expone algunas de sus partes: un testimonio, que devela los procedimientos y herramientas, el habla aparentemente neutral del montaje judicial. Allí, la violencia habla por sí misma, y su discurso —el del pliego judicial que emplaza y cita— es neutral, excepto cuando cita a los testigos.

En el texto de Carmen Berenguer se trata de trabajar la fecunda metáfora de la casa al voltear la categoría bachelardiana de la residencia convencional con el típico ático y sótano siniestros, y proponer una casa de citas o una casa penal al estipular tres fórmulas habitables: la casa de la poesía, el prostíbulo y la cárcel, lugares donde las protagonistas, todas ellas mujeres cercadas por la violencia, se arman de un sistema de afirmaciones mediante el habla, y estremecen el orden social que las confina a los espacios prostibularios o carcelarios. Así ocupan y emplazan también el espacio de la opinión pública desde su lengua al navegar hacia el texto literario. La prensa, el Estado, la ciudad letrada misma, califica de mujer loca —como diría la Mistral en su momento— a quien habla, pero ella insiste en su réplica. El lenguaje de odio con que es interpelada es devuelto en forma de presagio, amonestación, descripción o conjuro, desde la casa de la poesía, y como testimonio desde la casa prostibularia y la cárcel. La crónica periodística estimula a buscar los diversos ángulos del lupanar a partir de los testimonios contradictorios de sus habitantes, mientras que los relatos carcelarios en primera persona definen el lugar de la cárcel y el rédito que cobra en el espíritu y los cuerpos. Las mujeres se redimen a partir de una particular habla de la sobrevivencia. Aun allí hallan estas mujeres lugares desde donde re-construir el mundo y el lenguaje. Uno de los mejores ejemplos es el ofrecido sobre Brenda al mirarse en el espejo de las aguas neobarrosas conosureñas: “No olvidemos que ella no usa espejo. Brenda se mira en los charcos. Allí vio su primera imagen. [...] Cuando hablan de arte está ese espejo señalándome su estética. Tal charco latino platica y

2. D. Massey: “In certain cultural quarters, the mobility of women does indeed seem to pose a threat to a settled patriarchal order” (11). Me refiero principalmente a *Spaculum of the Other Woman y This Sex Which is Not One*, de Luce Irigaray.

murmura orfandad en su sabiduría. Ese charco hizo escuela en mi cabeza y pobló la incoherencia de sus calles” (Berenguer 66-7). Así, la totalidad de la obra de Berenguer puede leerse como un “cuerpo violentado por la flecha del verso”, “cuerpo que se representa en estado de privación”, según Francine Massiello (2016, 32). Desde la violencia se ejercitan y ejecutan sus hablas y, como bien señala Cárcamo Huechante, “[e]n esta ruta barroco-urbana de la poesía de Berenguer también se establece una distancia respecto del exceso de literaturiedad y culto al autorreferencialismo de la escritura ‘latinoamericana’, y en su contraparte, Berenguer se descorre, como el *rouge* sobre el cuerpo femenino y travesti, sudado y sudaca, para dejarse permear por el callejeo urbano, popular y político de su persona poética” (77). Dentro del neobarroco mismo, el poeta Jaime Lizama describe el lenguaje de otro libro de Berenguer, *A media asta*, de forma tal que bien podría aplicarse a toda la poesía y poética berengueriana, como un habla mestiza que deja emerger lo soterrado y “una voluntad lúdica y lúbrica” (2016, 50).

Por su parte, en *Romance de la negra rubia*, Gabriela Cabezón Cámara se acomoda en “una poética de barra” (33) desde donde se describe una acción de arte en la forma estrófica de un neorromance popular en estilo barroco. El desfase formal existente entre la estrofa y la descripción de la performance que ocupa la trama del texto de Cabezón insinúa la presencia de un público masivo que la observa y a quien se dirige, reformulando críticamente, mediante el estilo desigual, la autoría y su “verdad”, comprometiendo así el potencial político de dicha posición estética tornándolo paródico. Finalmente, en la obra de Schwebelin se evoca la toxicidad letal en un distante territorio del sur a partir de un diálogo continuo de tres personajes sobre quienes se construye el suspenso y se sugiere el horror respecto al enigma de lo que ocurre. En tres de los casos, y parcialmente en uno, se trata de texturas eminentemente orales que se explayan sobre un territorio construido a partir del habla entre mujeres. Todas estatuyen de algún modo lo que es difícil verbalizar: la violencia, la mentira y el delirio. Lo determinante en estas narrativas es que todo ello se representa sin los trazos de victimación cónsonos a narrativas similares. Es decir, el *modus operandi* del proceso de “documentar”, a saber, el uso de la cita en Eltit y Berenguer, o la distancia provista por la espectacularización crítica de la performance de *La negra rubia*, o el delirio dialógico en la novela de Schwebelin pone en paréntesis el yo y sus valoraciones típicas en otros

textos, y sobre todo, escabuye y aplaza, por así decirlo, el trance anunciado de una escena de sacrificio que la narración parecería presagiar. Desdramatizar el yo opera de diferentes maneras en el caso del texto de Berenguer, donde es la voz poética o la crónica periodística o el relato directo de las torturadas quienes ocupan el espacio fictivo. Decir esto como si se tratara de un testimonio despoja al texto del elemento de valoración implícito en el género novelístico convencional. Pero no hay dramatismo aquí ni tampoco expectativa morbosa respecto a los detalles de la tortura, como sí les ocurre a los cadáveres de *2666* de Roberto Bolaño. Al asumir la palabra, las protagonistas de estas novelas se despojan del lastre victimizador, pues hacerlo comporta un gesto afirmativo que empieza a construir las como potenciadoras de su futuro. En tal sentido, la pregunta formulada por Jean Franco en *Cruel Modernity*, un libro que se ocupa de varios relatos de victimación femenina en América Latina en el contexto de la modernidad, viene a colación aquí respecto a la formación de subjetividades violentas correspondientes a ese período. Lo que quiero afirmar es que las narrativas de las que me ocupó estatuyen otro modelo, donde si bien se rinde cuenta de la violencia documentándola, esta se registra de otra forma, y la pregunta respecto al devenir violento se centra en las hablas que la distribuyen, permaneciendo abierto el énfasis en el rango mismo del decir.

Una relación somera de los textos podría ir orientando mi argumento. Comencemos por el territorio ocupado por una empresa tóxica en la novela de Schweblin. Dicho relato se moviliza a partir del intercambio dialógico entre una moribunda, Amanda, y un niño de unos nueve años, David, tratando de reconstruir el “origen” de los “gusanos” que los han envenenado. El horror que atraviesa el relato contado a tres voces y con numerosas interrupciones temporales es infundido por tres aspectos: a) el presagio del mal en la infancia y el papel desempeñado por la madre para evitarlo; b) la presencia ominosa de otro mal representado por los “gusanos” mediante un lenguaje incapaz de dar cuenta de la toxicidad ambiental, a menos que lo ilustre somáticamente (“dan picor”); y c) la presencia intermitente de una curandera que exige e impone un sacrificio para salvar el espíritu, consistente en despojar al niño de su cuerpo para hundirlo en la orfandad y el abandono. La pregunta sería: ¿cómo indemnizar del dolor a los que quedan? ¿Cómo reparar la violencia que experimenta el niño como víctima principal de esta intoxicación globalizadora? Lo que la novela expone es la orfandad, el despojo y la violencia en medio de la plaga de los glifo-

satos y el agrocapitalismo global en un campo de soja transgénica. El “origen” de la violencia en este sentido no es la violencia transgénica impuesta sobre un territorio del capitalismo neoliberal, sino el sistema mismo que lo perpetúa. El que el relato o el interrogatorio o el intercambio comunicativo esté violentamente fracturado por las perspectivas desde las cuales se narra es índice del agujereamiento de una explicación única respecto a un tópico narrativo reiterado en la novela. He leído este texto en varias ocasiones y siempre me acosa una sensación que es también una inquietud: la dificultad de identificar a qué otorgarle primacía interpretativa cuando varios planos narrativos se solapan. Ciertamente, el texto de Schweblin apunta hacia esa equivalencia de las alternativas interpretativas. En ese sentido, me planteo si acaso no sea el texto relativo al paisaje tóxico, tanto como la violencia soterrada literalmente impuesta a las víctimas ignorantes que aceptan sin mayores indagaciones su destino, una alternativa justa de lectura. Por esa ruta entonces, la curandera (que me parece central al relato) no formaría parte de lo principal, sino como corolario de este plan sistémico de destrucciones sucesivas de la población, dado el caos ambiental imperante.³

La pobreza extrema hecha metáfora en una tierra donde no pasa nada, infértil y sin movimiento, da paso a la exposición del material humano desprovisto de deseo y el horizonte vital que allí habita. Ese “sin deseo” es el infierno mismo, y de ahí proviene el terror, narrado como si fuese una cotidianidad inofensiva, pero inapelable, letal. Como subraya la cita: “Ahora bien, ¿es posible discernir ‘el punto exacto en el que nacen los gusanos’?” (11). ¿Es factible conocer el origen o la causa última? ¿Y qué son los gusanos? ¿En función de qué retornamos a esta metáfora que es expresión incierta en el lenguaje infantil? Para quien ve en los gusanos el efecto del operador tóxico, el fin del relato es la crítica de la toxicidad, lo cual es una posibilidad de lectura. Sin embargo, en otro momento de la narración Daniel dice: “el punto exacto está en un detalle, hay que ser observador” (14). ¿Se trata acaso del momento en que “la distancia de rescate” es posible, cuando el padre puede sustituir a la madre en su papel, y no lo hace? Entonces, ¿es el propósito de la narración dar cuenta del nuevo paisaje ambiental o del nuevo paisaje afectivo? Y si es así, ¿por

3. “Bajo tierra” y “La furia de las pestes”, dos relatos incluidos en la colección de cuentos *Pájaros en la boca* (2015) dan cuenta de estos pueblos fronterizos y secos, paisajes que son resultado de dicha explotación ambiental.

qué no decirlo más directamente? En una entrevista concedida por la autora a raíz de la publicación de la *nouvelle*, Schwoblin descarta la literatura panfletaria y edificante, es decir, la dirigida a un fin que rebase lo literario. Pero acaso los titubeos y discrepancias entre lo que se debe o no debe contar entre Amanda y David sean un indicio de que no se trata del paisaje exterior, a saber, el nuevo paisaje construido por el agrocápital, ya no por las bananeras y el petróleo. Se trata de las alucinaciones, las trasposiciones de identidad, la falta del reconocimiento del otro causado por el extrañamiento, la fractura generacional donde padres e hijos pierden contacto: el caballo que se desploma al beber del riachuelo, el pájaro muerto, el niño transmigrado, en cierto sentido, también desaparecido.

En la casa verde la curandera es capaz de leer la energía de la gente, “pero esta gente además de esotérica es bastante sensata”, dice Carla en su distancia déctica (“esta”) respecto a su lectura de la ceremonia del rescate. En otro momento Amanda le pregunta a Carla: “¿En qué momento de la historia es apropiado indignarse?” (28). Es decir, éticamente hablando, ¿se trata aquí de la justicia? El rescate no lo es, solo queda la distancia y la indignación ante una secuela de incidentes aparentemente injustos. La curandera produce un híbrido, otro tipo de “trasgénico”. El secuestro y robo de niños durante la dictadura viene a colación, el quiebre de la línea genealógica, la derecha apropiándose de los niños de otros, el extrañamiento que produce el enemigo en la propia casa. Entonces, ¿es otro evento político el que se recuenta aquí? Vale la pena recordar esta aserción: “La trasmigración se llevaría el espíritu de David a un cuerpo sano, pero traería también un espíritu *desconocido* al cuerpo enfermo. Algo de cada uno quedaría en el otro, ya no sería lo mismo, y yo tenía que estar dispuesta a aceptar su nueva forma” (28; énfasis suplido).

Carla debía “asumir el compromiso” de ser responsable del cuerpo de David “pasara lo que pasara”. Cuando Amanda y Nina se intoxican, Amanda es incapaz de dar su consentimiento para que Nina, su hija, sea intervenida por la hechicera. Ese detalle legal torna ilícita la ceremonia transmigratoria. De otro lado, la soja recién cortada atraviesa el relato como un signo ominoso. La narradora juega con nuestras referencias fílmicas. *Children of the corn* transcurre en un pueblo rural donde los niños eventualmente asesinan a sus padres, mientras que en esta novela un niño intoxicado se convierte en un elemento extraño con potencialidades agresivas. Su genealogía se interrumpe, sus padres le temen, se invierte el eje de

la autoridad y el niño deviene un monstruo para su madre (34). Otro filón del relato atañe a la relación con el otro que surge cuando Amanda ve por primera vez a la niña con frente monstruosa que renguea: “Está bien que Nina vea esto, pienso. Está bien que sepa que no todos nacemos iguales, que aprenda a no asustarse. Pero secretamente pienso que si esa fuera mi hija no sabría qué hacer” (42). La distancia entre un niño y el otro tiene potencialidades negativas ahora y lo que se subraya es la distancia respecto al otro, pese a que el comentario de Amanda aspira a ser políticamente correcto. ¿Es aceptable que sepa de su existencia (la de la diferencia), pero no que lo sea? Básicamente, lo que ocurre en el relato es esa trasposición, el registro y la constatación de que esa posición políticamente correcta se torna intrascendente en el momento en que se materializa la cercanía. La “realidad” descrita en esta *nouvelle* es un horror del que no se sale, y el aparente diálogo no lo es, sino un monólogo con lo imposible.

¿Qué emparenta este trabajo de Schweblin con *El romance de la negra rubia* de Cabezón Cámara? Quiero pensar que una fascinación con el lenguaje que, por un lado, asume un gesto de denuncia y, por el otro, se suma en la posibilidad de un ‘nosotros’ que erige “la voz de los sin voz”. ¿Pero de qué *nosotros* se trata cuando se enfrenta un ejército que convalida la fuerza *erga omnes* de la propiedad *vis a vis* unos okupas y una mujer incinerada en medio de la histeria informática? Veamos el desencadenamiento de la acción una vez la policía emplaza a los okupas:

Al final de la contienda, entre los míos hubo cuatro caídos de caída reparable por los corchazos de caucho, dos caídos para siempre por un par de canas que no padecen el efecto cámara del mismo modo que sus compañeros y un patrullero laminado por el futón que había cortado breve pero contundente el aire de la avenida. Y unos cuarenta detenidos, esos todos del lado de los míos. Después de llenar los camiones con los revoltosos, la policía procedió al desalojo y acordonó el edificio. Alrededor, aquellos de los míos que no estaban presos ni caídos comenzaron a improvisar un campamento, pero ya al grito de “¡tenemos tres muertos, tenemos tres muertos!”. Cuando alguno vio en su celular que la prensa estaba titulando así: “Dos muertos y una mujer agonizando en un desalojo”, se acordaron de los créditos y agradecieron: fue ‘invalorable’, le dijeron a las cámaras, la ayuda de la ONG. El Techo Propio, que envió cientos de metros de manteles de nylon de claro origen chino y de incierto periplo internacional: nadie sabía de dónde lo había sacado la ONG. Tampoco había tiempo de preguntarse nada y mucho menos de inquirir sobre la procedencia de lo necesario (16).

También el Estado se pronuncia en este texto, pero desde la proximidad representada por sus uniformes convertidos en atractivos textiles fluorescentes, y la informática que modifica o altera los “productos”. De hecho, todo se maneja como mercancía, y lo que fue un acto azaroso por parte de “la artista de la basura” (la mujer se quema por hallarse drogada y embriagada), deviene un acto de resistencia cuyos réditos se insertan de forma bivalente, tanto por la vía del reclamo de territorio para los sin casa, como también insertándose en la narrativa de un turismo global, que incluye trasplantes de rostro u operaciones donde la identidad se diluye. *El Romance de la negra rubia* es un texto que apela ya desde un principio a unos tópicos críticos relativos a la performance, en boga actualmente. Entonces, no se interpela ni evoca paródicamente a un lector, sino a una línea crítica, y Cabezón Cámara se desplaza (no sé si conscientemente) en una especie de vaivén ambiguo, cuestionándola, para cerrar el círculo de los territorios legítimos y hegemónicos, uno propietario (el del territorio ocupado) y el otro crítico (el del performance combativo como nueva resistencia).⁴

Porque se trata de un mundo en rápida licuefacción, el emplazamiento al lector plantea otro problema ético. En este caso, y también en el otro, se recurre a nominar la acción como un sacrificio,⁵ esclareciéndolo en la “Coda”, en caso de que quien lea no haya entendido bien. El “nuestro” y el “nosotros” es el eje en torno al cual giran los verdaderos sucesos:

Es bastante heterogénea la primera del plural, los nuestros no son nosotros y eso hay que tenerlo claro. No todo sacrificado genera una tradición, pero el martirio espontáneo siempre genera su primer muerto, como primer empujón o como fuerza motora de un efecto dómimo que según de qué se trate dura una generación o puede durar centenios, aunque pensándolo bien, lleva un buen par de milenios. (73)

-
4. “Porque siempre quise escribir uno y ha de ser que soy una de esas personas que no pueden separar arte de vida y la vida me quedó así, medio barroca, retorcida, como una torre de Borromini, confusa, agujereada, pegoteada, derretida, diría, con los contornos difusos de todo lo que se derrite pero no termina de transformarse en otra cosa y no puede ser más que lo mismo en un derrumbe congelado antes de licuarse del todo. Desde esa caída que no cae, desde esa suspensión escribe. Y escribe cosas como esta” (Cabezón Cámara 2014, 68).
 5. Uno de los pertenecientes a la “incipiente hermandad” pregunta: “¿cómo está la compañera del sacrificio fundante?” (33), refiriéndose a la quemada que le da cohesión al grupo de resistencia.

Esto del “nosotros” y los “nuestros” atañe al testigo y a la víctima, que ronda la novela desde un principio. Cabezón juega con toda la corriente del testimonio en Latinoamérica y el Caribe y lo contrapone a la lectura posmoderna (Derrida y Agamben, entre otros). La paradoja es que quien casi muere sobrevive, la bonza necesita otra cara y presta testimonio por su propia boca:

De todos modos, acá quería hablar de martirio. El mártir es el testigo según la etimología, que no garantiza nada pero dice lo que dice y dice que el mártir es quien vio todo hasta el final, pero en el final no hay nada apenas la propia muerte y de eso no hay testimonios, el mártir no puede hablar más que con sus pobres restos, a lo sumo algo dirá cuando le hagan una autopsia o, si es mucho después, vía carbón 14. (76)

Pero la pregunta sería si para ser mártir, ¿no se necesita una comunidad? No son víctimas quienes mueren solos, sino que se es víctima de algo superior a nosotros. Creo que esto es lo que subrayan estos textos, el acto de victimación se convierte en la performance donde la protagonista es manipulada por un ente activo (los medios periodísticos) o los artísticos (igualmente deformadores). La protagonista parece tener conciencia intermitente de su situación, porque carece de motivos reales de resistencia. Su relato atañe a lo que es “debido” respecto a los sobrevivientes, pero incluso ella no lo es, sino como impostación, pese a haber sido el “origen” mismo de la acción: ella es la víctima que se asume como testigo en el relato que otro narra de ella. No hay origen, aunque haya que empezar por un punto (como ella dice en un momento). El comienzo de este personaje cuya resistencia no lo es, es un efecto de la merca, confundándose el principio del “yo” y del “nosotros” que constituye esta instalación: “yo estuve ahí, pero todo esto me lo contaron después” (14). El Modelo de esta instalación y performance que eventualmente es exhibido en la Bienal de Venecia es La Salada, un espacio de mercadería falsificada en las afueras de Buenos Aires, que se menciona fugaz, pero expresamente en el texto. Produce un “mercado” la performance, y es manipulable por los medios masivos, pero sobre todo, su circuito productivo se fundamenta en la simulación. La protagonista es su vivo ejemplo, la víctima típica a partir de la cual se sacraliza un espacio que la convierte en heroína: “yo solo les trabajé de víctima todo el día” (37, 60). Así como la Brenda (en la Berenguer de *Naciste pintada*) utiliza como espejo un charco, esta mujer se contempla en “la superficie

convexa de los escudos militares” y le fascina el brillo azul de sus uniformes. Nos hallamos en la “sociedad del espectáculo”, mas aquí se le superpone una cronología del despojo que será ocupado sucesivamente por la santidad y la performance, recursos mediáticos de diversas eras.

¿Qué ocurre cuando este sujeto absolutamente manipulado por el otro (el de la sociedad del espectáculo) se afirma precisamente en su propia autodesposesión? Es decir, ¿cómo leer desde otro sitio la aventura desterritorializadora de Gaby en *La negra rubia*? En *Dispossession: the Performative in the Political*, Judith Butler y Athena Athanasiou (2013) exploran las consecuencias de lo que llaman la socialización de la autopoiesis (“the sociality of self-poietics”). Al cuestionar el reconocimiento, fundado en la identidad que se crea individualmente, afirmando la soberanía del sujeto, Athanasiou afirma que lo necesario no es producir identidades toleradas o tolerantes mercantilmente reconocibles, sino la desestabilización del ideal regulador que constituye el horizonte de esa susceptibilidad (66). Y advierte Butler sobre los peligros de la autopoiesis en un espacio donde se arriesga la inteligibilidad, planteando así un problema de traducción cultural: “we might be understood to be involved in a mode of self-making or self-poiesis that involves risking intelligibility, posing a problem of cultural translation and living in a critical relation to the norms of the intelligible” (67). Propone entonces moverse a otros regímenes de socialidad no necesariamente normativos.

Esta lectura de la protagonista nos colocaría como lectores en la apertura misma de una narración donde es incierto lo que se propone, entre la “soberanía” de la autopoiesis y el abandono o la indiferencia ante la posibilidad de ser un producto de una comunidad X que nos construye. Athanasiou comenta que la autopoética o *self-poietics* “emerges as a performative occasion in an ongoing process of socially regulatory self-formation” (68), donde el yo se desposesiona de su posición soberana abriéndose a la alteridad. Porque la alteridad también está en trance de construirse conjuntamente con el sujeto, no es un ente terminado. En esta *nouvelle*, Gaby examina continuamente a quién se parece, presagiando lúdicamente el trasplante: Darth Vader, Eva Perón, Abramovic y otros. Butler y Athanasiou ven en el modelo espacio-temporal un problema que atañe a la soberanía que están disputando. En las tres novelas, las protagonistas se hallan en un fuera de sí (estado alterno, enfermedad, delirio, encarcelamiento, convalecencia) que les permite vislumbrar la posibilidad

de ser otro u otra, habitan en una especie de zona fronteriza entre la vida y la muerte. Entonces, la pregunta consiste en discernir si en el texto de Cabezón cuestiona el disenso neoliberal cuyo emblema es la okupa o propone un personaje cuya autoconstrucción como “sacrificada” confluye con las necesidades de una comunidad en ella. ¿Contra qué horizonte de expectativas la relación de un yo con su comunidad se va forjando? No solo se hallan fuera de sí estos personajes, sino avizorando otros territorios, ajenos, ominosos, amenazantes, foráneos. Sobre ese mismo horizonte de lectura, podríamos preguntar quién es el personaje de Daniel en la novela de Schwebelin y o el de Gaby en *El romance de la negra rubia*, y sobre todo a quién interpelan. El que dichos personajes se perfilen sobre un tercer mundo acosado y envenenado en la intangible frontera globalizadora también dice mucho sobre la luz que los ilumina o ciega. ¿Acaso también no queremos abandonar el síndrome de la victimación? No enfocar en la injuria sino en la opresión, dice Butler (87), lo que me parece acertado, aunque estimo que es desde la injuria al cuerpo propio, desde su especificidad, desde donde mejor se puede estremecer al prójimo.

De otro lado, ambas novelas describen regímenes biopolíticos que de alguna manera comprometen el sentido de la identidad y se arrojan hacia lo trans: el trasgénico, la trasmigración, la transformación, el trasplante de rostro. En un pasaje, dice Gaby:

A veces creo que no caigo, que cuando muera será por proceso de ascensión, un poco como a la Virgen me arrebatará el muy alto y me caeré para arriba: seré un caso de inversión del centro de gravedad. Soy un caso de inversión: nací negra y me hice rubia, nací mujer y me armé de tremenda envergadura envidia de mucho macho y agua en la boca de tantos y de tanta boca loca. Me cogí a medio país, y también eso es poder. (35-6)

Entonces, desde la precariedad material de sus propios cuerpos (quemada, trans, híbrida, moribunda, envenenada) se reclama un mundo que habitar socialmente. La definición más breve de “performativity” en Butler es la siguiente: “performativity names that unauthorized exercise of a right to existence that propels the precarious into political life”; (the performative emerges precisely as *the specific power of the precarious*—unauthorized by existing legal regimes, abandoned by the law itself—to demand the end to their precarity” (101; 121, énfasis suplido). Y responde

Athanasiou: “ask what might be made, politically, *of such unauthorized, precarious exercises that seek to combat their own precarity*” (101; énfasis suplido). La protagonista es un digno ejemplo de doble-agencia (Massiello 2003) unido ello a una necesidad de cuestionar e interpelar la sociedad en la que vive, manejadas las armas del poder interpretativo (Franco 1993) por una mujer. Lo que torna incierto su avatar o recorrido son las diversas máscaras asumidas, hasta el punto de hacer indistinto lo que su transformación plantea y aspira, políticamente hablando.

Es en su relación potencial con el otro que quiero cerrar este ensayo, incluso cuando en este caso se trata de una institución, de donde surge una escritura superlegitimada. En el “libro-documental” de Eltit, *Puño y letra* (2005), hay un texto que ostenta los signos de un discurso objetivo donde se escenifica un caso de violencia política. El implicado principal es el Estado pinochetista, y desde ahí Eltit reconfigura la materialidad del suceso apelando a nuestra imaginación abstracta, a la detallada evaluación de un pliego judicial. Citar la palabra mediante alegatos, testimonios e interrogatorios adquiere en este contexto una fuerza inusitada. Ese distanciamiento procura en los lectores una actitud, un gesto, una reflexión sobre los condicionamientos de nuestra lectura frente a la institución literaria, quien a su vez dicta un cierto tipo de escritura. Este “orden del discurso” que elabora Eltit suscita una reflexión sobre la violencia política ejercida por el Estado.

¿Cómo reacciona el lector ante un texto así? ¿Qué es la prueba, un testimonio, un alegato, un interrogatorio, una conclusión? ¿No constituyen todas estas piezas sueltas una intención narrativa? ¿Cómo se representa literariamente la violencia política a través de la transcripción de un caso judicial? En *Puño y letra*, asistimos a la exposición de unos documentos públicos puestos aquí en circulación general, descolocados del escenario jurídico donde usualmente adquieren su significado como parte del descubrimiento de prueba para comprobar la fidelidad con que se recuerda o la credibilidad del testigo. La conversión, mediante mera trasposición, de un documento público jurídico en un texto novelístico reduplica su significado, pues usualmente dichos documentos públicos, pese al nombre, se confinan al consumo exclusivo y especializado de los juristas. En este texto, un documento público como el testimonio judicial o la exposición oral de los abogados, adquiere otro aura al descontextualizarse y ubicarse dentro de una “novela”, y su significado se altera al convertir el espacio

real en un dispositivo estético, consistente en colocar en escena un fragmento documental. Ese captar el “progreso” específico del texto no es crucial para la lectura más ingenua del escrito, por lo que me pregunto si el lenguaje técnico, así como la acumulación de detalles solo pertinentes en un sentido jurídico podría promover un cierto sentido de “indignación” o “impaciencia” en la lectura convencional que orienta las expectativas de un lector lego. Si el grueso de la novela es esa larga cita extraída directamente del expediente judicial, entonces, ¿qué función desempeña reiterar mediante la extensa cita el lenguaje “neutro” de los juristas?⁶

Son notables en estos textos los mecanismos de traducción, el desplazamiento de un texto judicial a una *nouvelle*, por ejemplo, y la posibilidad de que una testigo que hace visible su victimación por parte de una comunidad pueda exhibir descarnadamente su proceso. Asumirse como testigo es la forma que halla para asumirse como “una más” en la comunidad del agravio. Tampoco la protagonista en la *nouvelle* de Schwebelin logra comprender lo que ocurre y somos nosotros como lectores quienes a partir de otros momentos de la narración logramos reconstruir el cuadro completo. No hay reclamo de verdad respecto a lo narrado, pues los documentos hablan por ellos mismos, pero mediante el encuadre previo y final, la autora cuestiona la institución judicial, prestigiada por la sacralidad simbólica de la que está investida, de su espacio de influencia, socavándola desde un principio y arrogándose simultáneamente el papel de testigo y juez de esta. Puede decirse que secuestra para su texto los documentos judiciales, colocándolos en un contexto diverso donde esgrime la palabra clave de la subjetividad criminal, la “alevosía”, y pone en entredicho la efectividad de la pena. En ese sentido, se ha apropiado del poder interpretativo para torcer el rumbo de lo exclusivamente jurídico. Eltit toma como protagonista a la institución judicial misma, así como su lenguaje burocrático, y problematiza lo que esta institución puede hacer, que es poco, como puntualiza indirectamente a lo largo del texto. Si bien la autora irrumpe ensayísticamente, enmarcando valorativamente toda la acción, gesto característico del género testimonial (Vera León 2002), la conclusión o interpretación del gesto autorial reposa en nosotros, a quienes coloca en la posición de jueces éticos del acto. Si como dice Badiou,

6. Aquí y en lo que sigue remito a mi ensayo sobre la novela de Eltit, “Juzgar un juicio o las roturas de lo que se cose con afán (*Puño y Letra*, de Diamela Eltit)”.

la justicia debe definirse afirmativamente y consiste en el reconocimiento en la víctima de su espíritu, así como de su cuerpo, diría que esta obra es un ajusticiamiento, donde la espectadora comparece como “una más” del pueblo chileno, hace el reclamo respecto a la insuficiencia de la escena jurídica y se consolida como actuante, burlando el rol pasivo de la víctima. Es, como dice Badiou que es la justicia: “pasar de la condición de víctima a la condición de alguien que está de pie” (2007, 25).

Todos estos textos nos emplazan necesariamente para que respondamos, dado el límite que constituyen respecto al habla. Son textos dichos al borde de la muerte, al borde de lo que no puede decir otro que se asigna desde el texto mismo como testigo de la multiplicidad de signos que puede suscitar su interpretación. Son también, en ese sentido, textos que comentan oblicuamente la inteligibilidad, sobre si es posible entenderlos también, desde las redes del afecto y el trance ético. Por un lado entonces, las réplicas o resistencias a lo que es propio o la propiedad, la posibilidad de un disfrute diverso (el usufructo) que depende de la posesión pasajera y que en estos casos opera apalabrándose. Recordemos a ese efecto que es, en primer lugar, mediante el acto de habla que estas mujeres ocupan el espacio de la ciudad, del prostíbulo, del campo envenenado, incluso de la cárcel; y, en segundo lugar, por el compromiso del cuerpo en cuanto materialidad activa para expresar su visibilidad. Entonces, la desposesión *vis a vis* la soberanía que otorga la palabra a quienes la agencian es siempre un nódulo a desentrañar sobre la marcha. La desposesión está permanentemente relacionada con un aspecto que parecería negativo, pero en la medida en que pueda resignificarse de modo que el centro del cambio no emane necesariamente de un sujeto, sino de un entramado de sujetos diversos y diversas subjetividades comprometidas con la apertura, se convierte en un campo de posibilidades. Así también, el énfasis en la diferencia existente entre la habilitación de la cosa que provee la posesión ejercida por varios, en contraposición al concepto de propiedad, emblemático del uso restringido por el propietario.

El concepto de precariedad se liga necesariamente al tipo de vida conducida por algunos sujetos, carentes de territorio y visibilidad, aunque no deja de ser un recurso o estrategia de resistencia en algunos casos. Podría decirse que este es el lado radiante de la desposesión, en la medida en que el sujeto se torna permeable al mundo. Esa disponibilidad asume su rostro más oscuro cuando se torna violenta, en tanto no es producto

de la disponibilidad del sujeto sino de la imposición de otro. El acto de nombrar, si bien es potencialmente político, también resulta estigmatizante. Nombrar es ya estar en el mundo, sea porque somos nombrados o nos nombramos o pedimos que nos renombren. Como señala Butler, ¿qué formas asume el nombrar cuando trata de deshacer el estatus soberano de aquel o aquella a quien nombra? (2013, 137). Esas formas las conocemos. Lo que quizá sea más difícil es afirmar el estatus soberano de alguien a quien ya sabemos es fácil nombrar y desnombrar, dada su invisibilidad y menoscabo, porque carece de poder para hacerse escuchar. Más allá del ejercicio descriptivo que adoptamos (las formas que asume el nombrar), habría que examinar las posibilidades de cuestionar ese lugar asignado por el nombre que desnombra. Apalabrarse es una de esas formas. Prometer, representar, autonombrarse, escribir la lengua materna y, en el acto, postular alternativas, lo cual sería un encuentro con la verdad. El acontecimiento (que dura un instante) llega, después del cual todo debe converger hacia un proceso. Ese acontecimiento, según Badiou (2002), nombra “el vacío”, así como “lo desconocido de la situación”, a la que hay que serle fiel para lograr el encuentro con la “ética de la verdad”. La fidelidad a dicho evento consistiría en dejarnos aprehender por lo desconocido que nos sorprende, emplazarnos en un proceso de verdad que trasciende la ley, que destruye el *statu quo* y nos quiebra, nos toma en ese encuentro. Quizá estas novelas aspiran a decirlo desde la marginalidad de dichas hablas y lugares. Entonces, la violencia que se registra o documenta aquí no es sufrida, sino evocada por las mujeres que la reduplican y subvierten para su provecho. ❀

Lista de referencias

- Badiou, Alain. 2002. *Ethics. An Essay on the Understanding of Evil*. Tr. Peter Hallward. London: Verso.
- . 2007. “La idea de justicia”. En *Justicia, filosofía y literatura*, editado por Silvana Carozzi, 19-37. Rosario: Homo Sapiens ediciones.
- Berenguer, Carmen. 1999. *Naciste pintada*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Butler, Judith, y Athena Athanasiou. 2013. *Dispossession: the Performative in the Political*. Cambridge: Polity Press.
- Cabezón Cámara, Gabriela. 2014. *Romance de la negra rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Cárcamo Huechante, Luis. 2016. "La ciudad neoliberal y un habla rebelde: isomorfismos y voces en *Huellas de siglo* de Carmen Berenguer". En *Cuerpos y Hablas disidentes en la poesía de Carmen Berenguer*, editado por Juan Pablo Sutherland, 59-83. Santiago de Chile: Piso Diez Ediciones.
- Cresswell, Tim. 2004. *Place: A Short Introduction*. Malden, MA: Blackwell.
- Eltit, Diamela. 2005. *Puño y letra. Juicio oral*. Barcelona: Seix Barral.
- Franco, Jean. 1993 [1989]. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México.
- . 2013. *Cruel Modernity*. Duke: Duke University Press.
- Irigaray, Luce. 1985 [1974]. *Speculum of the Other Woman*. Traducción de Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell UP.
- . 1985 [1977]. *This Sex Which is Not One*. Traducción de Catherine Porter y Carolyn Burke. Ithaca: Cornell UP.
- Leal, Francisco. 2007. "Aparecen sombras criminales. Arte y política en la obra de Carmen Berenguer." *Revista de Crítica literaria latinoamericana*. Año 33, n.º 65: 51-61.
- Lizama, Jaime. 2016. "Hacia una reescritura de lo femenino". En *Cuerpos y Hablas disidentes en la poesía de Carmen Berenguer*, editado por Juan Pablo Sutherland, 41-55. Santiago de Chile: Piso Diez Ediciones.
- Massey, Doreen. 1994. "The Political Space of Localities Studies". En *Space, Place, & Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Massiello, Francine. 2003. "Women as Double Agents in History". En *Narrativa femenina en América Latina*, 59-72. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- . 2016. "Ritmo y presencia: 'Las damas vuelven'". En *Cuerpos y Hablas disidentes en la poesía de Carmen Berenguer*, editado por Juan Pablo Sutherland, 27-39. Santiago de Chile: Piso Diez Ediciones.
- Sotomayor-Miletti, Áurea María. 2012. "Juzgar un juicio o las roturas de lo que se cose con afán (*Puño y Letra*, de Diamela Eltit)". *Revista Iberoamericana* (University of Pittsburgh). Octubre-diciembre. Vol. LXXVIII, n.º 241: 1011-24.
- Vera León, Antonio. 2002. "Hacer hablar: la transcripción testimonial". En *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, 2.ª ed., editado por John Beverley y Hugo Achúgar, 195-213. Ciudad de Guatemala: Universidad Rafael Landívar.
- Schweblin, Samanta. 2014. *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- . 2015. *Pájaros en la boca*. Buenos Aires: Random House Mondadori.

**El mundo es ancho y de muchas: desajuste
del cuerpo femenino en la narrativa de viaje de las
escritoras latinoamericanas en el siglo XXI**

The world is wide and belongs to many: *maladjustment
of the feminine body in Latin American women
writers' travel narrative from the 21st century*

YANNA HADATTY MORA

Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad de México, México

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.48.5>

Fecha de recepción: 6 de febrero de 2020

Fecha de aceptación: 16 de abril de 2020



RESUMEN

En el contexto de una reflexión acerca de las relaciones entre género, viaje y escritura, Yanna Hadatty sugiere que para las autoras latinoamericanas contemporáneas (nacidas entre los años sesenta y setenta), el viaje realizado por exploración personal dentro de un marco semiautobiográfico resulta una temática central. A partir de la revisión de algunas novelas publicadas en el curso del presente siglo, la autora señala que en el XXI aparece como constante en la escritura de mujeres la representación del cuerpo femenino en desajuste y de viaje. Particular atención dedica Hadatty a la lectura de *Volverse palestina* (2013), crónica de viaje de la chilena Lina Meruane y *Body Time* (2003), de la ecuatoriana Gabriela Alemán, leída en clave de “campus novel” feminista.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, Chile, relatos, viaje, cuerpo femenino, viaje, escritura de mujeres, crónicas, *campus novel*.

ABSTRACT

In the context of a discussion on the relations between gender, travel and writing, Yanna Hadatty suggests that for contemporary Latin American women authors (born between the 1960s and 1970s), the journey undertaken for personal exploration within a semi-autobiographical framework appears as a central theme. Based on a review of a number of novels published in the course of this century, the author points out that in the 21st century, the representation of the female body, travelling and in disparity, appears as a constant in women's writing. Hadatty devotes particular attention to the reading of *Volverse Palestina* (2013), a travel chronicle by Chilean Lina Meruane, and *Body Time* (2003), by Ecuadorian Gabriela Alemán, read as a feminist “campus novel”.

KEYWORDS: Ecuador, Chile, stories, travel, body feminine, women's writing, chronicles, *campus novel*.

GÉNERO, VIAJE, ESCRITURA

ATÁVICAMENTE, UNA MARCA de género implícita invistió durante mucho tiempo a la literatura de viajes, fuera cual fuera la forma que adoptara: epistolario, crónica o novela; marca que impedía disociar la idea de los viajeros reales o ficticios, con un sujeto masculino. De los viajes de Marco Polo a la novelística de Julio Verne, de Emilio Salgari a Ryszard Kapuscinski, de Homero a Paul Bowles, fueran los viajeros el histórico Cristóbal Colón o el ficticio Gulliver, escuchar o leer el recorrido del mundo respondía a la expectativa generalizada del recorrido de un hombre —o de un grupo de hombres— por diversas latitudes del planeta. Por excepción se leía a ciertas mujeres viajeras, a veces poseedoras de título nobiliario o vinculadas familiarmente con viajeros e intelectuales. Es decir, habilitadas

por su pertenencia a una élite social para realizar el viaje y documentarlo. Aún en nuestros días, responsabilidad de mercados del libro o de su mercadotecnia, de editores y académicos, una rápida búsqueda de los conceptos ‘literatura de viajes’, ‘novela de viajes’, ‘crónica de viajes’, nos devuelve muchas veces a ese preconcepción de constrictión genérica.

Sin embargo, la relación entre viajeras y relato de viaje crece ostensiblemente y obliga a transformar el concepto hacia nuestros días en la medida en que el desplazamiento resulta un asunto determinante en la narrativa contemporánea de las escritoras, propio de una humanidad en movimiento más que privativo de un género; humanidad que cruza fronteras, se exilia, se refugia, migra por trabajo o estudio, viaja por razones diversas, y que, al hacerlo, compara, describe, recuerda, escribe. En la actualidad los estudios sobre escritos de viajeras, en femenino, son objeto por igual de disciplinas como la historia intelectual, los estudios culturales, la literatura comparada, las relaciones internacionales, la historia cultural, la historia del arte; sobre ese tema se fundan seminarios de investigación, líneas de estudio, colecciones, proyectos de rescate. En esta revisión contemporánea, muchos trabajos recuperan textos soslayados de siglos atrás, y reescriben poco a poco la historia y la historiografía disciplinarias. No solo aquellas que por condiciones socioeconómicas pudieron viajar en el siglo XIX (Mme. de Staël, la marquesa Calderón de la Barca), sino las exiliadas, las refugiadas, las desplazadas, las trabajadoras migrantes de todas las épocas, ellas son ahora quienes cuentan sus vidas al tomar la palabra de manera directa o con voz prestada, pues sus trayectorias han concitado el interés suficiente para ser narradas. No se trata de un inicio en el siglo XXI, habría que recordar que ya en 1978 la mexicana María Luisa Puga retrataba la Kenia de su tiempo en *Las posibilidades del odio*, en 1979 la argentino-colombiana Marta Traba publicaba *Homérica Latina*, y en 1984 la uruguaya Cristina Peri Rossi editaba una obra que probablemente disputa a *Rayuela* (1963) el título de máxima novela del exilio y la posvanguardia experimental dentro del *boom* latinoamericano: *La nave de los locos*. Traer a colación también que en un texto de 1985, a propósito de la ya entonces trágicamente fallecida Traba, afirma Elena Poniatowska, en una aseveración colectiva sobre las escritoras latinoamericanas de varias generaciones que publicaron durante los años setenta y ochenta, que las vincula inevitablemente el exilio, voluntario o forzoso:

Marta Traba se la vivió superponiendo exilios, pero me pregunto, ¿no somos todas las latinoamericanas unas exiliadas? Isabel Allende es chilena y vive en Venezuela; Silvia Molloy, Elvira Orphee, en Estados Unidos; Luisa Valenzuela, argentina, primero en México y luego en Nueva York; Julieta Campos nació en Cuba; Rosario Ferré, puertorriqueña, va y viene a caballo sobre dos países; mi apellido no es precisamente chichimeca; Elena Garro se refugió en París, y Clarice Lispector, ucraniana, fue a dar a Brasil y acabó quemándose la mitad de la cara con un cigarro olvidado en la cama; Rosario Castellanos murió sola en Israel, electrocutada por una lámpara doméstica. ¿No somos, a veces, como me lo escribió Rosario Ferré en una carta, un jironcito de hilo? (57-8)

Por lo hasta aquí señalado, es de esperar que la emergencia de la escritura de mujeres combata a lo largo del siglo XX con la reformulación o el cambio de signo de símbolos convencionalmente asumidos por las escrituras patriarcales. Entre ellos, con los predominantes: la casa, la familia, la pareja, el rol social, la corporeidad, la institución literaria. Quizá por ello con mayor visibilidad y violencia, el cuerpo, ese espacio innegable de diferenciación e individuación, representado como espacio de resistencia, determina la escritura de las dos generaciones previas de autoras. Tales son los casos de la brasileña Clarice Lispector (Chechelnik, Ucrania, 1920-Río de Janeiro, 1977) en su obra más experimental, *La pasión según G. H.* (1964), o de la chilena Diamela Eltit (Santiago de Chile, 1949), con novelas como *Vaca sagrada* (1991) o *Los vigilantes* (1994). Al respecto, y en una lectura propositiva planteada por la crítica Jo Labanyi, quien adapta para su análisis la idea de *abyección* planteada por Julia Kristeva (*Powers of Horror*, 1980) a la escritura política que representa la idea de la tortura (“Topologies of Catastrophe. Horror and Abjection in Diamela Eltit’s *Vaca sagrada*”, 1996), la escritura de Eltit presenta la compleja relación del cuerpo abyecto con la autorrepresentación en la mujer (tema no analizado por Kristeva, por no abordar escritoras mujeres ni autores latinoamericanos en su ensayo). En los casos de Lispector y Eltit, se trata de escrituras tensas, militantes, adheridas con claridad a las propuestas estéticas y políticas de las denominadas generaciones de vanguardia y posvanguardia.

Por tanto, y aunque pareciera por la cantidad de trabajos dedicados al tema que el manejo determinante de la representación corporal y el viaje en la escritura de mujeres latinoamericanas resulta una marca del siglo XXI, habría que reconocer que no lo es. Quizá la novedad estriba en mencionar que para las autoras latinoamericanas de mi generación (hispanoamericana-

nas, dicho con más propiedad, no hablaremos aquí de las brasileñas ni de las francófonas; nacidas entre los años sesenta y los setenta), el viaje realizado por exploración personal dentro de un marco semiautobiográfico resulta una temática central, quizá tan importante como la que ahora y desde hace una década se encuentra sobrerrepresentada: la temática del cuerpo. Escritoras tan diversas como la narradora ecuatoriana Gabriela Alemán (Río de Janeiro, 1968), las mexicanas Cristina Rivera Garza (Matamoros, 1964) y Guadalupe Nettel (Ciudad de México, 1973), la chilena Lina Meruane (Santiago de Chile, 1970), las argentinas Leila Guerriero (Junín, 1967), Lucía Puenzo (Buenos Aires, 1976) y Selva Almada (Villa Elisa, Entre Ríos, 1973); las peruanas Julia Wong (Chepén, 1965) y Claudia Salazar Jiménez (Lima, 1976); la boliviana Giovanna Rivero (Montero, 1972), se caracterizan porque su obra de ficción y no ficción está marcada por el desplazamiento físico y sus tensiones como asunto determinante y definidor de la identidad de sus personajes. Tal vez incluso (si estos asuntos fueran cuantificables) tanto como por la representación corporal. Recorriendo a vuelo de pájaro algunas de sus obras, en las ficciones publicadas, por ejemplo, por Lina Meruane a partir del año 2000, se ha estudiado la diabetes y la disminución visual derivada de esta enfermedad degenerativa que la autora padece en la realidad como determinante de la anécdota y de su significado en la premiada novela *Fruta prohibida* (2003), sin concentrarse demasiado en su movilidad sur-norte o en sentido contrario: Zoila del Campo viaja de Ojo de Agua, población frutícola rural chilena ficticia o real, a una gran ciudad de Estados Unidos, que suponemos Nueva York, para librar el control del sistema médico sobre su cuerpo diabético, no para buscar una cura, como planeara su hermana de padre, María, financiadora del viaje. Lo mismo ocurre con la posible lectura de una relación norte-sur y su desplazamiento de ida y vuelta en la novela *Sangre en el ojo* (2012) de Meruane, en cuya anécdota la protagonista Lucina regresa de Nueva York a Santiago de Chile para ser cuidada por su familia después de sufrir un derrame en el vítreo por un movimiento brusco, y debe esperar hasta que se absorba la sangre del ojo para volver a la ciudad norteamericana y ser operada. Por su parte, *La cresta de Ilión* (2004), de Rivera Garza, tiene en su centro el descubrimiento a cargo de los personajes femeninos de la verdadera identidad sexual de un protagonista, inicialmente presentado como masculino, que resulta no serlo, según se dilucida con el avance de la acción; mientras los personajes viajan entre las ficcionales Ciudad del Norte y Ciudad del Sur, que se ha-

llarían entre Tijuana y San Diego, según la crítica.¹ La más reciente novela de Alemán, *Humo* (2017), habla del retorno de una protagonista viajera llamada Gabriela, ecuatoriana de habla quiteña, restringida por una cojera que disminuye o se acrecienta, que vuelve a Asunción, Paraguay, ciudad en la que ha vivido años atrás: el recorrido presente frente al de la memoria, las experiencias traumáticas, la ausencia del amigo muerto, junto con el bastón, hacen que la Gabriela del texto recorra con dificultad y de otro modo los escenarios de su pasado. Por su parte, en las novelas de Guadalupe Nettel, *El huésped* (2006) y *El cuerpo en que nació* (2011), se suelen resumir e interpretar las respectivas tramas a partir de la deficiencia visual de ambas protagonistas, situación compartida con la autora, que las lleva a enfrentar de otro modo su relación con la ciudad y con el mundo en etapas de infancia, pubertad, adolescencia y juventud temprana. En la novela *El huésped* (2006) se narra cómo, consciente de la pérdida progresiva e irreversible de su vista, Ana, la protagonista, se ofrece para leer delante de una comunidad de ciegos, y con ellos aprende a desentrañar una ciudad subterránea y clandestina, donde la invidencia opera con otras reglas mientras el monstruo que la habita se libera y crece. En *El cuerpo en que nació* (2011), obra que ha sido valorada alternativamente como relato autobiográfico o novela de formación, la protagonista atestigua su crecimiento en medio de parches, tratamientos y esperanzas de operación de un ojo con un problema congénito, dentro de la clase media liberal de la Ciudad de México de los años setenta y ochenta, mientras su hogar se desplaza entre Villa Olímpica y la Colonia Roma, con estadias temporales fuera de la ciudad en un campamento *hippie* en Hermosillo, Sonora; o, durante parte de la adolescencia, dentro de la comunidad árabe de Aix-en-Provence, hasta que de regreso en la Ciudad de México debe aceptar vivir permanentemente con el lunar blanco sobre la córnea del ojo derecho que tiene de nacimiento, pues este resulta inextirpable.² Habría quizá que ampliar la ecuación: enfermedad, laceración del cuerpo, movimiento, viaje y escritura de mujeres.

-
1. Dice al respecto Emily Hind (2005): “el protagonista de *La cresta de Ilión* padece la lluvia invernal de sus tierras que parecen estar entre Tijuana y San Diego. Al dividir la geografía de la novela entre la Ciudad del Norte y la Ciudad del Sur, Rivera redefine los tradicionales conflictos filosóficos entre Este y Oeste para situar el eje entre Norte y Sur” (42).
 2. Dentro del recomendable artículo de Wolfenzon (2017) sobre las novelas de Nettel, debería corregirse que Villa Olímpica y Tlatelolco son dos lugares completamente alejados dentro de la Ciudad de México.

CUERPO, CONTRAHISTORIA, NEOLIBERALISMO, RACIALISMO

Siguiendo esta propuesta, en el siglo XXI encontramos como constante en la escritura de mujeres la representación del cuerpo femenino en desajuste y de viaje, mediación próxima a la de un artefacto que no funciona con la perfección esperada, pero que permite alcanzar diferentes espacios necesarios para el desarrollo de las protagonistas, que a nivel de interpretación general hablaría de desacomodos individuales o colectivos frente a la estructura social, desadaptaciones, marcas personales del no funcionamiento de un proyecto, y la generación de una nueva respuesta: la necesidad de vencer esa insatisfacción o desacomodo abriendo la búsqueda hacia otras posibilidades y otros mundos, lo que a nivel de la anécdota muchas veces conlleva un cambio de horizontes. Es el caso de la exportación frutícola que caracteriza al Chile neoliberal y la visión del organismo diabético en ese contexto como la fruta podrida que corrompe el prestigio nacional y la maquinaria exportadora de la que habla el título de la obra de Lina Meruane (2007), por ejemplo; y la resistencia al destino de exclusión para el organismo imperfecto que conlleva el orden social, que se presenta en ambas hermanas, en la una al envenenar la fruta de exportación con cianuro (como ocurrió en la realidad durante la crisis de 1989) para detener la maquinaria de la empresa frutícola para la que trabaja, en la otra al exportar(se) como cuerpo enfermo, que se hace pasar por sano.

Viaje y cuerpo resultan determinantes también en la lectura de Gabriela Alemán. Una variante, la representación sur-sur, se presenta cuando al investigar y fabular en *Humo* (2017), su novela más reciente, Alemán construye la trama, que se teje y desteje en el pasado y en el presente, en torno a la plausible conexión entre la guerra del Chaco (Paraguay-Bolivia, 1932-1935) vista desde el lado paraguayo, el ascenso de Stroessner, la migración del inventor húngaro Ladislao Biró a Argentina, la existencia de una colonia paraguaya de leprosos, una campaña de domesticación de ñandúes, y la presencia de personajes ficticios que los conectan en una trama intensa y compleja, proyectada hacia el presente por un evento cercano y real, pretexto y soporte de significación a la vez: la tragedia del incendio del centro comercial Ycuá Bolaños en Asunción en 2004, y la posterior falta de penalización para los responsables de ese fuego que se desvanece en el humo de los incendios reales e imaginarios que no cesan de presentarse en dicho país,

aun después de la vuelta a la endeble y joven democracia. La inequidad, la impunidad, la violencia, como ejes de identidad de la cultura paraguaya, atraviesan la representación del siglo XX y llegan al XXI en esta novela llena de directrices que van mucho más allá de una lectura del cuerpo que cojea.

Pero resulta quizá *Mongolia*, de Julia Wong (2014), la ficción que llega hasta los más lejanos confines en cuanto a los desplazamientos de nuestras autoras. La narradora, Belinda, mujer sino-peruana³ originaria de Huaraz, viaja hasta fijar su residencia por siete años en Macao, donde concibe y da a luz un niño con síndrome de Down, Felipe, que muere en circunstancias extrañas, probablemente lanzado por la misma madre desde el balcón del departamento familiar. En el recuento de su historia, a través de la voz de los diferentes personajes (Belinda, el hijo, el padre chino, la madre tusán, el marido alemán), llega finalmente a Ulán Bator para alcanzar el desenlace de su historia: con todo el dinero que obtiene de la venta del departamento macaense, viaja para comprar una bebé que remplace en su vida al hijo muerto. Una vez que consigue hacer la transacción y se queda sola con la niña, también la asesina; la novela concluye cuando Belinda decide quemar todas las naves y quedarse junto a su guía, un hombre mongol que forma parte de una red de trata de niños. El doble uso de la palabra Mongolia y sus derivados se aprovechan en el extraño título, palabra que en primer término da nombre al país asiático sin costas entre Rusia y China, al tiempo que toma de él los adjetivos de origen y derivación discriminatoria ‘mongólico’, ‘mongoloide’ o ‘mongolito’, coloquialismos utilizados en español y otras lenguas para denominar a los sujetos trisómicos, que deben su nombre a la observación racista del médico británico John Langdon Down, quien decide llamar a dicho trastorno ‘idiocia mongoloide’ por parecerle semejantes en los rasgos físicos a los pobladores de dicho país. Belinda es una mujer nómada por esencia: el padre la cría solo, sin conocer ningún idioma asiático, ni practicar sus costumbres religiosas o culturales, despojada de la cultura materna, así como de la presencia de la madre que se encuentra alienada y recluida, como consecuencia de haber sido abusada desde niña, sin conseguir anclarse tampoco a su patria de nacimiento, el Perú. Nomadismo y desarraigo. En Macao habla inglés,

3. Al parecer, Perú es el único país que acuña un concepto especial por esta alta presencia: el término sino-peruano, chino-peruano o *tusán* se utilizan como sinónimos, lo que habla de la abundancia de esta migración y de este mestizaje.

realiza tareas de supervivencia, se embaraza del amante alemán Klaus Palme con la expresa fantasía de ‘mejorar la raza’, da a luz y cuida al hijo. A mis ojos, cabe hacer una lectura poscolonial del libro, en la cual el discurso ideológico que prevalece y triunfa es aquel que considera al mestizaje desde una perspectiva ideológica purista, racalista conservadora de la que al parecer la novela no logra sustraerse: la protagonista narradora misma como mestiza es ya una “falla”. El hijo será visto en esta medida como una aberración, que ella finalmente se encargará de suprimir. En esta misma lectura, su lugar en el mundo estará en el retorno a Asia, y en la no reproducción por su esencia filicida y de ‘mala cruz’.

En un estudio que se concentra en el período denominado de “alto imperialismo” (1850-1930), Sara Mills rescata y revisa el archivo de escritos de viajeras británicas a las colonias, para ver cómo la variación en las relaciones coloniales de su momento aparece signada en los matices que presentan los relatos de viaje. Su análisis explora las negociaciones del género “literatura de viajes”, pues la expansión colonial se encontraba también, en dichos tiempo y contexto, concebida como un mecanismo genéricamente marcado, constreñido para la presencia masculina. Su investigación, siguiendo el derrotero de otras investigaciones previas sobre mujeres viajeras, presenta otros datos para revelar que en realidad abundan las mujeres viajeras en el período. El sendero recorrido por la crítica inicia con el seminal *Orientalismo* de Edward Said (1978), en el que, como es sabido, el crítico literario palestino observa la coincidencia entre la retórica y la información en los discursos occidentales sobre Oriente. A partir de entonces, los posteriores trabajos sobre literatura de viajes tienen en la mira que el género funge inevitablemente como instrumento de la expansión colonial, y se vuelve aparato ideológico modélico. Adicionalmente, para Mills resulta importante poner en evidencia que los marcos de referencia de la escritura femenina sobre la literatura de viajes son otros, en la medida en que la mirada, constreñida por una socialización opresiva y por una posición marginal frente al discurso imperialista —menos determinada por la clase social que por el género—, apunta hacia el encuentro con el otro como un ser individualizado y cargado de descripciones, y no desde afirmaciones generalizadoras de prejuicios raciales, privilegiadas en los asertos masculinos, que ratifican en ellos el esquema colonial. Se trata de textos de amplia difusión, que sin embargo no fueron considerados como literatura seria en su momento, ni en su posterior revisión, menos aún se consideró que fueran dignos como objetos de

estudio. Su recepción se dio siempre más cercana al gesto autobiográfico que al literario. Con una mirada que se niega a dejarse convencer por una lectura feminista reductora que las califique a todas como protofeministas, Mills anuncia que en el rango de estudio encontró textos protofeministas, antifeministas, colonialistas y anticolonialistas (Mills 1991, 4).

Algo semejante podríamos decir de esta aproximación: si bien la comparación posible de nuestro corpus con dicho estudio es muy lejana, en la medida en que las premisas difieren por completo, la tentación de estabilizarlos en una lectura que califique *a priori* los textos como feministas es semejante, pero lo son también los matices: si en Meruane hay claramente una lectura de denuncia política y de deconstrucción de los imaginarios neoliberales, y en Alemán una revisión diacrónica de la historia paraguaya para entender con doloroso amor en la mirada la marca de la inequidad y la injusticia, en Wong encontramos la condena de la mezcla, evidenciada en una resolución sangrienta de borramientos filicidas que responde quizá a la ideología de blanqueamiento criollo de los Estados latinoamericanos o redención por el mestizaje eugenésico y cultural. No se trata de textos que apunten en una sola dirección.

NARRATIVAS MÁS ALLÁ DE LA FICCIÓN: LA CRÓNICA DE VIAJE

Vale la pena aclarar en este momento que la idea de *ficciones nómades* se desprende de la lectura de un volumen coordinado en 2015 por las profesoras de la Universidad de Gotemburgo, Andrea Castro y Anna Forné, *De nómades y migrantes. Desplazamientos en la literatura, el cine y el arte hispanoamericanos* a partir de un congreso académico realizado años atrás. En él se propone la idea del nomadismo según la propuesta de Rosi Braidotti, dentro de la corriente del feminismo de la diferencia, para analizar textos latinoamericanos, algunos de ellos de mujeres. Habría que recordar que en Braidotti se habla siempre de un sujeto en continua transformación, situado “en un cuerpo sexuado y social que se crea y recrea en la red de interconexiones con otros sujetos y con todo lo vivo. Está situado en la historia” (Castro y Forné 2015, 8-9). Específicamente, interesa ver la distancia entre exilio y nomadismo que plantea la filósofa feminista italiana, en sus propias palabras:

Es necesario mapear con precisión y sensibilidad las diferencias de grado, tipo, especie y modo de movilidad, desarraigo, exilio y nomadismo. Esta precisión cartográfica se hace necesaria dado el hecho de que *el nomadismo no es exactamente una metáfora universal, sino un término genérico que sirve para indexar una variedad de niveles de acceso y de derechos a posiciones de sujeto con empoderamiento social en una era histórica determinada.* (Braidotti, en Castro y Forné 2015, 9; cursivas añadidas)

En este orden de ideas, una de las marcas generacionales de estas escritoras es que muchas de ellas escriben, enseñan o editan literatura y periodismo como modo de vida. Docencia, traducción y edición; novela, crítica y crónica. Llega el momento de la aproximación a este último género, que ha sufrido en años recientes una considerable renovación que lo coloca dentro de lo más innovador y relevante de la literatura en lengua española en medios impresos o electrónicos.

Nos detendremos, por resultar especialmente notable, en la crónica de viaje de Meruane, *Volverse palestina* (2013), en que se explica su condición de sujeto nómada que viaja por su voluntad —gracias a un pasaporte que le permite el ingreso a Tel Aviv y Cisjordania, con el visado respectivo, con medios económicos para realizar el viaje— y para escribir un libro, pero en el viaje su objetivo se confunde por momentos con el viaje de regreso que recorre en sentido contrario el exilio forzoso de los abuelos, y ella encarna temporalmente la identidad de los ancestros y se vuelve otra víctima del éxodo palestino cuando la ocupación turca, del que también da cuenta el sentido de la vuelta presente en la palabra *Volverse* del mencionado título. Como ha confesado en entrevistas, aunque es imposible volver a donde no se estuvo, se puede volver si el acto se realiza vicariamente, *a nombre de*; Meruane vuelve en lugar del abuelo y de la abuela muertos y sepultados en Chile sin poder regresar, del padre vivo y de las tías vivas que no quieren volver para encontrar la patria y el hogar que ya no existen.⁴ En dicha crónica publicada hace seis años en México, la autora recibe una serie de ‘llamados del destino’ para el ‘regreso’ a los orígenes

4. Meruane dice en entrevista sobre este asunto: “La cuestión de las identidades me parece que también es muy voluntaria. Uno puede ser un palestino o chileno de primera generación, y renunciar a esa identidad y buscar otra. Al mismo tiempo, en cualquier generación alguien puede activar esa célula de afecto y simpatía y solidaridad con algo que le parece que es propio” (Alejandro Duque).

familiares en Beit Jala, ciudad palestina que pertenece a la gobernación de Belén, en Cisjordania, que será más bien el encuentro con su identidad como una Meruane, pues ella no sabe árabe ni conoce Medio Oriente hasta entonces. En la lectura descubrimos que el viaje toma menos de la mitad de las páginas, porque el recorrido “chilestino” familiar recogiendo los pasos por los pueblos de acogida al interior de Chile de los primeros migrantes palestinos de su familia asentados en el país, ocupa una cantidad de espacio importante del breve libro, así como los preparativos y los motivos que apuntan hacia el viaje. Páginas que le sirven para reflexionar y cuestionarse: ¿qué es ser una Meruane?, ¿qué es ser palestina?, ¿una condición heredada junto con un apellido, que hacia el final del libro se pone en duda si realmente es el propio?, ¿una herencia étnico-religiosa que se lleva en la sangre?, ¿una condición de otredad permanente? La sangre no la llama, el idioma le es ajeno, no reconoce a la familia asentada en Beit Jala, en el camino es asumida sucesivamente como judía, palestina, norteamericana, musulmana y cristiana. Pero sufre una transformación, una vez que emprende el viaje. La singularidad de viajar desde un cuerpo diabético insulín dependiente es nombrada por única ocasión en un breve capítulo denominado “La cicatriz”. En especial por tratarse de un viaje largo y sin ruta directa (real y metafóricamente hablando), y debido a los territorios involucrados en la conexión aérea: Meruane tomará un vuelo de la línea israelita El Al para volar de Inglaterra a Israel. Los interrogatorios de migración en el aeropuerto de Londres la hacen afirmar en chileno: “Tengo la certeza de que en las horas que pasé con los tiras fui más palestina que en mis últimos cuarenta años de existencia. La palestinidad que solo defendía como diferencia cuando me llamaban turca, alguna vez, en Chile, había adquirido densidad en Heathrow” (Meruane 2013, 43). Al pasar por un interrogatorio de rutina, es apartada del grupo junto con otros casos anómalos, para ser interrogada por los militares israelitas, debido a que es “una mujer chilestina que viajaba sola, que llevaba muchos años viviendo en Estados Unidos sin haber conseguido la ciudadanía y [que] además tenía un visado alemán. Esa mezcla fue un detonante”. El agente de migración desconcertado por el caso le pregunta si lleva consigo alguna máquina. La cronista narra y responde:

Llevo repuestos para mi máquina de insulina. Entre esos repuestos hay agujas, agujitas. Pero el supervisor se queda en la frase anterior o no conoce la palabra *needles*. ¿Qué máquina?, dice. Oigo la adrenalina

subiendo como un pito por su laringe. Me meto la mano entre las tetas y extraigo el aparato que me mantiene viva. Tiro del cable que la conecta a mi cuerpo para que comprenda que más allá de su vista hay una aguja que se inserta debajo de mi ombligo. Al supervisor se le cae la cara de seguridad y no queda sobre su cuello más que el asombro y la sombra de unos vellos eléctricos. ¿Eso?, repite, sin escucharme ni entenderme, eso, ¡qué cosa es! [...] ¿Y eso?, me dice, mientras yo intento una explicación en inglés. Era una gruesa cicatriz de la que ahora quería hacer alarde. Desnudarla, amenazar con ella a las tiras que me hicieron bajarme los pantalones, desabrocharme la camisa, darme la vuelta, desconectar mi máquina. Entregarles la cicatriz en vez de ese aparato que tomaron con manos enguantadas prometiendo devolverlo de inmediato. Poner la cicatriz junto a las pastillas de azúcar que también llevaba conmigo, para emergencias. Por qué no prueba una, le dije a la experta en explosivos, sabe a naranja. (Meruane 2013, 43-4; “La cicatriz”).

En palabras directas de Braidotti:

En el marco conceptual feminista el sitio primario de localización es el cuerpo. El sujeto no es una entidad abstracta sino material incardinada o corporizada. El cuerpo no es una cosa natural; por el contrario, es una entidad socializada, codificada culturalmente; lejos de ser una noción esencialista, constituye el sitio de intersección de lo biológico, lo social y lo lingüístico, esto es, del lenguaje entendido como el sistema simbólico fundamental de una cultura. (Braidotti 2004, 16)

No puede resultar más física la forma en que Meruane pone el cuerpo, un cuerpo social, genérica, lingüística, cultural e históricamente dado. Al leer la crónica personalísima, nos quedamos con la impresión de que en sus páginas cada cuerpo y cada nombre tienen una suerte azarosa y una cicatriz profunda en este viaje; que la pertenencia a un pasaporte o a un apellido, a una nacionalidad o a una firma, son tan necesarias como aleatorias. Que los sujetos del mundo somos a corta o larga distancia todos nómades, y así deben serlo nuestras narraciones, no únicamente desde el punto de vista del desplazamiento físico, sino por el continuo proceso de transformación o transición en que nos encontramos. Lo nómade, para Braidotti, resiste la enunciación estereotípica patriarcal, lo descoloca y lo resignifica. Este elemento se encuentra en la base misma del “volverse” del título, conceptualmente opuesta al ser, pues lo que más se pone en cuestión en el texto es la validez del principio de identidad. A lo largo de sus

páginas, observamos un devenir de todos los seres que pueblan y adensan la crónica, un volverse; ni siquiera para siempre, solo temporal. Recusando todo posible esencialismo, el rol con el que deben identificarse indisolublemente en un mundo de ideologías irreconciliables que todo lo permean, donde el palestino es el musulmán, es el terrorista, es el enemigo, vemos todas las otras transformaciones ante nuestros ojos: un taxista latino en Nueva York que resulta ser árabe y luego palestino, que la convence de ir a su tierra, y que al final de la crónica desaparece o regresa él mismo a Medio Oriente; un escritor residente en Jaffa, judío casado con una mujer palestina, cuyos hijos sí cuentan con derechos tan indispensables, como a disponer de una máscara antigás en caso de bombardeo, no así los suegros ni la cónyuge por ser árabes. El cuarto antibombardeos es aprovechado por la esposa, la también escritora Zima, para escribir sin interrupciones. Él se llama Ankar, es judío criado como cristiano, que en su juventud intenta convertirse al animismo o a la religión sikh, y que de adulto es rebautizado Munir ('el que recibe la luz') por su suegro al casarse con Zima, que es musulmana, y tomar su religión. Ella explica a Meruane que para los judíos no se considera palestina, porque eso solo se acepta como gentilicio dentro de los territorios ocupados, pero no para las ciudades de convivencia interracial, allí ella y sus hijos son árabes. ¿Y mis abuelos qué serían?, pregunta Meruane. El nombre para designarlos a ellos resulta no existir. Probablemente, serían chilenos a secas. En Chile, vimos a inicios del libro, existen calles con los nombres del abuelo y del bisabuelo:

Ahí está el letrero negro bordeado de blanco. Las letras anuncian, también blancas pero gastadas, no una calle sino apenas un pasaje que resulta la palabra justa para nuestro abuelo nómada. Vistas así, mayúsculas, las letras SALVADOR MERUANE sobre una endeble plancha de metal, así, tan deslavadas (como si el pintor se hubiera olvidado de darle la segunda mano, de recubrirlo con una capa de barniz protector), tan desprovistas las rejas y las casas alrededor, pienso que ese meruane desvencijado ha sido menos afortunado que el sabaj del letrero santiaguino. (Meruane 2014)

Podríamos hablar aquí también de las portentosas crónicas de las argentinas Leila Guerriero, *Una historia sencilla* (2013) y de Selva Almada, *Chicas muertas* (2014), en las que se ocupan respectivamente del Festival Nacional de Malambo de Laborde entre 2011 y 2012 (preparándose para el cual jóvenes de escasos recursos sacrifican la vida, a costa de la salud y la

precaria economía familiar, esperanzados en salir de la miseria y el anonimato al resultar ganadores), y de tres casos de chicas asesinadas en circunstancias no esclarecidas en el interior argentino (San José, Entre Ríos; Roque Sáenz Peña, Chaco; y Villa Nueva, Córdoba) en los años ochenta (antes aún de que el concepto de femicidio o feminicidio se acuñara). En ellas la operación, evidente ya en Meruane, de estar en el mundo, de tomar la palabra en un sentido político, de denunciar en el seguimiento de historias tan terribles como sencillas, de asumir que el conflicto de las pequeñas historias de la realidad es su crudeza y su semejanza con la vida de todos, se vuelve el centro de viaje y escritura.

CAMPUS NOVEL FEMINISTA EN EL SIGLO XXI

Body Time (2003), primera novela de Gabriela Alemán, es una obra que cabe en categorías divergentes. Por una parte, puede ser definida como novela urbana, si la perspectiva muestra de manera predominante en torno a que nos lleva a recorrer Nueva Orleans, al ofrecernos un periplo que abarca por igual la zona turística y los barrios marginales, y que se detiene sobre todo en bares oscuros donde sobrellevar el calor, matar unas horas antes de un encuentro, o realizar un desesperado recorrido en busca de drogas. En dicha lectura habría que reconocer que, a nivel de la acción, la ciudad es sobre todo el escenario que propicia los encuentros casuales que articulan la trama, encuentros mediante los cuales los personajes principales se enteran —de manera casi siempre involuntaria— de las relaciones y actuaciones de otros caracteres que por lo demás permanecerían desconocidos. Una novela urbana que describe la deyección de la modernidad del primer mundo. Como dice un estudio sobre la novela, de autoría de John D. Riofrío, su aparición en 2003 se anticipa al cataclismo del huracán Katrina al develar las condiciones de desigualdades socioeconómicas sobre las que se constituye la ciudad.⁵

5. “Although *Body Time* predates Hurricane Katrina by a number of years, it clearly represents and embodies the social conditions that engendered the tragedy resulting from Katrina” (Riofrío 2010, 14).

Por otra parte, el huracán Katrina aparece de manera central en el cuento “Jam Session” de Alemán, otra vez en Nueva Orleans (Afanador 2009).

En segundo término, *Body Time* puede leerse también como una novela policiaca, en la que la periodista Rosa Traven, quien descubre involuntariamente el cadáver del profesor Justo Flores cuando se dirige a entrevistarlo en su habitación de hotel, se constituye en investigadora exclusiva del caso en busca de una primicia para su diario. Como ocurre en el género neopolicial, en la novela de Alemán no es determinante la resolución sino el proceso mismo de pesquisa, al grado de que el supuesto crimen queda irresuelto.⁶ Pero constituye un pretexto para cuestionarse la posibilidad de descubrir la historia verdadera del padre de la investigadora, y plantearse dudas y razones de su propio derrotero; sobre todo, reconocer la ciudad más que la casa como el verdadero hogar. Como una gran escena del crimen, recorrer Nueva Orleans equivale a descifrar la trama, avanzar en la lectura de la obra; caminar, manejar o ser conducido por la ciudad ofrece las pistas para la investigación.

Para insistir en las múltiples lecturas que ofrece la obra y llegar finalmente a la perspectiva preferida para la lectura presente, *Body Time* resulta, sin embargo, sobre todo partícipe del subgénero denominado *campus novel*, la “novela académica”, vertiente narrativa que se reconoce de manera predominante dentro de la literatura anglosajona. Repasando el subgénero de manera sucinta, la etiqueta se utiliza de manera laxa, muchas veces como sinónimo de *university novel*, *college novel*, *academic novel*, según el acento se refuerce sobre el espectro de los docentes o de los estudiantes. El subgénero literario sostenido en no pocas ocasiones por su traspaso a la pantalla, ha experimentado un auge después de 1980, en la medida en que los programas universitarios norteamericanos de escritura creativa han contratado a un número creciente de escritores como parte de su planta docente.⁷ Evidentemente, poco dice la adscripción a un género de una calidad literaria: la *campus novel* abarca un amplio espectro de autores interesados, que llega a incluir lo mismo a absolutos desconocidos que a reco-

6. Una lectura reciente, de Karina Ortiz Pacheco, ofrece esta perspectiva de lectura, para proponer la imposibilidad de llegar a la verdad unívoca por parte de la narración policial posmoderna (Ortiz Pacheco 2017).

7. Estadísticas de publicación aparecen en el artículo de Williams (567-8). Para dimensionar la relación docencia-escritura de esta generación de autoras hispanoamericanas, Cristina Rivera Garza se convirtió en la primera docente en narrativa en español del programa de escritura creativa de la Universidad de Houston, a partir de 2017.

nocidos novelistas y críticos pertenecientes a muy distintas generaciones, entre los últimos se puede mencionar a Vladimir Nabokov (*Pnin*, 1957), Malcolm Bradbury (*The History Man*, 1975), Don de Lillo (*White Noise*, 1985), Zadie Smith (*On Beauty*, 2005) o Joyce Carol Oates (*The Accursed*, 2013). Si hubiera que pensar en un repertorio afín a nuestra lengua, habría que mencionar entre otros al peruano Alfredo Bryce Echanique (*La exagerada vida de Martín Romaña*, 1981; *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, 1985, y *Reo de nocturnidad*, 1997), al mexicano José Agustín (*Ciudades desiertas*, 1984), a los españoles Javier Marías (*Todas las almas*, 1989) y Javier Cercas (*El inquilino*, 1989), al chileno José Donoso (*Donde van a morir los elefantes*, 1995), al boliviano Edmundo Paz Soldán (*La materia del deseo*, 2001), incluso al chileno Roberto Bolaño por “La parte de los críticos” de su novela póstuma *2666*, y con seguridad al argentino Ricardo Piglia (*El camino de Ida*, 2013). De manera más cercana se debe incluir al ecuatoriano Carlos Arcos (*Memorias de Andrés Chilibuinga*, 2013).

Vale la pena mencionar por su coincidencia una característica del género referido en el caso de la literatura norteamericana, sobre todo en las novelas posteriores a los años ochenta (pues antes prevalecía un modelo idealizado de docente o académico): en ellas resulta habitual encontrar al personaje definidor de las novelas, el profesor universitario, caracterizado como un charlatán y no como un intelectual, poseedor además de una sexualidad exacerbada. Dicho en términos actuales, se trata del perfil de un acosador de estudiantes, colegas jóvenes, o cónyuges de sus colegas; cuando no de un pornógrafo o de un adicto al sexo.

Se entiende por qué esta característica del académico cuestionado y lujurioso es determinante en la lectura de *Body Time* en cuanto define el perfil de varios personajes masculinos. El fallecido doctor en letras Justo Flores, orador principal en un congreso de literatura latinoamericana en una universidad de Nueva Orleans, es un adicto al crack, al sexo, a las emociones fuertes, que escoge por turno entre las estudiantes del campus anfitrión con quienes involucrarse, y a cambio de su atención y posibles recomendaciones y becas cobra favores académicos (como el cotejo de una bibliografía o la revisión de una ponencia) junto con los favores sexuales. Desencantado de la vida cotidiana, necesita experimentar sensaciones cada vez más fuertes, lo que conduce al fatal desenlace con que inicia la novela. Por su parte, quien funge como su contraparte o coadyuvante, el profesor

local Carlos Hernández, aspira a un ascenso o promoción dentro de la universidad que implique salir de una institución de tercer nivel como la suya, y se prepara, en sus propias palabras, “con las armas del enemigo”: es decir, borrando su identidad latina de origen, manejando todos los acentos del inglés americano, o de las hablas de español hispanoamericano, al grado de no poderse discernir su nacionalidad. Acosa también a las estudiantes. El aura de fracaso se extiende a las relaciones familiares: la relación con su hijo parece circunscribirse a que el padre le envíe fotos de elefantes, con culpa y desencanto recuerda su papel en un matrimonio deshecho. Flores, a quien idealiza, lo ningunea, a pesar de que Hernández es responsable de su invitación como figura central del congreso en el que se centra la novela. Ambos personajes representan la ratificación de la imagen del profesor como antítesis del poseedor del saber: se trata de hombres maduros, decadentes, éticamente reprobables, que se encuentran en soledad extrema.

Los personajes femeninos de esta novela exhiben, en cambio, una gama más variada, dentro de la cual se debe mencionar al menos tres casos: la mencionada reportera Rosa Travis, hija de ucraniano y hondureña, trabajadora, sagaz, si bien presenta un punto ciego respecto a su familia: la estudiante de letras Mariana Caprietti, con las miras puestas claramente en hacer la vida fuera de la universidad, pretendida por Flores y Hernández. Ninguna de las dos cae en el juego de poder y seducción de los personajes masculinos, ni permite que el perfil de los profesores las afecte o utilice. Rosa en especial sabe sacarles información útil para su pesquisa, poniendo en juego su juventud y atractivo, antes de revelar su identidad. Por último, tenemos una contraparte negativa de los personajes femeninos mencionados en la panameña Ángeles Conde, quien no únicamente asciende en el escalafón estudiantil a partir de los hombres con quienes se involucra, sino que incluso plantea sus proyectos según la pareja del momento. Desde una posición masoquista, Ángeles se somete sin reparos al maltrato, las vejaciones y humillaciones de Flores. Tal vez por presentar una conducta de arribismo académico, pues siempre justifica lo ocurrido pensando en que así su carrera seguirá adelante. Resulta la víctima propiciatoria de este tipo de novela.

Quizá justamente en las posibilidades diversas del personaje femenino es donde estriba la mayor distancia de esta novela con el género literario de adscripción presentado de manera canónica. En la mayor parte de las novelas académicas abundan los docentes, mientras que los estudiantes

permanecen fuera, o ingresan de manera estereotípica, sin establecéseles características individualizadoras. Además, por lo general aparece como protagonista un sujeto masculino, mayor, blanco, con posibilidades económicas y de cierto poder universitario. *Body Time* exhibiría en este sentido un gesto de contraescritura: según la lectura teórica de Angela Hague, cuando los estudiantes aparecen en ficciones académicas son retratados como víctimas voluntarias o involuntarias de los manejos sexuales y políticos de sus profesores.⁸ Aquí la proporción y la función se transgreden, pues sin Mariana y Ángeles, heroína y propiciadora, la ficción no se sostiene. En esto hay una voluntad de romper la hegemonía del punto de vista del protagonista masculino, con mayor capacidad verbal, referencias eruditas, que ejerce su superioridad académica sobre sus víctimas, frente a las cuales ostenta el poder de la calificación, la recomendación, la inserción en el sistema universitario, y la predisposición a ser escuchado y respetado. En la novela de Alemán, la verticalidad se quiebra: ambos hombres son figuras risibles, imágenes patéticas, sus juegos de seducción resultan evidentes y burdos, sobre todo previsibles, la competencia verbal que entablan por demostrarse como ‘machos alfa’ se narra de manera burlesca. Ambientalmente, coinciden con el calor y el aburrimiento de la espera en la ciudad.

Otro elemento específico de esta novela resulta la precariedad de la vida de los sujetos. Económica, higiénica, de salud mental, siempre se plantea una cuenta deficitaria. Quizá parta de la decisión de situar a la novela misma. Según el mencionado texto de Riofrío, al escribir como latinoamericana sobre Nueva Orleans, Alemán opta por establecer una relación sur-sur en la medida en que se trata no de una ciudad poderosa y boyante de Estados Unidos, sino de una ciudad icónica sureña, con su peso marginal dentro de la hegemonía norteamericana, su historia de migraciones y esclavismo, mencionada de manera expresa, lo cual conduce también a una posible lectura poscolonial de la novela. La diversidad racial, lingüística y de nacionalidades desde la cual se constituye a partir del siglo XIX a Nueva Orleans, explica la convergencia de personajes de tan distintas procedencias en la novela. Por su parte, el congreso de la Asociación de Hispanistas representa también una nueva noción de centro y periferia:

8. “When students do emerge as individual personalities in academic fiction [...] they are frequently depicted as victims, willing or otherwise, of the sexual and political machinations of professors” (Hague, en Scott 2004, 84).

área marginal dentro de una academia marginal, en una ciudad marginal.

John “Río” Riofrío plantea que *Body Time* (como también *Poso Wells*, la otra novela de Alemán) sería una lectura ideal para plantear en un congreso de estudios interamericanos: en la medida en que bajo la rúbrica de estudios interamericanos, hemisféricos, transamericanos, transnacionales y posnacionales, se debe abrir los estudios norteamericanos hacia más allá de las fronteras de Estados Unidos.⁹

La mayor exhibición de ese “tiempo de corporalidades” que ofrece ser *Body Time* desde una traducción de su título, aparece sin piedad, sin medias palabras, en la primera página. Se trata de la descripción del cadáver de Justo Flores, con esa cuota irónica de la denotación del nombre mismo, y del desnudo con el pañuelo de seda al cuello que provocara su ahorcamiento: autoajusticiado, voluntariamente o no, que aparece en su masculinidad disminuida no como un busto ebúrneo en un campus universitario, ni como un retrato favorecedor en la solapa de un libro co-tizado, menos aún como cuerpo objeto o sujeto de deseo erótico, sino como un cadáver vencido e inerte, en posición nada pudorosa ni venerable, objeto vulnerado propio de un pasquín de crónica roja, o un producto abortado: “desnudo[,] con un pañuelo de seda atado al cuello en posición fetal [,] y con el rostro desfigurado [...] que ahora descansaba en paz, en la Ciudad de los Muertos, de Nueva Orleans” (7-8). La torsión de la contra-escritura que una novela a ratos policiaca y urbana, y predominantemente académica, de autoría de una escritora ecuatoriana contemporánea, puede ofrecer a un género que pocas latinoamericanas han hecho suyo, queda en esta imagen poderosa e icónica del académico vuelto detrito corporal, con sus fluidos exhibidos por fuera, que también de manera extrema sirve

9. “Under the rubrics of inter-American, hemispheric, transamerican, transnational, and postnational studies —all terms that are intimately connected to what is now generally referred to as the *transnational turn*— scholars have argued that American Studies is a field of inquiry that extends far beyond the national borders of the United States” (Riofrío 2010, 13).

Por otro lado, y haciendo la presentación de Gabriela Alemán como parte de la selección de escritores conocida como “Bogotá 39” —realizada en dicha ciudad promoviendo a 39 escritores latinoamericanos en 2007 con motivo de la vigésima Feria del Libro bogotana—, Riofrío recupera una caracterización hecha por la crítica colombiana Margarita Valencia que quizá define más la relación entre escritores y campus novel: los opone a las figuras del *boom* latinoamericano, que se sentían responsables de inventar Latinoamérica mediante sus ficciones. A las figuras de Bogotá 39 no las ocupa inventar otro rostro de América Latina, sino escribir bien.

como objeto fotografiado y cadáver oculto a una mujer que investiga para vender un reportaje.

TODAS LAS SANGRES DE LA AURORA. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Con certeza también podríamos detenernos en los frecuentes desplazamientos internos o fronterizos de estos textos, que resultan generalmente forzosos y trágicos: Claudia Salazar Jiménez sitúa las acciones de *La sangre de la aurora* (2013) entre Lima y Lucanamarca, en el contexto de la masacre, donde se desplazan o viven las tres protagonistas que entrecruzan sus trayectos: Modesta, una campesina indígena; Marcela, una senderista; y Melanie, una fotoperiodista limeña, todas ellas retenidas a la fuerza y violadas por las fuerzas del Estado o de Sendero Luminoso que se hallan en conflicto. La boliviana Giovanna Rivero hace migrar a Genoveva, la protagonista adolescente de *98 segundos sin sombra* (2014) de su pueblo natal, denominada por ella “Culo del mundo”, que debido al narcotráfico es forzado a un acelerado crecimiento que lo convierte malamente en ciudad moderna. En la huida lleva consigo a Nacho, su hermano menor que presenta retraso mental; quien conduce el carro en que salen es un gurú *new age* que abusa de Genoveva. Lucía Puenzo, en la novela *El niño pez* (2004), muestra el desplazamiento de Buenos Aires a Paraguay, donde este segundo escenario fluctúa entre la visión utópica donde las protagonistas, dos jóvenes amantes, una hija de familia pudiente argentina y la sirvienta paraguaya, pueden formar un hogar junto a un lago y escapar de las convenciones sociales, y el Buenos Aires con el hogar opresivo y patriarcal y la cárcel, que lo cancelan todo. Para los personajes de Selva Almada, la promesa sería salir, pero casi ninguno construye en la imaginación del viaje, la migración. El ambiente opresivo del nordeste argentino nos muestra una y otra vez una rutina de pequeños desplazamientos que no logran abrir otros horizontes en los personajes, lo mismo en *El viento que arrasa* (2012) que en *Ladrilleros* (2013).

A manera de conclusión, si buscamos un rastreo biográfico de las autoras aquí revisadas, se trata de escritoras que coinciden en haber realizado estudios en ciencias sociales o humanidades (historia, cine o letras), nacidas en Latinoamérica entre 1964 y 1974, que han vivido largas esta-

días en el extranjero vinculadas con la obtención del grado de estudios, del goce de una beca de creación, o de la realización de su trabajo escritural. Escriben mientras estudian. Su salida laboral primera, antes que la escritura, es la docencia en campus universitarios latinoamericanos, norteamericanos o europeos. Publican su obra mientras imparten cátedra, editan o traducen. De ahí que la opción por la novela académica o *campus novel* por parte de Alemán cobre otra vez el matiz de autoficción esperable dentro del género literario.

Viajeras del mundo, se desplazan sin dejarse determinar por ningún atavismo en este movimiento, ni condicionar sus ficciones nómades, que lo son en cuanto a los variables escenarios, tanto como a los roles de los personajes que se permiten identidades fluctuantes, y a la libérrima combinación de discursos e idiomas (en los que en esta ocasión no podremos detenernos); para ellas resultan más determinantes que las respectivas literaturas nacionales, la lengua y la tradición en que escriben e inscriben su obra. Sobre la no definición según las literaturas nacionales podríamos poner como ejemplo extremo la misma *Humo*, considerada en *El País* como “la mejor novela paraguaya desde *Yo el Supremo*, de Roa Bastos” (Gumucio).

Podría objetarse que la palabra “muchas” en el título de este artículo no se detiene a pensar en la pertenencia de las autoras a una cierta élite que, aunque no económica, corresponde a un grupo de privilegio cultural y educativo. “El mundo es ancho y de algunas”, podría objetarse, pues no habla del todo de un colectivo genérico mayoritario, pero el gesto de ampliación y democratización que implica que un nutrido grupo de mujeres latinoamericanas de clase media con estudios sitúe sus escritos y su hogar en otras latitudes, abre tanto la posibilidad de la narrativa hispanoamericana de viajes que vale la pena correr el riesgo de apostar por una enfática pertenencia en aumento: la etiqueta optimista tiene motivos fundados. ✨

Lista de referencias

- Afanador, Luis Fernando. 2009. *El nuevo cuento latinoamericano*. Ciudad de México: Norma.
- Alemán, Gabriela. 2012. *Body Time*. Quito: Euterpe.
- . 2013. *Poso Wells*. Santiago de Cuba: Oriente.
- . 2014. *La muerte silba un blues*. Bogotá: Literatura Random House.

- Almada, Selva. 2015. *Chicas muertas*. Ciudad de México: Random House.
- Bacchetta, Marine. 2016. “Novela de autoformación y feminismo: la voz de Guadalupe Nettel en *El cuerpo en que nací*”. Trabajo fin de máster, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Barrientos, Mónica. 2015. “La fisura del espacio y la toxicidad de los cuerpos: *El Contagio* de Guadalupe Santa Cruz y *Fruta podrida* de Lina Meruane”. *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana* 44 (1): 91-103.
- Braidotti, Rosi. 2004. “El sujeto en el feminismo”. En *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.
- Brooksbank Jones, Anny, y Catherine Davies. 1996. *Latin American Women's Writing. Feminist Readings in Theory and Crisis*. Oxford: Clarendon Press.
- Castro, Andrea, y Anna Forné. 2015. *De nómades y migrantes. Desplazamientos en la literatura, el cine y el arte hispanoamericanos*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Castro-Klarén, Sara. 2003. *Narrativa femenina en América Latina: prácticas y perspectivas teóricas/Latin American Women's Narrative: Practices and Theoretical Perspectives*. Col. Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura, 24. Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Corbatta, Jorgelina. 2002. *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*. Buenos Aires: Corregidor.
- De Man, Paul. 1971. “The Rhetoric of Blindness”. En *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Duque, Alejandro. 2016. “Al decir que iba a Palestina, pensaba que estaba volviendo: Lina Meruane”, *M'Sur*. 14 de junio. <http://msur.es/2016/06/14/meruane-lina/2/>.
- Fallas Arias, Teresa. 2016. “*Fruta podrida*: la reivindicación de la vida y de la muerte desde un cuerpo enfermo, desechado”. *Revista humanidades* (Universidad de Costa Rica) 6 (1): 1-30.
- Fernández Bravo, Álvaro. 2018. “Entrevista. Lina Meruane. El peligroso sueño de la ciudad más santa”. *Revista Ñ. Clarín*. 29 de marzo. https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/lina-meruane-peligroso-sueno-ciudad-santa_0_r1qcMn9qM.html.
- Findeisen, Christopher. 2015. “Injuries of Class: Mass Education and the American Campus Novel”. *PMLA (Publications of the Modern Language Association)* 130 (2): 284-98.
- Garramuño, Florencia. 2015. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gumucio, Rafael. 2017. “Tribuna libre. Herederos del boom: la bomba que todavía desnuda”. *Babelia*. 28 de julio. https://elpais.com/cultura/2017/07/26/babelia/1501084386_381208.html.

- Hind, Emily. 2005. "El consumo textual y *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza". *Revista de Filología y Lingüística* (Universidad de Costa Rica) XXXI (1): 23-50.
- Kirkpatrick, Gwen. II semestre de 1998. "El feminismo en los tiempos del cólera". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXI (42): 45-55.
- Masiello, Francine. 1985. "Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia". *Revista Iberoamericana*. Julio-diciembre. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4114>.
- Mattalia, Sonia. 2003. *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- Meruane, Lina. 2000. *Cercada*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- . 2007. *Fruta podrida*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- . 2013. *Sangre en el ojo*. Colección Bartleby, 4. San José de Costa Rica: Ediciones Lanzallamas.
- . 2012. *Volverse palestina*. Ciudad de México: Literal Magazine / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Mills, Sara. 1991. "Introduction". En *Discourses of Difference. An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*. Londres: Routledge.
- Montoya Juárez, Jesús, y Ángel Esteban. 2008. *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Moretti, Franco. 2000. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. Londres: Verso.
- Nasser, Tahia Abdel. 2018. "Palestine and Latin America: Lina Meruane's *Volverse Palestina* and Nathalie Handal's *La Estrella Invisible*". *Journal of Postcolonial Writing* 54 (2): 239-52.
- Nettel, Guadalupe. 2011. *El cuerpo en que nació*. Ciudad de México: Anagrama.
- . 2013. *El huésped*. Barcelona: Anagrama.
- Noguerol, Francisca, María Ángeles Pérez, Ángel Esteban y Jesús Montoya Juárez. 2011. *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Ortiz Pacheco, Karina. I semestre de 2017. "El ente 'extraoficial': el papel de la investigadora y el mundo femenino en *Body Time* de Gabriela Alemán". *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana*. Año LXIII. 27: 191-200.
- Parassi, Emilia, y Susanna Regazzoni, coordinadoras. 2006. *Mujeres en el umbral. La iniciación femenina en las escritoras hispánicas*. Sevilla: Renacimiento Iluminaciones.
- Poniatowska, Elena. Julio-diciembre de 1985. "Marta Traba o el salto al vacío". *Revista Iberoamericana*. LI. 132-3: 883-97.
- Pratt, Mary Louise. 2008. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londres: Routledge.
- Richard, Nelly. 2007. *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- Riofrío, John D. "Río". I semestre de 2010. "When the First World Becomes the Third: The Paradox of Collapsed Borders in Two Novels by Gabriela Alemán". *MELUS: Multi-Ethnic Literature in the U.S.* 35. 1. *Transgressing the Borders of America*. <https://muse.jhu.edu/article/378018>. Acceso 30 de mayo de 2016.
- Rodríguez, Yliana, y Mónica Szurmuk. 2016. *The Cambridge History of Latin American Women's Literature*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Schor, Naomi. Summer 1999. "Blindness as metaphor". *A Journal of Feminist Cultural Studies* 11 (2): 76-105.
- Scott, Robert F. 2004. "It's a Small World, After All: Assessing the Contemporary Campus Novel". *The Journal of the Midwest Modern Language Association*: 81-7. Primavera. <http://www.jstor.org/stable/1315380>. Acceso 5 de julio de 2016.
- Simpson, Melanie Catherine. 2007. "The Campus Novel a la española: Hispanism, Spanish Identity and Anglophone Academia". En *The Persistence of Difference: Mythologies of Essentialism, the Anglophone World and Modern Spanish Cultural Identity*, 82-126. Tesis doctoral, Stony Brook University.
- Williams, Jeffrey J. Otoño 2012. "The Rise of the Academic Novel". *American Literary History* 24 (3): 561-89. <https://muse.jhu.edu/article/484122>.
- Wolfenzon, Carolyn. 2017. "El fantasma que nos habita: *El huésped* y *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel". *Latin American Literary Review* 44 (88). <https://www.lalrp.net/articles/abstract/10.26824/lalr.23/>.
- Zheng, Nan. Noviembre 2017. "La intimidad transgresora en la ficción de Costamagna, Fernández, Jeftanovic, Maturana y Meruane. ¿Podemos hablar de una nueva generación literaria?". *Revista Chilena de Literatura* 96: 351-65.

Giovanna Rivero, pensar con la Jovencita terrible y la esquizogamia en la nueva narrativa suramericana

Giovanna Rivero: Thinking with the Terrible Young Girl and Fragmentation in new South American Narrative

JUAN R. DUCHESNE WINTER

Universidad de Pittsburgh
Pittsburgh, Estados Unidos

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.48.6>

Fecha de recepción: 3 de marzo de 2020

Fecha de aceptación: 30 de abril de 2020



RESUMEN

El autor parte por problematizar la convencional mirada acerca de “la jovencita” como sujeto social e histórico, desde una mirada que invita a “escucharla hablar” y “a pensar *con* ella”. Desde allí, y desde una puesta en práctica de una “teoría deseante” (una que no captura identidades sino que emite devenires), el ensayo analiza varias narraciones emblemáticas para apreciar la “tesitura antiédipica” de las jovencitas que las protagonizan: la protagonista del conocido cuento de Jorge Luis Borges, “Emma Zunz”, algunas fábulas y poemas en prosa de Marosa di Giorgio, la novela titulada *Papi* (2005), de Rita Indiana, autora de lo que ella llama la “Trilogía de las niñas insoportables”. Especial atención le dedica a la novela de la boliviana Giovanna Rivero, *98 segundos sin sombra* (2016), que presenta no tanto a la escritora como jovencita, sino a la *jovencita como escritora*, y algunos de sus relatos del libro de cuentos titulado *Para comerte mejor* (2016). La teoría deseante producida por Giovanna Rivero y sus personajes no conduce a certezas sino a crecientes incertidumbres. Sus relatos figuran entre los más sugerentes y misteriosos de la literatura latinoamericana relacionados con mujeres protagonistas.

PALABRAS CLAVE: jovencita terrible, teorías deseantes, esquizogamia, América Latina, escritura, mujeres.

ABSTRACT

The author begins by challenging the conventional perception of “the young girl” as a social and historical subject, from a perspective that invites us to “listen to her talk” and to “think *with* her”. From here, and from the practice of a “desiring theory” (that does not capture identities but casts becomings), the article analyzes various emblematic narratives to appreciate the “anti-oedipal tessitura” of the young girls who appear as their protagonists: the protagonist of Jorge Luis Borges’ famous short story, “Emma Zunz”, certain fables and prose poems by Marosa di Giorgio, the novel “*Papi*” (2005), by Rita Indiana, author of what she calls the “Trilogy of Unbearable Girls”. Special attention is brought to, *98 segundos sin sombra* (2016), a novel by the Bolivian author Giovanna Rivero, which presents not so much the writer as a young girl, but the young girl as a writer, as well as some of her writings from the book of short stories *Para comerte mejor* (2016). The desiring theory produced by Giovanna Rivero and her characters does not lead to certainties but to growing uncertainties. Her stories are among the most suggestive and mysterious when it comes to women protagonists in Latin American literature.

KEYWORDS: terrible young girl, desiring theories, fragmentation, young girl, Latin America, writing, women.

EN EL MANIFIESTO radical titulado *Primeros materiales para una teoría de la Jovencita* (2012), Tiquun nos indica que la Jovencita (Jeune-Fille, Young-Girl)¹ fue creada en la década de 1950 a manera de una entidad

1. Este texto apareció en 2001 bajo el título *Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune-Fille*, firmado por Tiquun. Así se llama una revista francesa de filosofía creada en 1999 como órgano del Partido Imaginario. La revista se autodisolvió en el 2001, a

espectral que replica a los sujetos modernos como cuerpos incorpóreos y almas desalmadas que cortocircuitan el deseo al asumir el modo de puro consumo en que culmina el capitalismo contemporáneo. Presumiblemente, el capitalismo de producción comenzó a transformarse en capitalismo de consumo durante esos años y gestó el paradigma funcional de su antropomorfosis, la *no-persona* que materializa la hipóstasis de la persona como acto consumado del consumo en el formato de la Jovencita. El texto de Tiqqun emite secuencias repetitivas de mantras que suenan muy inteligentes, dialécticos, hegelianos, debordianos y neomarxistas. Son divertidamente sarcásticos en el mejor de los casos, pero el inclemente troleo descargado sobre esta Jovencita consigue molestarnos:

La Jovencita es la figura del consumidor total y soberano; y se comporta como tal en todos los ámbitos de la existencia.

[...]

La Jovencita solo es buena para consumir; ocio, trabajo, poco importa. La intimidad de la Jovencita, tras encontrarse puesta en equivalencia contra toda intimidad, se ha vuelto con ello algo anónimo, exterior y objetual.

La Jovencita jamás crea nada; se recrea en todo.

[...]

El amor de la Jovencita es solo un autismo para dos.

[...]

La Jovencita se parece a su foto.

[...]

El eterno retorno de las mismas modas basta para convencerse de esto: la Jovencita no juega con las apariencias, son las apariencias las que juegan con ella.

[...]

La Jovencita no habla, al contrario: es hablada por el Espectáculo.

[...]

La Jovencita reduce cualquier grandeza al nivel de su culo.

[...]

raíz de los ataques del 11 de septiembre a las Torres Gemelas de Nueva York. Un autodenominado Comité Invisible compuesto por integrantes de esa revista firmó con el nombre Tiqqun manifiestos teóricos polémicos que se siguen reeditando en varias lenguas. En el original francés de este texto, así como en las versiones en inglés y español, el término Jeune-Fille, Young-Girl o Jovencita, lleva siempre mayúscula.

La Jovencita no tiene el rostro de una muerta, como podría llevar a pensar la lectura de las revistas femeninas de vanguardia, sino de la muerte misma. (Tiqqun 2013)²

Tiqqun, de hecho, nos aclara que al envilecer de este modo a la Jovencita no pretende señalar una vez más a las mujeres como culpables de la alienación histórica universal. La figura de la Jovencita, explica Tiqqun, expresa cómo, “por una suerte de contagio”, la sociedad ha sido “jovencitizada” independientemente del género o sexo. Enfatizan que existe un avatar masculino de la Jovencita en tanto y en cuanto la mera existencia de ella expresa la alienación del deseo masculino que retorna “para tiranizar al amo de ayer” de tal manera que asistimos “al epílogo irónico en el que el ‘sexo masculino’ es víctima de su propio deseo alienado” (Tiqqun 2013). Pero esta explicación no hace sino plantear la pregunta: ¿por qué tanto la alienación como el retorno de lo reprimido encuentran su máxima expresión en esta “jovencitación” que no puede sino implicar que la feminización de la sociedad constituye una suerte de plaga y contagio? Tiqqun racionaliza del siguiente modo por qué la Jovencita encarna el proceso de alienación:

Las mutaciones en el seno de la figura de la Jovencita siguen de forma simétrica las evoluciones del modo de producción capitalista. Así hemos pasado, poco a poco, en los últimos treinta años, de una seducción de tipo fordista, con sus lugares y momentos designados, su forma-pareja estática y protoburguesa, a una seducción de tipo posfordista, difusa, flexible, precaria y desritualizada, que ha extendido la fábrica de la pareja a la totalidad del cuerpo y del espacio-tiempo social. En este estadio particularmente avanzado de la Movilización Total, cada persona está llamada a mantener su “fuerza de seducción”, que ha sustituido a la “fuerza de trabajo”, de tal forma que en cualquier instante se le pueda dar de baja y, en cualquier instante, se le pueda volver a contratar en el mercado sexual. (Tiqqun 2013).

Se propone que la Jovencita es una figura cuyas mutaciones subjetivas registran las mutaciones del capitalismo. Ella supuestamente actúa como dispositivo de sondeo, aparato de muestreo. Pero no es menos obvio que las mutaciones de la Jovencita tal cual se exponen en este manifies-

2. Edición en español, sin número de páginas, tomada de <https://tiqqunim.blogspot.com/2013/11/primeros-materiales-para-una-teoria-de.html>.

to teórico se despliegan a manera de una letanía misógina tipo *50 sombras de Grey*. Se ofrece una serie de metáforas circulares de la mercantilización de la abyección femenina que no solo emulan la táctica de avergonzar a la víctima, sino que la convierten en cómplice deseoso y oportunista de su propia alienación y la ajena, y en instrumento clave de la tiranía del imperio, negándole toda posibilidad de acción autónoma. Paradójicamente, este discurso abstracto, encerrado en la atractiva coherencia interna de su lógica circular y en el narcisismo de su estilo debordiano,³ revela que la Jovencita funciona como recurso heurístico en la medida en que reproduce la opresión de la muy real jovencita dejada de lado por la teoría.

El panfleto de Tiquun luce muy vanguardista y todo, con su disposición tipográfica a modo de *collage*, con sus titulares, sentencias y proclamas ingeniosas, prestas a “chocar” al lector, pero en verdad se trata de un alegato bastante convencional y académico en el peor sentido. La perspectiva elitista, el moralismo y el régimen apodíctico que realmente regulan los brillantes juegos de palabras, fallan al no interpelar a la jovencita como hablante real. En ese ámbito teórico se piensa y se dice todo tipo de cosa *de* ella, incluso reduciéndosela, como aquí, a un dispositivo heurístico más, pero a nadie, ni aun a estos teóricos super *cool* de Tiquun, se le ocurre nunca escucharla hablar, pensar *con* ella. Formulaciones desafortunadas como la que sigue, anulan de antemano cualquier intento de interpelar a la jovencita real, de escuchar su voz y pensar con ella:

La Jovencita se complace en hablar con emoción de su infancia para sugerir que aún no la ha superado, que en el fondo sigue siendo ingenua. Como todas las putas, sueña con el *candor*. Pero a diferencia de estas últimas, ella exige que uno crea en ella, y que uno crea en ella sinceramente. Su infantilismo, que no es finalmente sino un *integrismo de la infancia*, hace de ella el vector más retorcido de la infantilización general. Los sentimientos más mezquinos siguen teniendo para la Jovencita el prestigio de su sinceridad. (Tiquun 2013).

-
3. Me refiero al estilo de Guy Debord, autor de *La sociedad del espectáculo* (publicado por primera vez en 1967) y otros textos escritos en una prosa oracular que condensan ideas sorprendentes en sentencias y aforismos breves labrados sobre la base de antítesis, retruécanos, anáforas y otras figuras afines al estilo barroco. Debord fue un filósofo paradigmático del espíritu del 68 francés.

Sin duda Tiqqun alude aquí a la *escritora como Jovencita* o a la *Jovencita como escritora*, declarándola incapaz de expresar con autenticidad alguna la propia transición de la niña a la mujer en la que reside el poder de su devenir. Catherine Breillat, directora de la película incidentalmente titulada *Une vraie jeune fille* (*Una verdadera jovencita*, 1976), descalifica tal suposición y expresa el devenir-mujer de la jovencita como escritora al declarar lo siguiente:

Bueno, cuando eres una niña, y pasas por la pubertad a una edad muy temprana, como los once o más, mentalmente sigues siendo una niña, aunque de repente, fisiológicamente, supuestamente te has convertido en mujer. A partir de ese momento, sientes que estás sujeta a una ola de sospechas, pero no entiendes de qué es lo que te hacen sospechosa. Empecé a menstruar cuando tenía once años, mis senos tenían un tamaño de treinta y cinco. De repente, quedas privada de libertad y, lo que es peor, quedas privada de dignidad. En lo que respecta a la sexualidad de las mujeres en particular, a las mujeres se les devuelve una imagen de sí mismas que ha perdido su dignidad. Nunca creí que esa persona fuera yo. Necesito poder mirarme en el espejo, y esa imagen no me sirve. (Kennedy 2015, 192)⁴

Catherine Breillat practica aquí lo que he llamado teoría deseante (Duchesne 2009). La teoría deseante no captura identidades sino que emite devenires. Breillat emite el devenir-mujer de la jovencita, no en el sentido de ser niña y convertirse en mujer, sino como un flujo entre ambas instancias que sigue los circuitos largos del deseo, consistente en relacionar (hacer y deshacer vínculos) entre multiplicidades humanas y no-humanas, según lo demuestra la jovencita real de su filme. Esta jovencita arriba como una extraña al ambiente de campo escenificado en la película, provocando y experimentando una serie de devenires pansexuales a la manera de una hechicera. Esto nos recuerda que Deleuze y Guattari asumen la voz del hechicero como maestro de la teoría deseante en el portentoso capítulo 10 de *Mil mesetas* titulado “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible”. La teoría deseante no pretende producir conocimiento sobre un “objeto teórico”, más bien explora devenires a la manera de los hechiceros o chamanes que tanto influyeron en la filosofía de Deleuze y Guattari. Para Tiqqun la Jovencita es una figura universal de la alienación histórica, pero de acuerdo a Deleuze y Guattari la jovencita es un personaje transfor-

4. Mi traducción, en todas las citas cuya versión en español no referencio.

mador dotado de poderes que potencialmente puede ser actualizado por niños, adultos, mujeres u hombres de toda edad:

La joven y el niño no devienen, es el propio devenir el que es niño o joven. El niño no deviene adulto, como tampoco la joven deviene mujer: pero la joven es el devenir-mujer de cada sexo, del mismo modo que el niño es el devenir-joven de cada edad. Saber envejecer no es mantenerse joven, es extraer de la edad que se tiene las partículas, las velocidades y lentitudes, los flujos que constituyen la juventud de esa edad. Saber amar no es seguir siendo hombre o mujer, es extraer de su sexo las partículas, las velocidades y lentitudes, los flujos, los *n*-sexos que constituyen la joven de esa sexualidad. Pues la propia Edad es un devenir-niño, de la misma manera que la Sexualidad, cualquier sexualidad, es un devenir-mujer, es decir, una joven. (Deleuze y Guattari 2004, 279)

Elisabeth von Samsonow es más específica respecto a los poderes de la jovencita. Deleuze y Guattari escribieron un libro llamado *Anti-Edipo* (1972): más de treinta años después Elisabeth von Samsonow ha escrito un *Anti-Electra* (2007) que sondea las dimensiones preedípicas y postula que la jovencita, cual matriz de producción, es una máquina cósmica. Introducir en este contexto filosófico palabras como “producción” y “máquina” seguramente nos provoca dentera, pero, inspirada en Deleuze y Guattari, la autora de *Anti-Electra* subvierte esos términos para crear nuevos conceptos. Ella redefine la producción como creación no-instrumental; además, redefine la máquina como tecnología no-industrial. La jovencita es producida, parida por la máquina madre-animal, y a su vez ella es capaz de producirse a sí misma como madre dando a nacer. Dar nacimiento en un contexto preedípico no es algo que necesariamente derive de la reproducción sexual, pues no es un evento sujeto a la ley del padre ni a la sexualidad androcéntrica, orgánica o siquiera biológica. Dar nacimiento puede derivar de diversos trasplantes de cuerpos múltiples que pueden o no incluir la reproducción sexual o la función orgánica —esto es lo que Elisabeth von Samsonow llama *esquizogamia* (Schantl 2016, 40; Manchev 2016, 162). En consecuencia, esto le permite a ella proclamar que la jovencita, por su capacidad multívoca de dar nacimiento, “es la maestra de la escultura viviente, una escultora de primera clase” (Rahman 2016, 192). Ella sostiene: “Tenemos que reordenar los principios, es decir, debemos restablecer el principio de la producción a la manera de la madre-animal

que es una máquina” (Melitopoulus y Lazzarato 2011, 205). Según explica Angela Melitopoulus en una entrevista con Samsonow: “Una vez se concibe la producción como producción de deseo, se adviene a una comprensión muy diferente de lo que significa la producción. También se propone otra visión del cuerpo, en cuanto se trata de un cuerpo que posee una función creativa” (207). Desde una perspectiva preedípica “producir la madre-animal-máquina es un bien en sí mismo, pues la sociedad es su más valioso producto. Por tanto, no es siquiera necesario producir el capitalismo como sistema que compensa la [supuesta] ausencia de valor del ser humano. La meta es entonces disfrutar el más valioso producto del mundo, que es el de *ser* ese más valioso producto” (209).

Recordar que según el psicoanálisis freudiano lo preedípico es lo que antecede a la Ley del Padre, tanto en el plano individual como en el plano sociohistórico. En el plano sociohistórico, el patriarcado se funda en el evento edípico, por tanto, lo preedípico antecede al patriarcado y corresponde a un virtual matriarcado que, independientemente de que se haya realizado plena o parcialmente en un pasado determinado, es una suposición estructural del análisis. De acuerdo a Elisabeth von Samsonow, Electra ni siquiera pretende romper el bloqueo patriarcal, edípico que la constriñe, pues ella actúa como una suerte de “Ædipette”, que se limita a ser el reflejo inverso de Edipo.⁵ Mientras que Edipo nunca fantasea sobre matar a su padre ni hacer el amor a su madre, pero termina haciendo ambas cosas, Electra sí fantasea sobre ambas acciones, pero no realiza ninguna de las dos: “El resultado es que Edipo actuó antes de pensar y alcanzó el conocimiento, mientras que el caso de Electra es el exacto opuesto: ella piensa y conoce, pero nunca actúa. Lo que Electra no puede hacer real es el amor del padre” (Samsonow, s. d.). Aparte del hecho de que su padre, Agamenón, es un patriarca edípico espectral que a su vez *espectraliza* cualquier asomo de amor de y por su hija, el mayor motivo para la inacción fundamental de Electra podría ser que el bloqueo edípico de ella no le permite hacer real el amor de su madre. Electra no solo siente que su madre la ha traicionado, sino que asume una aparente “competencia con su madre, actualizando una rivalidad entre sexualidad/poder y virgi-

5. Elisabeth von Samsonow se refiere al personaje de las tragedias griegas y la sucesión de versiones que la representan, e igual en el caso de Edipo. Tomar en cuenta que además del famoso complejo de Edipo, Freud también especuló sobre la posibilidad de un complejo de Electra que le hiciera contraparte en la psiquis femenina.

nidad/impoder” y, según Samsonow indica, en vez de la famosa envidia del falo (Freud), está hechizada por el fantasma de la “envidia vaginal”: “La envidia de la que hablamos no es la usual envidia del pene que inicia la edipalización; si Electra odia a su madre porque es una mujer poderosa y sexualmente activa, podría entonces dicha envidia llamarse ‘envidia vaginal’?”. Von Samsonow también se pregunta: “Por qué esos sentimientos extremos?”. Clitemnestra es la típica gran reina micénica, la gran madre de linaje pre-edípico que ha sido desapoderada por el patriarcado ateniense: “La joven que testimonia el desapoderamiento de su madre va a funcionar como síntoma real (de la realeza) de su estado oprimido, surgiendo en el complejo de Electra a manera de espejo distorsionador. Y cuando todo lo que ella recibe como consuelo es el consejo de comportarse como ‘hija del más noble padre del mundo’, el brote de su odio hacia la madre acompaña la internalización de lo inescapable...” (Samsonow, s. d.).

La literatura latinoamericana, por supuesto, presenta muchas jovencitas que intentan romper los bloqueos edípicos haciendo teoría deseante preedípica. El éxito relativo de estos intentos está sujeto a discusiones inconclusas, pero sí es evidente que presentan un pasaje al acto en clave antielectriana. En lo que sigue, haré varios análisis de la acción y la trama de varias narraciones emblemáticas para apreciar la tesitura antiedípica de las jovencitas que las protagonizan. La protagonista del conocido cuento de Jorge Luis Borges, “Emma Zunz”, intenta hacer real el amor filial por su padre, recurriendo a una máquina madre-animal, no por mediación reproductiva, sino mediante la *esquizogamia* y el trasplante. Como recordarán, Emma Zunz, una virgen burguesa judía de Buenos Aires, efectúa un complejo juego de máscaras y trasplantes de género y clase: ella se hace pasar por una obrera fabril, luego por una prostituta que le hace el amor a un total extraño (y extranjero), después simula ser rompuhuelgas y delatora para poner en acto una escena de violación virtual que le permite entrapar y ejecutar impunemente al empresario que destruyó a su padre. Cabe ver en Emma Zunz a una profeta de las jovencitas terribles que últimamente infiltran las letras latinoamericanas. El crítico argentino José Amícola ha escrito sobre “las nenas terribles” creadas por dos escritoras del Cono Sur: Silvia Ocampo y Marosa di Giorgio (Amícola 2014). En las fábulas y poemas en prosa de Marosa di Giorgio, jovencitas de todas las edades, incluyendo abuelas, madres, hijas y nietas, se involucran en acoplamientos, trasplantes e injertos *esquizogámicos* no reproductivos ni genitales con extraños, ex-

tranjeros, animales, flores, vestidos, joyas, frutas, postres, platos deliciosos y diversas criaturas hechizadas o feéricas. Pese a su aparente divagación surrealista, las narraciones de Marosa di Giorgio son históricamente situadas. Transcurren en los espacios transicionales y residuales del Uruguay pueblerino y semirrural: casas, cobertizos, chacras, jardines, bosquecillos, vegas, cañadas que proveen portales de escape ante una modernidad poscolonial prematuramente vaciada de encanto. El florecimiento del pansiquismo poshumanista en el siglo XXI se prefigura en muchísimos escritos de esta visionaria uruguaya, como el siguiente pasaje que narra el encuentro de la señora Una con un hombre que la conduce a un árbol donde habita:

Él ordenó con una sonrisa arriba del bigote: —Arrodílese, señora. Oremos. Es bueno rezar antes. Porque después se peca tanto. Que a eso vinimos. Como usted sabrá. A pecar.

La miró. Ella asintió apenas.

Así, se hizo: rezaron un poco. Señora Una parecía de almendra, que le hubiesen quitado la piel marrón y estuviese blanca y expuesta.

Él le preguntó: —¿Le duele algo? ¿Está bien, señora? ¿No tiene padres?

Sobre esto escuchó.

A todo respondía vagamente, con un leve movimiento de boca que no se sabía qué era.

En un instante él tuvo intenciones de deshacerse de ese fardo místico, que se fuese por la escalinata, por el aire de donde había surgido.

El árbol se iba entretanto prendiendo despacio, se iba volviendo hilos con rubí; se le aparecían unas pajarillas rígidas, apenas vivas, que movían apenas la cabeza, y eran de todos colores, a cuál más luciente. Y entre ellas unas varas rectas de azul violeta con globos lilas. Todo rígido y resplandeciente.

Querida Una estaba tendida en la mesa; era en pleno pasto pero parecía la mesa, como esperando el regalo, sin mayor apuro ni sorpresa.

Él tironeaba de la enagua en flor advirtiendo con espanto que la enagua procedía de ella; estaba hecha de su misma leve carne, sujeta con pedúnculos vivos a todo el cuerpo.

Era una gran enagua sexual, todo de ovarios, todo de clítoris recios, como pimpollos de rosas rojas en hileras.

—Está usted colmada... Hay muchos, varios —le decía él, triste sin saber por qué, y gozosamente.

Buscaba enceguecido entre todo, entre todo el vuelo, como eligiendo.

Debería haber un punto único, el nervio central que atacar. Lástima que ella no guiase en nada.

Era terrible aquel delantal. (Di Giorgio 2013, 20-2)

No debe sorprendernos que este devenir-mujer animista, indiscernible del devenir-planta y de la producción de cuerpos sin órganos, en este caso por aparente injerto, confluya con la teoría de la jovencita tal cual Deleuze la ha descrito. Deleuze aprendió de la literatura femenina, tanto como del mito amazónico, lo que es el devenir. En este sentido, podemos ver en Rita Indiana, autora de lo que ella llama la “Trilogía de las niñas insoportables”, un avatar posmoderno y caribeño de Marosa di Giorgio. En la novela más impresionante de esa trilogía, titulada *Papi*, una niña insoportablemente intensa chacharea sin fin sobre un padre espectral que encarna la descorporización exageradamente real del paradigma paterno en la sociedad neocolonial del espectáculo. Esta niña, que presuntamente traiza el momento infantil del hacerse mujer de *la escritora como Jovencita* (recordemos la sentencia de Tiqqun antes citada), en verdad no personifica la alienación universal tal cual Tiqqun reclamaría. Quien aquí encarna la alienación universal es la figura del padre, que le sirve como dispositivo heurístico a la jovencita para teorizar al máximo de sus colosales poderes deseantes.

Papi es como Jason, el de *Viernes trece*. O como Freddy Krueger. Más como Jason que como Freddy Krueger. Cuando uno menos se lo espera se aparece. Yo a veces oigo la musiquita de terror y me pongo muy contenta porque sé que puede ser él que viene por ahí. La musiquita es a veces mami que me dice que papi llamó y que dijo que viene a buscarme para llevarme a la playa o de compras. Yo me hago la loca segura de que no viene por ahora porque al que le van a hundir un machetazo en la cabeza no le avisan...

[...]

Papi está a vuelta de cualquier esquina. Pero uno no puede sentarse a esperarlo porque esa muerte es más larga y dolorosa.

[...]

Pero Jason sabe más que eso y se desaparece por meses y hasta años, hasta que a mí se me olvida que existe, entonces la musiquita de terror es el mismo papi dando bocinazos desde su carro y yo bajo las escaleras de cuatro en cuatro para que él me vuelva carne molida lo más rápido posible.

[...]

Mi papi tiene más carros que el diablo. Mi papi tiene tantos carros, tantos pianos, tantos botes, metralletas, botas, chaquetas, chamarras, helipuertos, mi papi tiene tantas botas, tiene más botas, mi papi tiene tantas novias, mi papi tiene tantas botas, de vaquero con águilas y serpientes dibujadas en la piel, botas de cuero, de hule, botas negras, marrones,

rojas, blancas, color caramelo, color vino, verde olivo, azules como el azul de la bandera. (Indiana 2005, 7, 8, 16)

Esta acumulación fantásica, lúdica y a su vez obsesiva de las mercancías y las novias de Papi se extiende página tras página, incurriendo en una autoparodia paroxística sin que la protagonista pueda sustituir con ella la muy real falta de la atención y amor del padre. Como Electra, la hija de Papi no logra hacer real el amor del padre. Pero a diferencia de Electra, ella convierte en acto su deseo a través de una fuga hacia delante. Su cháchara entra en un bucle de retroalimentación positiva que alcanza niveles delirantes de intensidad y exageración. Agotada esta cadena de hiperbolización, ella fantasea con convertirse en Papi, con seducir al enjambre de novias que lo persiguen. Ello conlleva que fantasee la muerte de Papi, con tal de que alguna vez se aparezca realmente, aunque sea como cadáver, para poder sustituirlo. Pero aun el cuerpo del muerto falla en hacerse real, y en su lugar ella obtiene una simulación robótica y zombificada del cadáver de Papi, si bien logra al menos extraerle un diente que luce real y tragárselo en imitación paródica de la “Santa Comunión con el Padre”. En su cháchara delirante ella se convierte en líder perseguida de un culto a los “misterios” de Papi y en el curso de ese avatar sectario se percata de que en lugar de sustituir al padre en un misterio de comunión, ha defecado el diente de Papi. Esto nos sugiere que la hija de Papi ha castrado, devorado y defecado el cuerpo espectral del padre. En el último capítulo descubrimos que el delirio ya ha cesado abruptamente. Aquel monstruo-Papi tornado excremento ha estallado y desaparecido. No se le menciona siquiera. Estamos ante la hija amorosa de Mami, la jovencita que cuida a su madre que se recupera de una cirugía. La atenta descripción de los tumores esféricos que han sido removidos del cuerpo de la madre sugieren que ha ocurrido alguna cura por trasplante o injerto mediante la cual la joven reconecta con el cuerpo de la máquina madre-animal, asumiéndose así como engendradora esquizogámica de lo que Angela Melitopoulus ha llamado “el más valioso producto del mundo, que es el de *ser* ese producto valioso”.

Según Rita Indiana, *Papi* es una novela autobiográfica. Ella ya había publicado su primera novela cuando se enteró de que su padre distanciado había muerto. Entre otras cosas, él contrabandeaba autos de lujo y se movía constantemente entre República Dominicana y Estados Unidos. Cuando Rita Indiana se enteró de su muerte violenta en Nueva York, entró en

un estado de trance y escribió el primer borrador de la novela en unos pocos días. Ella sintió que se moría si no exorcizaba a la figura de su padre de inmediato.⁶ Tanto el texto como los enunciados que le rodean señalan un fuerte vector antiedípico y antielectriano que separa a la *escritora como jovencita* del estereotipo alienante denostado por Tiquun.

La novela de la boliviana Giovanna Rivero, *98 segundos sin sombra*, nos presenta, no tanto a la escritora como jovencita, sino a la *jovencita como escritora*. Genoveva, la protagonista, tiene 15 años y ha decidido escribir un diario, inspirada por la famosa Anne Frank, pero también inspirada *contra* la pedagogía de la chica buena aplicada a ese modelo ejemplar. Nos enteramos de lo que ocurre en el entorno de Genoveva solo a través de su diario. Aquí tanto el padre como la madre son demasiado reales como para que la jovencita escritora se obsesione con cualquiera de ellos. Ella surge a la adolescencia dentro de una familia de clase media en una pequeña ciudad de la Media Luna boliviana. Su padre es un comunista depresivo. Se unió a la guerrilla en su juventud y evitó la captura haciéndose pasar por muerto. Genoveva cree que él ha estado haciéndose el muerto desde entonces. Ella odia la manera en que él critica y desprecia todo lo que les entusiasma a ella y a sus amigas, especialmente la cultura pop, en la que él no puede ver otra cosa que productos alienantes del imperialismo y la ideología burguesa. Pero lo que realmente decepciona a Genoveva de su padre es su negación a aceptar al hermanito bebé que ha nacido con una discapacidad no determinada. Ella admira la belleza y sensibilidad de su madre y su amor incondicional por el bebé, pero también la decepciona profundamente la incapacidad de ella de abandonar a su marido depresivo y escapar del medio presuntamente mediocre de la Media Luna boliviana.

En cierta manera, Genoveva asume la trayectoria conspirativa abandonada por su padre, pero toma una dirección distinta. Es una persona que pasa al acto. Tiene la determinación y voluntad de ayudar a una compañera a completar un aborto en los baños de la Escuela Católica de Niñas, acomodar el feto en su mochila y lograr sacarlo de los predios escolares sin ser detectada; se deshace de él, no sin antes mostrarle el feto a su abuela para obtener alguna recomendación práctica. Ella también conspira con su abuelita, que es enferma terminal, para ayudarla a morir con dignidad. Su trayectoria de jovencita rebelde entra en alta velocidad cuando se siente

6. Conversación personal con la autora.

atraída hacia el Maestro Hernán, el extraño recién arribado a la ciudad que resulta ser el maestro de espiritualidad gnóstica de su madre, quien también se siente atraída por él. Geneveva se distancia absolutamente de la inacción de Electra: ella no odia a su madre sino que se decide a realizar la acción que ella sabe que su madre nunca siquiera considerará hacer. Conspira para producirse a sí misma como máquina madre-animal, en el sentido de Von Samsonow. El Maestro Hernán alega pertenecer a una sociedad interplanetaria. Geneveva está preparada para comprender este mensaje gracias a las revistas populares de esotería que le sustraía puntualmente a su abuela. El Maestro Hernán calza perfectamente en el rol del extraño misterioso en su vida.

Geneveva siente una curiosidad y atracción indomables hacia el misterioso extraño, ella hace todo lo posible por encontrarse en secreto con él, pero las acciones de ambos solo dan pie a un juego regulado de seducción mutua. Sorprendentemente, no surge sexo ni efusión romántica entre ellos, sino un vínculo iniciático conducente a las regiones herméticas. Una madrugada Geneveva secuestra a su hermanito Nacho y le roba el viejo *jeep* y una gran suma de dinero a su padre para unirse al Maestro Hernán en un viaje de fuga hacia los parajes espirituales y galácticos de la gnosis. Mientras Hernán conduce, Geneveva consigue de alguna manera amamantar a Nacho, a quien describe como un “embrión”. Acto seguido, le da los toques de cierre a su diario con palabras como estas: “Lo que importa es el viaje. El viaje. Nada más. Llevo a Nacho conmigo [...]. Así, viajando, los tres somos una nueva civilización” (Rivero 2016a: 154-5). Como tantos héroes de mitos civilizatorios, Geneveva hace cosas terribles, por supuesto: ella abandona a sus padres, secuestra a su hermanito bebé y se une a un completo extraño en una línea de fuga sin destino cierto. De acuerdo con Elisabeth von Samsonow, se puede describir esta secuencia como un pasaje a la acción vía la exogamia y la esquizogamia para romper el bloqueo edípico. Con ello la jovencita desarrolla toda una teoría preedípica. Este tipo de teoría deseante no provee diagnósticos ni prescribe soluciones, sino que se compone de acciones que liberan flujos, que habilitan territorios nuevos para bien o para mal.

Giovanna Rivero va más lejos que muchos escritores latinoamericanos en este teorizar deseante de la jovencita. Sus relatos dan un paso político más allá de la búsqueda de la soberanía en la producción de la máquina-madre-animal y despeja senderos para una política del conocimiento, es decir, un poder-conocer que es el poder de un devenir contrario a

la instrumentalización y control del otro. Se trata de un poder-conocer transindividual del devenir que involucra a múltiples singularidades. Bolivia es un país en el que se juegan altas apuestas políticas de implicación global. Giovanna Rivero es marginal, en términos literarios, respecto a la *intelligentsia* hegemónica andina, no es una intelectual orgánica del nuevo Estado boliviano, pero no por ello evade los referentes políticos. Uno de sus relatos se ambienta en el escenario futurista de un imperio andino que venera a un avatar sobrenatural y *no-muerto* de Evo Morales (expresidente de Bolivia, emblemático de la transformación política de ese país). Una conjunción de ciclos cósmicos determina el momento en que las mujeres jóvenes del imperio pueden aspirar a ser impregnadas sexualmente por la materialización de Evo Morales en una cumbre andina. La protagonista y narradora es una joven *blancoide* (presumiblemente no indígena) que por motivos indeterminados insiste en ser fecundada por Evo y acampa entre la multitud de mujeres pretendientes en las proximidades del túmulo ritual. Nos enteramos a partir de sus divagaciones memoriosas de que su padre y su hermano son rebeldes caídos en la resistencia contra el imperio andino. Tras vencer una serie de pequeñas premoniciones y rechazos ambiguos cual antihéroe kafkiano que se acerca al Castillo, ella finalmente alcanza a ser admitida en el aposento magno de las impregnaciones. Varias asistentes indígenas le advierten que se arriesga a concebir críos mutantes de la unión sexual con Evo. Una de ellas le muestra un hijito de cuatro brazos engendrado con Evo. Son todo menos alentadoras. Pero ella insiste, simplemente quiere hacerlo. Procede a postrarse en el tálamo y sin falta Evo se materializa en una versión descompuesta pero al mismo tiempo formidable de su persona histórica:

El Evo me besa suave y todo es contradictorio. El olor putrefacto y la ternura. No quiero que el ritual se acabe, aun cuando las entrañas comienzan a arderme mientras el Evo agita su pelvis incaica, ciega la mirada, y no hay placer. Solo la avanzada milimétrica y constante. El infatigable trépano, la misión. Pero nada se funda sin dolor, me digo, y veo a papá y reconozco la cabeza de Ramón en la estaca que transporta cual bandera de derrota. Porque también la derrota cuenta. Y yo no pienso nada más porque el dolor es infinito, cuatro tenazas estrangulando mis ovarios, aferrándose con hambre de siglos a mi carne todavía adolescente.

“Dolor en la nieve”.

“¿Acaso no sabías imilla blanquita?”.

Lo que no me habían dicho [...] es que antes de acabar Él debe arrancarme los pezones para clausurar la leche futura. Tiene aún el izquierdo en la boca necrósica de caninos invenciblemente blancos cuando me debato entre defender el que queda o poner el resto, todo, en mi absoluto y joven sacrificio. (Rivero 2016b, 116)

En este relato ocurre una mezcla de esquizogamia y hierogamia, fuga y captura, sumamente ambigua, dejando entrever que en ciertos marcos políticos (Estado, imperio, régimen sacrificial) la esquizogamia puede funcionar como aparato de captura, como trampa de control que parasita las capacidades genésicas del cuerpo y el pensamiento de la jovencita. Lo que estos textos de Giovanna Rivero quieren decir con “fundar”, con “nueva civilización” es difícil de determinar. Hemos citado dos instancias donde se conjugan estas nociones. El análisis de la acción en otros relatos suyos solo complica (como debe ser) el tema.

Otro relato, “La piedra y la flauta” sugiere mezclas similares, aunque menos explícitas. Quien narra es una joven empleada por una ONG que realiza trabajo social con la juventud marginada de una ciudad boliviana importante, presumiblemente Santa Cruz o La Paz. Ella recuerda su enamoramiento infantil de Agustín, un tío joven que funge como oveja negra de la familia por varios motivos. En primer lugar, la madre de él murió al darle nacimiento cuando era una niña virgen de 10 años (quien reclamaba que un ángel la había impregnado). Además, Agustín es de izquierda, se identifica con las sociedades indígenas y en sus estudios de medicina se inclina hacia las prácticas heterodoxas de sanación, incluyendo las tradiciones indígenas. La narradora sufre una aguda dolencia del tracto urinario en su niñez. Ante el fracaso de la medicina convencional, su desesperada familia le pide a regañadientes al tío repudiado que la ayude. Él la sana con la música de una flauta sui géneris. Ante el creciente apego de la niña hacia su tío, la familia lo destierra por completo. Ella no lo ha vuelto a ver hasta que, en el presente narrativo, cree redescubrirlo en la figura misteriosa de un líder de jóvenes indigentes que han creado una comuna subversiva y literalmente *underground* en las cloacas de la ciudad. Le llaman el flautista de Hamelín, ya que usa su extraña flauta para sanar a sus seguidores y para comunicarse con las ratas. Las ratas le proveen información sobre los chanchullos de los políticos, la cual él entrega a la prensa. La acción en el plano presente comienza cuando la narradora decide entrevistar al profeta de la flauta como parte de su labor en la ONG. Es la ocasión para confirmar su

identidad. Antes de penetrar el laberinto de túneles, en un impulso irreflexivo, ella le compra un amuleto de piedra a un vendedor callejero. Lleva un micrófono escondido en el cabello, lo que abona a su nerviosismo. Tras los consabidos tropiezos con ratas e impresiones inquietantes, alcanza a acercarse al presunto Agustín, guiada por los compañeros del flautista. Reconoce el extraño sonido del instrumento, y segura de que es él, avanza a su encuentro. Cree que los nervios la han hecho vomitar (también ha vomitado minutos antes en el bus). Él de inmediato la reconoce y le busca entre el pelo para extraerle el micrófono. La conversación es breve. Ella le regala el amuleto de piedra, sintiendo una corriente eléctrica cuando se lo pasa. Agustín le advierte que abandone cuanto antes las cloacas, pues dado que está embarazada debe evitar el contagio de las ratas. Ella recibe la mención del embarazo con alguna sorpresa, pero de inmediato lo acepta como un hecho. A los lectores nos sorprende, porque la narradora nos ha dejado saber, al principio del relato, que su colega y supervisor en la ONG la ha increpado en broma y en serio sobre su falta de interés por los hombres, insinuando una interrogante sobre su identidad sexual. Pero nos enteramos de que ella no está tan sorprendida en la medida en que asume prestamente que Agustín la ha impregnado de alguna manera, cual presuntamente lo hiciera el ángel con la mujer que lo trajo al mundo:

Dos ratitas diminutas comen contentas de mi vómito, arqueando aún más sus pequeños lomos con brevísimas convulsiones. Así, como si oraran llenas de júbilo, alimentan sus preciosos espíritus de mi fertilidad.

Vaya, vaya, les hablo a las ratas, le he traído una piedra y Él me ha dado esta semilla. (Rivero 2016b, 61)

Ella implica así que se siente vindicada en su apego al misterioso tío y que él la ha impregnado para procrear una nueva parentela de seres afines a ellos —en cierta manera, otra civilización. Estos trasplantes y acoplamientos esquizogámicos, extrasexuales e incluso extraorgánicos aparecen en más relatos de Giovanna Rivero. Es el proceder de la teoría actualizada por la propia jovencita mediante mezclas que se desvían de la reproducción orgánica prescrita, un poco a la manera sugerida por Donna Haraway cuando proclama: “Hagamos parentela, no bebés”.⁷

7. Haraway dice: “I propose Make Kin Not Babies” (2016, 102).

Hay mucha ambigüedad, múltiples significaciones involucradas en las acciones analizadas. La teoría deseante producida por Giovanna Rivero y sus personajes no conduce a certezas sino a crecientes incertidumbres. Sus relatos figuran entre los más sugerentes y misteriosos de la literatura latinoamericana relacionados con mujeres protagonistas. Mi conjetura es que estas jovencitas esquizogámicas teorizan en torno a nuevas civilizaciones que están prestas a suplantar las sociedades agroindustriales modernas. ❖

Lista de referencias

- Amícola, José. 2014. "Las nenas terribles de Silvina Ocampo y Marosa di Giorgio". *Cuadernos LIRICO* 11. <http://lirico.revues.org/1847>.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 2004. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez. Valencia: Pretextos.
- Di Giorgio, Marosa. 2013. *El Gran Ratón Dorado, el Gran Ratón de lilas. Relatos eróticos completos*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Duchesne Winter, Juan. 2009. *Comunismo literario y teorías deseantes: inscripciones latinoamericanas*. La Paz: Plural Editores.
- Haraway, Donna. 2016. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- Indiana, Rita. 2005. *Papi*. San Juan: Vértigo Editores.
- Kennedy, Jen. 2015. "The Young-Girl in Theory". *Women & Performance: A journal of feminist theory* 25 (2): 175-94.
- Manchev, Boyan. 2016. "Die Töchter der Gaia. Das Philosophisch-Fantastische und Göttertransplants/The Daughters of Gaia. The Philosophical Fantastic and Transplants of Gods". En *Elisabeth von Samsonow. Transplants*, editado por Nikolaus Kratzer, Felicitas Thun-Hohenstein, Elisabeth von Samsonow y Heidrun-Ulrike Wenzel, 159-69. Bielefeld: Kerber Verlag.
- Melitopoulus, Angela, y Maurizio Lazzarato. 2011. "Anti-Elektra. A conversation with Elisabeth von Samsonow". En *Animismus. Moderne hinter den Spiegein/Animism. Modernity Through the Looking Glass*, 199-209. Vienna: Generali Foundation.
- Rahman, Ebadur. 2016. "Knäuel. Urgeschichte einer endosymbiotischen Plattform/Clew. The Prehistory of an Endosymbiotic Platform". En *Elisabeth von Samsonow. Transplants*, editado por Nikolaus Kratzer, Felicitas Thun-Hohenstein, Elisabeth von Samsonow y Heidrun-Ulrike Wenzel, 103-17. Bielefeld: Kerber Verlag.
- Rivero, Giovanna. 2016a. *98 segundos sin sombra*. La Paz: El Cuervo.
- . 2016b. *Para comerte mejor*. La Paz: El Cuervo.

- Schantl, Alexandra. 2016. "Zu Elisabeth von Samsonows schizosomatischer Theorie und bildhauserischer Praxis Ein Versuch der Synthese/Elisabeth von Samsonow's Schizomatic Theory and Sculptural Practice. An Attempt at Synthesis". En *Elisabeth von Samsonow. Transplants*, editado por Nikolaus Kratzer, Felicitas Thun-Hohenstein, Elisabeth von Samsonow y Heidrun-Ulrike Wenzel, 39-51. Bielefeld: Kerber Verlag.
- Tiqqun. "Primeros materiales para una teoría de la Jovencita". Traductor desconocido. <https://tiqqunim.blogspot.com/2013/11/primeros-materiales-para-una-teoria-de.html>.
- Von Samsonow, Elisabeth. 2007. *Anti-Elektra. Totemismus und Schizogamie*. Zürich/Berlin: diaphanes.
- . (s. d.). "Chapter One. Electra as Female Oedipus". Disponible en <https://es.scribd.com/document/274484985/>. *Anti-Electra-English-Translation-by-Stephen-Zepke-and-Anita-Fricke-Chapter-One*.

**Mujeres como islas: la herencia cultural y religiosa
afrocaribeña en las obras de Mayra Santos Febres,
Wendy Guerra y Rita Indiana**

*Women as Islands: Afro Caribbean Cultural and Religious
Heritage in the Work of Mayra Santos Febres,
Wendy Guerra and Rita Indiana*

MASSIMILIANO CARTA

Universidad del Norte
Asesor del Grupo de Investigación Feliza Bursztyn
Universidad del Atlántico
Barranquilla, Colombia

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.48.7>

Fecha de recepción: 14 de febrero de 2020
Fecha de aceptación: 15 de abril de 2020

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Este artículo propone un diálogo entre tres escritoras caribeñas (Mayra Santos Febres, Wendy Guerra y Rita Indiana) que tratan el tema de las identidades femeninas afrocaribeñas, en relación a las religiones sincréticas nacidas del encuentro entre el catolicismo y las cosmogonías africanas. En diálogo con las novelas *Nuestra Señora de la Noche* (2006), *Negra* (2013) y *La Mucama de Omicunlé* (2015) se pretende analizar los arquetipos femeninos propuestos por esas tradiciones espirituales reunidas bajo la definición común de santería, y el papel que las mujeres y los homosexuales desempeñan en ellas. Las tres autoras proponen una mirada interseccional al trayecto emancipador que conducirá a las heroínas de sus historias hacia su rescate como mujeres afrodescendientes independientes, en el marco de sistemas de valores hegemónicos que tienden a “neutralizarlas”, silenciando sus voces.

PALABRAS CLAVE: religiones afrocaribeñas, cultura, feminismos afrolatinos, Caribe insular, interseccionalidad, literatura afrocaribeña.

ABSTRACT

This article aims to establish a dialogue between three Caribbean writers (Mayra Santos Febres, Wendy Guerra and Rita Indiana) that deal with the issue of Afro-Caribbean female identities in relation to the syncretic religions born from the encounter between Catholicism and African cosmogonies. Through the novels *Our Lady of the Night* (2006), *Negra* (2013) and *La Mucama de Omicunlé* (2015), the aim is to analyze the feminine archetypes proposed by those spiritual traditions gathered under the common definition of santería and the role that women and homosexuals play in them. The three authors propose an intersectional look at the emancipatory path that will lead the heroines of their stories to rescue as independent Afro-descendant women, within the framework of hegemonic value systems that tend to “neutralize” them, silencing their voices.

KEYWORDS: Afro-Caribbean religions, Afro-Latin-American feminisms, Insular Caribbean, Inter-culturality, Afro-Caribbean literatura.

ACERCARSE AL TEMA: BREVE INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA

EL OBJETIVO DEL presente trabajo es analizar la situación de las mujeres y de los homosexuales en las religiones sincréticas de ascendencia africana y católica, por medio del análisis literario de tres obras de escritoras caribeñas. La primera fuente de acercamiento al tema ha sido *Cuentos negros de Cuba* (1936) de Lydia Cabrera, escrito cuando la antropóloga cubana ya residía en París. La obra, editada por Gallimard y traducida al francés por Francis de Miomandre, está estrechamente relacionada con la infancia de la autora (cuando su niñera afrodescendiente le contaba esas

historias fascinantes que tomaba de los patakíes,¹ de su tradición religiosa) y con la muerte de su querida Teresa de la Parra, a quien solía leer esos cuentos durante la enfermedad que la llevaría a la muerte en abril de 1936. Otras referencias fundamentales han sido la obra cumbre de la misma Cabrera, *El Monte* (1954) y el *Manual de santería; el sistema de cultos lucumí* (1942) de Rómulo Lachatañeré. En épocas más recientes, a estos clásicos se sumaron, entre otras, las contribuciones de Migene González Wippler (1998) y de Alicia E. Vadillo (2002).

Esta última estudiosa reconoce al mismo Lachatañeré como el escritor que trasladó por primera vez la cultura religiosa oral a la literatura profana, con su libro fundamental: ¡Oh mío Yemayá! (1938). Esta revolución en las letras cubanas abrió el camino, a partir de la segunda mitad del siglo XX, a varias generaciones de escritores y escritoras (entre las cuales se incluyen las tres aquí estudiadas) que han manejado la tradición afrocaribeña incluyéndola en sus obras de ficción por medio de la fragmentación, la síntesis, nuevos enfoques y cambios temáticos (Vadillo 2002, 12).

Esta doble mirada, esta multiplicidad, que es característica también de los textos que vamos a tratar aquí, suspendidos como están entre la dimensión espiritual y el posicionamiento político, los pone en relación no solamente con uno de los principios cardinales de la teología yoruba, sino que los coloca dentro de la tradición del neobarroco latinoamericano según lo teorizado por Severo Sarduy. En las novelas del escritor cubano, como en los casos aquí tratados, se “muestra la deconstrucción de cada uno de los formantes de las múltiples construcciones metafóricas que han creado *la obra*” (20; cursivas añadidas).

Una vez constituido un primer corpus teórico antropológico-literario, se me presentaron todavía dos problemas de difícil solución. En primer lugar, qué obras de ficción escoger entre el maremágnum de las propuestas disponibles en el siempre creciente “mercado editorial global”. Es decir: ¿qué autoras/autores privilegiar teniendo en cuenta que el eje fundamental de este trabajo gira en torno a los estudios poscoloniales y de género? ¿A qué canon literario había que hacer referencia? La elección

1. Los patakíes son narraciones religiosas pertenecientes a la tradición oral que celebran las historias de la cosmogonía divina yoruba y de la creación del mundo. Hacen parte de un corpus narrativo sagrado junto a la liturgia y a los textos ceremoniales. Algunos relatos, de fuerte valor moral y espiritual, pueden incluir la presencia, entre los personajes, de animales antropomorfos.

final recayó en tres autoras caribeñas pertenecientes más o menos a la misma generación, cuyas obras comparten el mismo período de publicación (principios del siglo XXI) y guardan entre ellas ciertas similitudes a pesar de las diferencias estilísticas y de “suelo”.² Se trata de *Nuestra señora de la noche* (2006) de la puertorriqueña Mayra Santos Febres; *Negra* (2013) de la cubana Wendy Guerra; y *La mucama de Omicunlé* (2015) de la escritora y cantante dominicana Rita Indiana. La primera es una novela histórica dedicada a la vida de doña Isabel Luberza Oppenheimer, personaje gravitante en la historia de Puerto Rico. La escritora habanera nos introduce en la historia de una modelo, transcurrida entre dos continentes: América Latina y Europa. La última propuesta acompaña a quien lee en un viaje (en el tiempo y en el espacio), que comporta un cambio de sexo e identidad del personaje principal —como en el célebre *Orlando* de Virginia Woolf (1928) o en el contemporáneo *The Impressionist* de Hari Kunzru (2002).

Las protagonistas y las complejas tramas narrativas de las tres novelas se relacionan con los principales Orishas femeninos de la cosmogonía yoruba: tejen una red de acontecimientos e identidades que de manera contundente trascienden a veces las fronteras corporales y espacio-temporales socialmente establecidas, haciendo del cambio, de la transformación personal y social y de la evolución de los hábitos culturales y sexuales, el motor de la narración y de sus propias vidas literarias. Cada una de las protagonistas tiene varias identidades, opuestas y complementarias a la vez. Esta herencia, como ya se sugirió, viene de los cuentos tradicionales yoruba y de la complejidad de los modelos divinos que han inspirado los ficcionales.³

El estilo de las autoras aquí tratadas se acerca, bajo algunos aspectos, al del escritor cubano Severo Sarduy, que según Alicia E. Vadillo (2002, 110; cursivas añadidas):

-
2. Aquí me refiero al concepto de suelo planteado por Rodolfo Kusch, que definía así “el lugar donde se arraiga no solo el decir sino también el pensar”. (Kusch 1978, 7-14). Las tres autoras por razones biográficas no pueden compartir el mismo horizonte simbólico y experiencial en relación a los temas tratados en las novelas aquí propuestas.
 3. En la religión Lucumí cada Orisha tiene varios caminos que corresponden a los diferentes aspectos de la divinidad. Algunos llegan a tener caminos femeninos y masculinos, otros son andróginos y varios tienen manifestaciones pertenecientes a un solo género sexual. A la Madre de Dios en la religión católica también se le atribuyen diferentes nombres y aspectos.

Se nutre de las oposiciones: deforma, invierte, desnuda, suprime, condensa, artificializa, introduce un discurso en otro y rompe la homogeneidad. [...] O sea, es metáfora barroca por ser doble, al cuadrado, pues parte de que la divinidad, al igual que el sistema religioso del que forma parte, son códigos yacentes (ausentes) del inconsciente cultural de la Isla *que* [...] emergen para posteriormente desarticularse, negar su principio unitario y originan un caos semejante al neobarroco.

El segundo problema con respecto a la redacción de este trabajo implicó un cuestionamiento acerca de mi “lugar de enunciación” o, mejor dicho, de mi condición de sin suelo o “fuera de lugar”, según la definición de Walter Mignolo (1995, 17), y con respecto al objeto de estudio. Como nos recuerda Laura Scarano (1997, 22):

El sujeto del discurso literario, aun cuando acordemos su naturaleza “fantasmática”, no puede hablar sino desde una posición particular, ya que su uso del lenguaje no es neutro, sino que conlleva una operatividad intencional sobre el sistema lingüístico, una opción de lengua, registro, historia, género.

La estudiosa argentina parece invitarnos a debatir en relación a la noción de “alteridad” y de representatividad. En pocas palabras, antes de seguir con la investigación tenía que preguntarme si puede alguien de sexo masculino, blanco y europeo, construir una narración sobre las mujeres caribeñas afrodescendientes y sobre un trasfondo cultural al cual no pertenece. O mejor, ¿tiene el derecho de hacerlo? En caso afirmativo, ¿cuáles son los instrumentos y la mirada que sería oportuno construir para no caer en la arrogancia paternalista-colonialista, o en una propuesta exotizante y poco respetuosa de la complejidad y de la identidad del “sujeto otro”?

Ya resulta evidente cómo la antropología y las crónicas de los colonizadores europeos han creado e incrementado durante mucho tiempo un aparato de saber basado en una mirada solo en apariencia neutral, pero sometida en realidad a un sistema de valores, prejuicios e intereses económicos o políticos que inevitablemente influye en la observación y en la evaluación de las realidades tratadas. Es propiamente en relación a estos aspectos que Edward Said desarrolló sus teorías sobre el “orientalismo”, producto de aquel “estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente” (Said 2008, 21). Un Oriente que en realidad no fue más que una proyección de Occidente.

Algo semejante se puede afirmar sobre Latinoamérica. Walter Mignolo ha planteado, en este sentido, el concepto de “fuera de lugar” y de “semiosis colonial”. Así se expresó a mediados de los años noventa:

El decir del cronista hispano sobre el Nuevo Mundo era un decir de superficie, sin huellas, sin fondos de memorias, sin lugares de reconocimiento. Tawantinsuyu o Anaihuac eran para ellos una curiosidad, un objeto exterior, pero no un espacio y una memoria desde donde se piensa y desde donde se dice. Desde esta perspectiva, el decir amerindio es un decir arraigado, aunque tenga que negociar su decir frente o de espaldas a las nuevas instituciones y a los nuevos roles sociales. (Mignolo 1995, 17)

La semiosis colonial reúne todas esas “interacciones semióticas de control, adaptación, oposición, resistencia”, en lo que él llama “guerra de decires” entre colonizados y colonizadores. Estos últimos y sus decires estaban, según el estudioso argentino, “fuera de lugar” por proferirse en un espacio ajeno al “hábito y a la costumbre”. A ellos les faltaba “trasfondo, subsuelo o huella que condiciona lo existente, que lo hace posible y hace posible el sentido del decir”, cuando sus decires anclaban “en otra parte”. El decir de los cuerpos forasteros es un “decir tecnológico”, desarraigado porque carece de memoria.

Grada Kilomba —escritora, psicoanalista y artista interdisciplinar portuguesa de ascendencia africana, cuyo trabajo explora los campos de la memoria, el trauma, la etnia, el género y la descolonización del pensamiento y de la narrativa— formula una serie de preguntas fundamentales en este sentido:

¿QUIÉN PUEDE HABLAR? ¿Quién no puede? Y ante todo: ¿de qué podemos hablar? ¿Por qué se debe sellar la boca del sujeto negro? ¿Por qué ella o él deben mantener silencio? ¿Qué podría decir el sujeto negro si su boca no estuviera sellada? ¿Y qué estaría obligado a escuchar el sujeto blanco? Existe un miedo nervioso de que si el sujeto colonial habla, el colonizador tendrá que escuchar. Se vería obligado a confrontarse incómodamente con “otras” verdades. Verdades que se supone no deben ser expresadas, oídas, y que deberían ser “mantenidas silenciosamente como secretos”. [...] El acto de hablar es como una negociación entre los que hablan y los que escuchan, es decir, entre los sujetos hablantes y sus oyentes. Escuchar es, en este sentido, el acto de autorización frente a quien habla. Uno solo puede hablar cuando la propia voz es escuchada. Pero ser escuchado va más allá de esta dialéctica. Ser escuchado también significa pertenecer. Quienes perte-

necen son aquellos que son escuchados. Y los que no son escuchados, son quienes no pertenecen. (Kilomba 2015, s. p.)

El concepto de “pertenencia” involucra inevitablemente las relaciones entre etnia, género y poder. Es cuestión, una vez más, de posicionamiento, que como ya sabemos jamás es neutral. La academia no parece estar ajena a estas dinámicas.

El mundo académico no es ni un espacio neutral ni simplemente un espacio de conocimiento y sabiduría, de ciencia y erudición, sino también un espacio de v-i-o-l-e-n-c-i-a. Tiene una relación muy problemática con la negritud. Aquí hemos sido objetivados, clasificados, teorizados, deshumanizados, infantilizados, criminalizados, brutalizados, sexualizados, expuestos, exhibidos, y algunas veces asesinados. (s. p.)

El problema que plantea la autora es, por lo tanto, un problema no solo de conocimiento, sino de carácter político y epistemológico.

The wider significance of the postmodern condition lies in the awareness that the epistemological ‘limits’ of those ethnocentric ideas are also the enunciative boundaries of a range of other dissonant, even dissident histories and voices-women, the colonized, minority groups, the bearers of policed sexualities. (Bhabha 1994, 6)

Las posibles y múltiples interpretaciones del contexto en cuestión (en el momento de construir aquel *space in between* en el cual se construirá el análisis), la comprensión y el conocimiento, necesitan de una actitud de escucha y de lugares de intersección compartidos:

What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of originary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences. These ‘in-between’ spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood —singular or communal— that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself. [...] It is in the emergence of the interstices —the overlap and displacement of domains of difference— that the intersubjective and collective experiences of *nationness*, community interest, or cultural value are negotiated. (2)

Las mismas religiones sincréticas nacen de un espacio “entre medio”, entre dos o más culturas. El carácter internacional que la “Santería” obtuvo ya hace tiempo, hizo que se hibridara con cultos que en origen le eran ajenos.

Desde la llegada de las poblaciones africanas al Caribe, el término “Santería” acuñado por la metrópoli conllevaba una variedad de cultos cuyos fieles no necesariamente compartían un mismo *background* cultural, lingüístico y étnico. Hoy en día, con las migraciones y la internalización de las prácticas, la situación es aún más compleja debido a la mayor diferenciación étnica, cultural, idiomática y de estatus social de los creyentes.

Las formas de divulgación de la santería se han multiplicado. La movilidad de personas a través de las fronteras y la transmisión de boca en boca dejaron de ser los canales predominantes de su difusión [...]. Esta no es homogénea, y a la presencia de la santería en los medios de comunicación hoy en día se le suma su presencia en mercados, centros esotéricos, templos particulares, y hasta en festivales musicales y culturales. (Juarez Huet 2014, 23)

La hibridez de la cual habla Bhabha se cumplió, por lo tanto, en estos fenómenos religiosos. Las mismas autoras de las novelas aquí analizadas claramente no comparten todos los aspectos identitarios de las heroínas que crearon. Sus identidades y las de sus criaturas ficcionales hacen parte de un sistema de vasos comunicantes que, a veces, comunican y comparten, y otras no, debido a que las identidades nunca son esencialistas sino dialógicas. Es precisamente por estas razones que decidí, en este caso, eclipsar lo más posible mi propia voz para ponerme a la escucha, y proponer una suma de intervenciones elaboradas por autoras o autores en gran parte latinoamericanos y/o afrodescendientes, hetero y homosexuales, que han tratado el tema de manera profunda y sistemática, y que en algunos casos conocen personalmente las realidades que analizan en sus escritos académicos.

LOS GÉNEROS SEXUALES EN LA REGLA DE OSHA-IFÁ, COMO MOTORES PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA SOCIEDAD DE LOS CREYENTES

El título de esta investigación ha querido ser un homenaje a la antología literaria editada por Olga María Pérez (*Mujeres como islas*, 2002),

que reunió un conjunto representativo de narradoras cubanas, dominicanas y puertorriqueñas. La identificación de las mujeres escritoras con las islas que las vio nacer, o desarrollarse profesionalmente, convoca una imagen de independencia y especificidad, así como de relación y conexión, por medio del mar, entre las tres tierras insulares en las cuales nacieron. El mar Caribe, que es el reino de la madre de los Orishas, así como el elemento acuático en sus varias formas, junto al aire, representan las principales deidades femeninas de la religión yoruba, relacionadas con los principales ríos del África Occidental. Las características de estos seres poderosos se reflejan en sus propios hijos e hijas, que las representan y les rinden culto en la tierra, en consonancia con el “principio de representación múltiple” del que habla Joel James (1998).

Las cuestiones de género y las relaciones entre los sexos dentro de la religión yoruba tienen poco que ver con la concepción judeo-cristiana euro-estadounidense y, me atrevo a decir, con las principales religiones monoteístas. El panteón yoruba contempla en su ápice la presencia de Oloдумare (Olofi u Olofin) que la estudiosa Oyeronke Oyewumi, citada por Rita Segato (2003), describe como una entidad sin sexo ni identidad de género definida, y sin ninguna forma antropomorfa. Su pasaje a dios masculino y con semblante humano responde a la influencia católica (Clark, en Castellanos Llanos 2009, 35). En un nivel inferior se sitúan los varios Orishas, algunos de los cuales presentan características que se suelen relacionar, en las diferentes sociedades basadas en una óptica de género binaria y hetero-normativa, como pertenecientes exclusivamente al género/sexo femenino o masculino. Es el caso de la Santa Madre de los Orishas, Yemayá, o de la diosa de la belleza femenina Oshun y, en el ámbito masculino, Changó, sumo representante de la belleza varonil o el Orisha Oggun, el dios de los metales, que protege a los herreros y guerreros. Dentro de esta compleja red familiar, constituida por Orishas ana-machos y ana-hembras (anatómicamente de un sexo o del otro), existen espacios en los cuales hay mayor posibilidad de que se produzca una subversión de las reglas “canónicas” y binarias de género. Este abanico de posibilidades se refleja en los rituales y en las relaciones sociales entre los adeptos, fundamentalmente de estas formas:⁴

4. Algunos de estos puntos están presentes en la clasificación operada por Clark (2005), en Castellanos Llanos (2009, 68).

1. Los avatares de la divinidad.
2. El sincretismo.
3. El travestismo.
4. La diferencia de género entre el Orisha y su hija o hijo.
5. El idioma.
6. Los roles sociales y familiares.
7. La posesión por parte de los dioses o de otra entidad.

El primer punto se refiere al hecho de que cada divinidad tiene varias manifestaciones, que a veces se presentan de género opuesto con respecto a la principal. Es el caso de Obatalá/Oduddúa, que como otros Orishas tiene caminos en ambos géneros: doce masculinos y cuatro femeninos (Zaramaira 2007, 11). El sincretismo con la religión católica, que se remonta al período de la esclavitud perpetrada por los europeos, hizo que se instaurara una relación simbólica entre Santos y Orishas basada primordialmente en paralelismos iconográficos. De esta manera, Changó se vio acomunado con Santa Bárbara, la mártir guerrera de Nicomedia,⁵ y el ya mencionado Obatalá, dueño de la mente y de los pensamientos humanos, con Nuestra Señora de la Merced debido al blanco del hábito mercedario y por ser la deidad pura por excelencia, como la Virgen María.

Una reflexión aparte merece el travestismo. El episodio más conocido está contenido en un *patakí* protagonizado por el dios de la justicia, de los rayos, el trueno y el fuego, quien por escapar de algunos de sus feroces enemigos tuvo que travestirse con los trajes de su amada Oya, quien, a su vez, puede vestir con pantalones: accesorio propio de la vestimenta masculina.⁶ (Lachatañeré 1992, 23-6). Lorard Matory, en *Sex and Empire that is no more* (1994), afirma que el sistema yoruba se basa en la idea de “transvestimiento”, que él define como “iconografía sartorial”, y plantea una relación idiosincrática entre género y gesto ritual. Según el antropólogo, es el trabajo lo que marca y opera la separación entre masculino y femenino. Como observa Rita Segato (2003, 344):

-
5. María Elena Molinet nos aporta el dato: “Cuando una mujer se hace santo correspondiente a esa deidad, tiene que utilizar ropa masculina, pues el santo ‘no permite’ que en las ceremonias de su asentamiento, se lleve una falda o una blusa” (2007, 99).
 6. Molinet afirma que: “Puede llevar ropas de hombre, o a veces blusa femenina y pantalones o, lo que se ve muy poco, un vestido de estructura lucumí. Aunque hay quien dice nunca puede llevar pantalones” (108).

El transvestitismo (transvestitism) es, para Matory, el principal idioma “irónico” de las estructuras de género en la sociedad Yoruba. Este permite, por ejemplo, que personas del mismo sexo entren en una relación social como *oko* y *obinrin* (con o sin implicaciones sexuales). Sin embargo, la posición paradigmática del cuerpo de la mujer y sus atributos anatómicos, gestuales o sartoriales como significantes de una posición femenina relacional [...], revela la existencia de un mapa cognitivo construido claramente en términos de género. [...] Para Matory, ese mapa no es verbal ni regido por categorías léxicas; es preferencialmente visual e inscripto por iconos, gestos y marcas visuales.

Es exactamente lo contrario a lo que afirma Oyeronke en *The invention of Woman. Making an African Sense of Western Gender Discourses* (1997), en donde plantea, como veremos más adelante, la dominación de lo auditivo y no de lo visual en las cuestiones de género. El proceso de nombramiento es por supuesto muy importante al momento de la atribución del Orisha a su hija o hijo, en función de las características que comparten y por medio de la adivinación. El sexo biológico del iniciado puede corresponderse o no con el de la divinidad tutelar. Tampoco se verificaría un cambio de orientación sexual o de género del creyente, sino que cambiaría la modalidad en la cual se le saluda (Fernández Robaina 2010, s. p.).

Las religiones caribeñas de origen africano atribuyen un valor importantísimo al lenguaje gestual y verbal. La manera cómo se nombran las cosas y las personas contiene en sí mismo *aché*, energía y fuerza.⁷ Por esa razón, la transmisión oral de los hechos fundantes de la cosmogonía cumple con la necesidad de propagar el mito y de permitir que se concrete en el rito (Sosa 1982, 254). La palabra se une a la gestualidad ritual y al lenguaje críptico de la adivinación, para construir un código que permita el acceso al plano supra terrenal de los *Orishas*. A través de los distintos lenguajes, el creyente de la Regla de Ocha construye un *fil rouge* entre las varias temporalidades: con la adivinación se proyecta en el futuro, con los rituales incide en el presente y con el culto a los ancestros se mantienen los lazos bien estrechos con el pasado (Cervera Molina 2013). Este aspecto ha sido bien tratado en las tres novelas aquí propuestas.

7. Castellanos Llanos (2009, 65) afirma que: “Todo lo que existe está imbuido de *aché*, la fuerza vital que reside fundamentalmente en el monte, que es sagrado [...] y que es el poder que se invoca y se obtiene mediante los rituales. Los Orishas y los creyentes necesitan por lo tanto de esta energía para vivir”.

Este desplazamiento temporal junto al desplazamiento sufrido por las comunidades africanas del *Black Atlantic* (Gilroy, 1993), relacionado con la esclavitud, ha tenido un papel fundamental en la difusión de la religión yoruba. Esta elasticidad de la mirada ha permitido reunir los fragmentos de una historia colectiva, amenazada por la barbarie y la violencia de los conquistadores de tierras y de pensamiento, posibilitando todavía a las mujeres el papel fundamental de portadoras de la memoria en la época colonial. Castellanos Llanos (66) ratifica que las principales Oriatés (sabias) de esa época en Cuba eran mujeres. J. Lotard Matory revela las dinámicas de género en las sociedades yoruba. Afirma que “todas las mujeres son maridos para alguien y simultáneamente esposas de múltiples otros” (Matory 1994, 22, en Segato 2003, 345). Una *iyawo* recién casada, igualmente es irrefutable y es muy difícil que hoy en día las mujeres homo o heterosexuales y los hombres abiertamente gay consigan ser *babalawo* en algunos contextos. Todas estas complejidades se reflejan en una serie de tabúes que se refieren de manera exclusiva a mujeres y homosexuales de ambos sexos, y tienen que ver, según algunas fuentes directas, con el rol y el posicionamiento de las mujeres en el culto, por lo tanto, con cuestiones de poder. Como nos refiere Tomas Fernández Robaina (2010, s. p.) existen distintos puntos de vista al respecto, que varían no solamente entre África, Latinoamérica y el resto del mundo, sino entre agrupaciones religiosas dentro del mismo territorio.

El escritor y estudioso cubano cuenta cómo, ya a principios de los noventa, durante la Primera Conferencia de Estudios Afrocubanos (convocada en Santiago de Cuba), las santeras Ángela Jorge y Daisy Rubiera denunciaron la subordinación en la cual, según sus opiniones, se encontraban las *iyalochas* en la Santería. Según lo que reporta Fernández Robaina: “Hubo en esa circunstancia santeras cubanas que no se sentían discriminadas y que aceptaban el papel que les ha sido asignado por la tradición” (s. p.). Algunos párrafos más adelante, el autor confirma que: “Solo los hombres pueden convertirse en oriatés, italeros, babalaos, tocadores de tambores batá, matadores de animales de cuatro patas, osainistas. Ser apetebí es la única función particular de la mujer en la Regla de Ifá” (s. p.), debido al “riguroso cumplimiento de lo que se aconseja en los *oddun*, que son leyes o códigos que todo creyente, iniciado o no, debe cumplir” (Fernández Robaina 2010, s. p.). Lo mismo vale para la prohibición de ejercer su rol ritual para la mujer durante el ciclo menstrual. Una aparente contradicción a nivel de asunción de género puede observarse durante las posesiones, cuando un *Orisha* monta un caba-

llo⁸ de sexo opuesto. Pero, como afirma Segato (2003), entre los yorubas precoloniales los machos anatómicos solo podían ser *aya* (esposas) para los *Orishas* que recibían durante el ritual y nunca para otros hombres o mujeres. Este aspecto lleva a la estudiosa a afirmar que: “Los machos anatómicos no cruzaban la frontera decreciente de género en el campo social [...]. Estaban conectados a una condición de estatus y prestigio que no combinaba con el papel social propio de esposa, excepto bajo el comando de las divinidades (343). Para ser más específicos sobre las afirmaciones inherentes, la cultura yoruba y la pasividad (comportamental o sexual), que en la tradición patriarcal occidental ha sido atribuida durante siglos exclusivamente a las mujeres, no es en realidad una prerrogativa femenina. Según cuanto afirma Mary Ann Clark, citada por Castellanos Llanos: “No se presenta evidencia de que en la santería misma sean equivalentes feminidad y sumisión: por el contrario, las Orishas más femeninas son también fuertes y poderosas” (2009, 70).

DE LA ANTROPOLOGÍA A LA LITERATURA: OTRO PASITO MÁS

Es precisamente la fuerza propia de las deidades femeninas del panteón lucumí la que se refleja en las protagonistas de las novelas aquí tratadas, quienes por medio de esa energía ponen en acto su propio proceso de evolución personal. Tal proceso las lleva a superar varias fronteras: en primer lugar las del sexo biológico, como en el caso del personaje de la obra de Rita Indiana, o del complejo mundo de la sexualidad “monógama y heteronormativa”, como en el caso de la protagonista bisexual de Wendy Guerra, o de la *madame* del burdel descrita por Santos-Febres.⁹

En el primer caso, se asiste a una transformación que ocurre durante un ritual de santería, totalmente inventado por la autora, que permite el cambio casi inmediato de sexo del personaje principal Acilde/Argenis:

-
8. El caballo es un medium. A través de un ritual de posesión la divinidad entra en el iniciado que toma la personalidad del orisha que lo monta.
 9. El personaje de Isabel Luberza Oppenheimer había sido tratado anteriormente por Rosario Ferré y Ramos Otero, ambos coeditores de la revista puertorriqueña *Zona de carga y descarga*, que los publicó en el mes de septiembre de 1974. Mayra Santos Febres reconoció la influencia que tuvo en su trabajo Ramos Otero, así como la hostilidad hacia Ferré y su cuento sobre Isabel la Negra (Villanueva-Collado 2008, 3).

A medianoche sus pequeños senos se llenaron de burbujas humeantes, las glándulas mamarias se consumaban dejando un tejido rugoso que parecía chicle alrededor del pezón y Eric retiraba con una pinza para que no se infectara. Debajo surgía la piel nueva de un pecho masculino, las células se reorganizaban como abejas obreras alrededor de la mandíbula, los pectorales, el cuello, los antebrazos y la espalda, llenando de nuevos volúmenes rectos las suaves curvas de antes. [...] A las doce del mediodía Acilde Figueroa ya era un hombre completo. [...] El nuevo Acilde, todavía aturdido, había preguntado a Eric qué hacía, mientras el médico rayaba con pulso intermitente símbolos en el piso y las paredes. (Indiana 2015, 66-9)

Para entender la relación entre el personaje descrito por Rita Indiana y las cuestiones de género en la regla de *Ocha-Ifú*, es necesario conocer las causas y los efectos de esa transformación tan radical a la cual Acilde ha sido expuesta por la autora. La protagonista era hija de una modelo drogadicta y de un padre desconocido, a quien intentaba reconocer en el rostro de los hombres del restaurante italiano que frecuentaba cuando, para sobrevivir, se prostituía en el Mirador haciéndose pasar por quinceañero. Uno de sus clientes, un médico cubano de nombre Eric, le consiguió un trabajo como mucama de una importante *babalocha*, hija de *Yemayá*. Durante una de las frecuentes ausencias de la anciana mujer en la casa, la chica roba la anémona de mar guardada en la tinaja situada en el altar dedicado a la deidad. El precioso animalito, junto a una potente inyección de *Rainbow Bright*, permite lograr “un cambio de sexo total, sin intervención quirúrgica” (20). Justo después de la operación, Argenis comienza a tener experiencias raras que lo conducen al tiempo de los bucaneros, y lo dejan desconcertado:

Al parecer, la vaina era para largo y no había forma de desconectarse. Al contrario que la noche anterior, las visiones lo habían dejado lleno de preguntas. ¿Era una encarnación pasada? ¿Era esquizofrenia? ¿Brujería? Si sus mecenas se enteraban de esto lo iban a sacar del proyecto, y ahí sí que anotaba, *loco*, *arrancao* y *arrimao en casa de su mai*. *Cállate la boca*, se dijo, y salió al fresco de la noche en Playa Bo con el libro *Bucaneros de América* de Esquemelin bajo el brazo, persiguiendo el sonido de la música que provenía de la terraza. (90)

En realidad, quien lee ya ha sido advertido desde las primeras páginas que se trata de algo más complicado, cuando Acilde, apenas llegada a

la casa de Esther, rompe una estatuilla que representa a un pirata. La *babalocha* no la regaña, pero le dice: “No lo toques, algo malo se fue por ahí y le ordena que lo tire todo a la calle por la puerta de atrás” (13). Algunas páginas más adelante, la cuestión se aclara definitivamente y sabemos que:

En la profecía que se hace al iniciado, se le reveló [a Eric] que él encontraría al hijo legítimo de Olokun, el de las siete perfecciones, el Señor de las profundidades; y por esto su padrino le puso Omioloyu, los ojos de Yemayá, confiado en que un día el pequeño pícaro sabría hallar en la carne del mundo a aquel que sabe lo que hay en el fondo del mar. A Esther Escudero, Omicunlé, el oráculo le había revelado que su casa recibiría al elegido y que gracias a este, Esther encontraría la muerte. Ella había asumido esa calamidad futura con tranquilidad; depositó en Eric la confianza de ejecutar el plan y lo preparó para iniciar al Omo Olokun cuando ella faltara. Eric quería a la vieja como a una madre y, creyendo poder evitar el desenlace fatal de la profecía, improvisó una salida. Si él se coronaba como Omo Olokun podría deshacerse de Acilde, la supuesta elegida, pero sus experimentos con la anémona a espaldas de Esther terminaron por enfermarlo y enojaron a la bruja. (68)

La elección de una persona LGBTIQ+ por parte de la divinidad acuática es emblemática. *Olokun* es, según la versión de González Wippler (1998, 52), un *Orisha* andrógino que representa las profundidades del mar. En algunas versiones es uno de los caminos de *Yemayá*.¹⁰ Así como informan Fernández Robaina (2010) y Cabrera (2005), la deidad principal desde siempre ha tenido una relación compleja con los homosexuales, será por esa razón que no queda muy claro si el hecho de que el protagonista viva su pasado de bucanero —debido al ultraje que cumplió contra su Madre espiritual y al mismo tiempo a su predestinación como *Omo Olokun*— sea una bendición o todo lo contrario:

Yemayá se enamoró locamente de un joven homosexual que no le prestaba atención a sus requerimientos, pero ante la insistencia de ella, el joven le puso como condición que convenciera a Orula para que él fuera iniciado como babalao. Después de muchos ruegos, Orula accedió [...]. Sin embargo, él no cumplió los caprichos de Yemayá. Una vez convertido en *babalawo*, se negó a hacer el amor con ella, porque hacerlo era

10. Pierre Fatumbi Verger hace referencia a este Orisha como “Reina de las aguas” y como “Madre de Yemayá”, en su libro sobre “Leyendas afro-brasileñas” (Verger 2006, 79-87).

traicionar a Orula. [...] Como venganza comenzó a difamar de la hombría del joven. (Fernández Robaina 2010, s. p.)

En la versión de Cabrera (1953), la divinidad se enamoró de un joven del país de *Addo* que ella protegía en cuanto suyo (Fernández Robaina 2010, s. p.). La relación del personaje de la novela con la divinidad le permite vivir sus tres vidas y cumplir su destino. Como *omo-olokun* Acilde/Argenis/Giorgio puede ver las profundidades del mar, y como él/ella puede caminar hacia atrás en el tiempo. Para lograr todo esto, claramente, una sola existencia no es suficiente. Las tres identidades, los tres espacios y los tres tiempos consiguen que la obra posibilite varios planos de lectura. Quien lee puede transitar varios caminos que se reconectan solamente al final, con la muerte, cuando el protagonista empieza a sentir la intensa pulsión de sus tres vidas al mismo tiempo, y la carga del sacrificio que ahora le exigía su pequeño juego en el tiempo (Indiana 2015, 178).

Acilde baja la última pastilla con un buche de agua de su lavamanos y se recuesta en la camita. El peso de sus párpados clausura el acceso de Giorgio a la celda en la que ha vivido su cuerpo original. Siente que alguien muy querido está muriendo y adivina una lágrima en uno de sus ojos. [...] En poco tiempo se olvidará de Acilde, de Roque, incluso de lo que vive en un hueco allá abajo en el arrecife. (180-1)

Esta multiplicidad es inherente también al personaje creado por Mayra Santos Febres (2006, 352), la “Isabel de los mil nombres” y de las tres caras: la Luisa Capetillo, la Isabel de Luisa Capetillo y la Isabel señora de la noche, según Rosario Méndez Panedas (2010, s. p.), o la Isabel inocente niña y adolescente, la Isabel dueña del burdel y de su vida, y finalmente el lado oscuro de Isabel que la llevará a una muerte violenta:

A todo lo largo del texto, son muchas las ocasiones en las que el narrador se referirá al personaje otorgándole tres nombres distintos, lo que nos adelanta la pluralidad del personaje desde su primera aparición: “Isabel Luberza Oppenheimer, La Negra Luberza, La Madama del Portugués”. Su identificación viene primero de la familia, después de la raza y la tercera será su profesión (s. p.).

La alteridad no solamente es intrínseca a la protagonista, sino que encuentra un alter ego funcional en la María Candelaria, que crió como una madre al hijo de Isabel. Ella también tendrá la oportunidad de experi-

mentar la maternidad, pero no con su hijo natural. En el capítulo dedicado a *Las tres Marías*, María Candelaria Fresnet/Doña Montse/La vieja se introduce a quien lee y a su protectora de esta manera:

Eran tres ustedes, tres las que fueron al sepulcro al otro día al amanecer. María la Madre, María Magdalena, María Salomé la de Cleofás, como si fueran una. [...] Eran tres ustedes, y yo me hincó ante las tres y las llamo Virgen Protectora. Ante ti me hincó porque solo tú sabes de la carne amanecida. De la vaina despojada [...] Ando sola por El Camino y soy tantas como tú. Vengo del baile, del sepulcro y de la nada. (Santos Febres 2006, 13)

En esta última afirmación pueden reconocerse las tres *Orishas* femeninas de las cuales hemos tratado hasta ahora: la reina del baile *Oshun*, la de las puertas de los cementerios, *Oya*, y la de la inmensidad del mar, que es *Yemayá*. Las mismas tres que, en el sincretismo católico, corresponden a diferentes aspectos de la madre de Jesús.

El compadrazgo o, mejor, el comadrazgo es un tema fundamental de la novela y sirve para crear relaciones invisibles e indisolubles entre los personajes, sobre todo femeninos: “Este muchachito es hijo mío porque tiene el color exactísimo de la abuela Rafaela (el verdadero nombre de la vieja). Yo le hubiese puesto Rafael, pero se llama Roberto. Le digo el Nene y él me dice Madrina y no doña Montse como si fuese mi nombre” (17).

En el caso de *Nuestra señora de la noche*, no se trata de relaciones oficializadas, sino de conexiones invisibles de cuidado o de antagonismo que conectan varios personajes hasta la muerte. El ejemplo más contundente parece ser la ya citada dicotomía entre Isabel y María Candelaria. La primera perfectamente representa a la diosa del amor *Oshun*; la segunda, para comenzar por el nombre, recuerda a su hermana divina *Oya*. Isabel, así como su Santa, ama vestirse de amarillo, tiene una relación muy estrecha con el agua, su sonrisa es encantadora y su mirada ejerce un poder infalible hacia los demás. Reducir y relegar esta Orisha y sus hijas al solo aspecto estético, a la frivolidad, a la sexualidad y a la seducción coqueta, sería un serio error. Ella domina el mundo a su alrededor con su astucia y utiliza su atractivo con inteligencia sin ser totalmente ajena a la violencia, como demuestra el trato que Isabel reserva a sus enemigos y la manera cómo falleció. Pero Isabel no está destinada a desaparecer con un golpe de pistola. Ella tiene una heredera, una ahijada que es toda una exaltación de

las cualidades de su Madrina. Una proyección de ella. Se llamaba Minerva:

Era una chica frágil y amarillenta, una jibarita recién bajada a la ciudad, se le notaba. En aquellos instantes la risa de una mujer inundó el recinto como un solo de trompeta. Luis Arsenio miró sobresaltado a todos lados, buscando su origen. Entonces la vio. Era una mulata joven, un doble de la Madama, pero con la piel más amarilla y más laxa, la nariz más puntiaguda, el mentón más suave. Se le acercaba. No tendría más años que él, pero caminaba con un aplomo de siglos. Estaba vestida de verde. (37)

Isabel también había tenido una madrina con quien solía ir al río Portugués a lavar la ropa de las familias ricas y de las damas del pueblo. Se llamaba Maruca:

El día que Isabel vio a su madre, Madrina Maruca la llamó tomándola fijamente por los hombros. La apretó más que de costumbre, como si ella hubiese hecho algo malo. La volteó hasta que Isabel quedó de frente a la otra orilla del río y le dijo, apuntándole con el dedo, “esa es tu madre”. Y le contó que aquella lavandera engañotada que hacía volar la ropa por los aires se llamaba María Oppenheimer y que le nació en el barrio San Antón a una negra inglesa que se vino de las islas detrás de su hombre a cortar caña. La mujer se hizo bracera y siguió la ruta de las zafras. No pudo seguir criando. A María Oppenheimer la regalaron a los cuarenta días de nacida. (Santos Febres 2006, 47)

Si las relaciones electivas permiten la sobrevivencia de los más débiles y de las comunidades, las relaciones familiares suelen ser, según la óptica de la autora, motores de conflictos sin solución. Es el caso de los matrimonios Fornaris entre Fernando y Cristina, Georgina y Aurelio, ambos basados en la mentira y en la violencia, o de la Madrina Maruca con su marido alcohólico. Se trata de un dolor que parece transmitirse de generación en generación, dentro de la familia, al modo de una tragedia clásica contemporánea. La tarea de Isabel, y de personas como ella, parece ser romper con ese enlace arcaico y reemplazar el sufrimiento por el goce. Contrastar la muerte con la vida:

Pero yo soy la imagen de su semejanza. Para eso fui parida y concebida, para ser como tú y como mi madre y como la madre de mi madre. Si no, ¿cómo puedo distinguirme entre todas las mujeres? ¿Qué otra valía tengo, sino sufrir? [...] Nadie sufre más que yo; nadie disfruta el dolor-

so misterio de su rechazo y lo convierte en gozo. Yo soy la reina entre las reinas, debo ser, para eso fui parida y concebida. Por eso sufrí mi madre y la madre de mi madre, y su madre antes de ella. Por eso la amargura se instaló como contrapeso de mi vientre. (115-6)

Las relaciones familiares entre mujeres que aparecen en la novela de Wendy Guerra están vinculadas a la tríada Nirvana del Risco-Madre-Cuca Gándara/Abuelita.

No quiero, no debo, no puedo someterme a una refinación. Fue educada por mi abuela y mi madre; ellas evitaron a toda costa que fuera víctima del gregarismo, la vulgaridad, los malos modales. Éramos la realeza negra en el exilio blanco. [...] Mi madre caminaba como una reina africana entre la multitud. Su corona era el espendrum. Nunca se estiró el pelo para sentirse “adelantada” y, como el de Ángela Davis, le crecía hacia arriba; cuanto algodón o florecita volaba, se enganchaba en su cabeza. Un halo circular la cortejaba, coronando su mente. (Guerra 2013, 14-5)

De su madre, la protagonista hereda la belleza, la gracia y el espíritu independiente junto a un cierto grado de rebeldía, y de su querida abuela, la espiritualidad, las tradiciones culturales y religiosas relacionadas con la Regla de *Ocha-Ifá*. Una herencia, esta última, que Nina vive en principio con desconfianza pero que poco a poco se empodera de ella y la lleva a declarar abiertamente su relación estrecha con las diosas de la tradición yoruba:

Este *patakí* te explica algo que no puedo expresar yo sola. Mi palabra es breve, y quiero que sepas quién me cuida: Oyá. Como ella, yo tampoco heredé nada; encontré el camino entre los muertos. Todas las amigas o hermanas tienen casas, tierras, apellidos, papeles y refugios. Yo, como Oyá, soy una guerrera y me tengo a mí misma. (210)

Y es la misma *Orisha* que aparece en las últimas páginas del libro para dejar el encargo de escribir esta historia a Lu, amante-amiga de Nirvana y única mujer supérstite:

—¿Quién eres? —me preguntó la reina Oyá en la entrada del campo-santo, con su falda de nueve colores y su mirada profunda.

—Soy Lu, la amiga de Nirvana —susurré temerosa, tratando de alcanzar la salida antes de que arreciara la tormenta.

— ¡Hola y adiós! — Respondió risueña — Ah!, y no olvides que eres tú el negro que escribirá esta historia — dijo, dejándome ir, mientras cerraba las puertas del cementerio. (320)

El hecho de que haya sido elegido un personaje chino-francés para ejercer el poder de la palabra no es nada secundario, y anticipa el carácter multiétnico y transnacional que hoy en día caracteriza la Regla de Ocha-Ifá. Es al final del libro que Nirvana puede realmente rencontrar, en un plano más alto, a su madre biológica bajo el semblante de su madre espiritual:

No hay tambores, no hay violines, pero la alegría de mi madre me contagia, es su cosquilleo de risa, el cascabeleo de quien me recibe. Viene la Negra tomándome de nuevo en brazos. Regreso a ella [...]. Mi madre baila con sus nueve faldas; tropieza graciosa y torpe, salvando la coreografía en un malabárico, disimulando gesto. Me pierdo en el júbilo de su disparatada danza. Guiña el ojo, saca la lengua y sigue bailando mientras me abanica con sus coloridas sayas. La Negra no cambia, viaja desnuda bajo los mantos. Una carcajada escupe el trapo que intenta amordazar mi boca y declararme inerte. [...] Vuelvo, acurruco, regreso a ser un pedazo de ella. Regreso al huevo, al origen del sagrado río materno que transcurre y fluye por siempre. Ahora somos una misma criatura en otro plano. (318)

El tema de la hermandad (*sisterhood*) entre mujeres es muy evidente alrededor de todo el texto e incluye el “enlace de los tambores” así como la “maldición del fuego”. Lo bueno y lo malo, la luz y la oscuridad. Fuera de los lazos familiares es Marie, la mujer revolucionaria extranjera, la pareja de la madre y la exesposa de Philippe, novio de Nina, quien cumple con la tarea de unir el destino de los personajes principales. El amor los une al principio así como la muerte los une al final. Es una de las piedras angulares en las cuales se basa la familia extensa descrita por Guerra que incluye también a Catalina, la madre del exnovio Jorge que se vuelve ahijada de Cuca Gándara. El sentido de pertenencia y de familia alcanza en el libro de la escritora cubana, así como en los otros dos, a los ancestros provenientes de África y a todos los afrodescendientes que todavía padecen el racismo aún presente en las sociedades caribeñas descritas en las tres novelas, así como lamentablemente en numerosas otras partes del mundo. En algunas páginas, el intento antirracista de la obra se hace algo más explícito cuando la protagonista contesta abiertamente a los comentarios tonto de su amante cubano, Jorge, cuando ella le confía que está embarazada de él:

—Yo soy blanco y bien nacido, como dice mi abuela. Olvídate de que acepten a una negra, buena, mala o regular, en mi familia. Aquí no se peinan trencitas.

—¿Cuántas veces en la noche tengo que escucharte decirme negra?

—Es que tú sabes que eres negra y nunca te ha importado. ¿O ahora eso es malo para tí?

—Sí, hoy es malo, porque todo depende de la intención. (28)

CONCLUSIÓN

El tema de las discriminaciones raciales y sexuales, las luchas ambientalistas, la importancia de la memoria histórica, la lucha contra el modelo patriarcal y las dictaduras rodean y articulan las tres obras aquí analizadas sin olvidar la superación de las fronteras y los límites, a los que hice referencia en la introducción, sean estos mentales, culturales o físicos.

Mayra Santos Febres, Rita indiana y Wendy Guerra nos cuentan acerca de los cuerpos vulnerables (De Ferrari, en Vidal Sierra 2013, 171) de sus protagonistas en relación a las múltiples formas de subyugación frente al control de la sociedad que quisiera homologarlas. Su fuerza consistiría, por lo tanto, en “ejercer una agencia sexual que les permita sentirse autónomas con respecto a su cuerpo, sexualidad y reproductividad” (Vidal Sierra 2013, 189), y al mismo tiempo recurrir a su inteligencia, capacidad de adaptación y recursividad. Sus cuerpos racializados, manipulables y sexuados (De Ferrari, en Vidal Sierra 2013, 172) cuentan con un espíritu y un intelecto nobles que no permiten reconducirlas al solo papel de víctimas, sino que las convierte en verdaderos modelos de resiliencia.

Las religiones sincréticas afrocaribeñas con su sabiduría, sus ritmos y su iconografía siguen alimentando las artes. Representan una fuente de inspiración inagotable que las nuevas generaciones de músicos, literatos y artistas siguen disfrutando y compartiendo con el público. Pertenecen a la identidad del pueblo cubano y transnacional que se comunica entre cuatro continentes. Con su sistema de valores y su compleja filosofía, estos sistemas religiosos han ofrecido a las autoras aquí citadas unas eficaces claves de lectura para enfrentar problemas muy actuales, y se han convertido así en una eficaz forma de resistencia. ❁

Lista de referencias

- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Cabrera, Lydia. 2005. *El Monte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- . 2009. *Cuentos Negros de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Castellanos Llanos, Gabriela. 2009. “Identidades raciales y de género en la santería afrocubana”. *La manzana de la discordia*. Vol. 4, n.º 1: 63-72.
- Cervera Molina, Ana Elvira. 2013. “A cada quien su Santo”. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, n.º 17: 69-87.
- Clark, Mary Ann. 2005. *Where Men Are Wives and Women Rule Santería Ritual Practices and their Gender Implications*. Miami: University Press of Florida.
- Fernández Robaina, Tomás. 2010. “Género y orientación sexual en la Santería”. Acceso 14 de noviembre de 2017. <https://desde-cuba.blogspot.com/2010/05/genero-y-orientacion-sexual-en-la.html>.
- Gilroy, Paul. 1993. *The black Atlantic: modernity and double consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- González Wippler, Migene. 1998. *I segreti della santería. Fede, rituali e magia di una religione misteriosa*. Milano: Sperling & Kupfer.
- Guerra, Wendy. 2013. *Negra*. Barcelona: Anagrama.
- Indiana, Rita. 2015. *La mucama de Omicunlé*. Cáceres: Periférica.
- James, Joel. 1998. “El principio de representación múltiple”. En P. P. Sardy, y J. Stubbs, editores. *Una antología de escritos cubanos sobre raza, política y cultura*, 101-4. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Juarez Huet, Nahayeilli Beatriz. 2014. *Un pedacito de Dios en la casa: Circulación transnacional, relocalización y praxis de la Santería en la Ciudad de México*. Michoacán / Veracruz / Tlalpan: Publicaciones de la Casa Chata.
- Kilomba, Grada. 2015. “Descolonizar el pensamiento. Una lectura-performance de Grada Kilomba”. Acceso 1 de diciembre de 2017. <http://www.goethe.de/mmo/priv/15259716-STANDARD.pdf>.
- Kunzru, Hari. 2003. *The Impressionist*. Londres: Penguin Books.
- Kusch, Rodolfo. 1978. *Esbozo de una antropología filosófica americana*. Buenos Aires: Castañeda.
- Lachatañeré, Rómulo. 1992. *El sistema religioso de los afrocubanos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- . 1992. *¡Oh mío Yamayá!* La Habana: Ediciones Echu Bi.
- Martínez Hernández, Lina. 2015. “Sana que sana, ciudadanía dominicana”. *Arte y política de identidad*, n.º 13: 37-58.
- Matory Lotard. 1994. *Sex and Empire That Is No More: Gender and the Politics of Metaphor in Oyo Yoruba Religion*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Méndez Panedas, Rosario. 2010. “El sujeto caribeño o la seducción de la alteridad en *Nuestra Señora de la Noche* de Mayra Santos Febres”. *Espéculo. Revista de Estudios literarios*, n.º 43. Acceso 14 de noviembre de 2017. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/sucaribe.html>.

- Mignolo, Walter. 1995. "Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n.º 41: 9-31. https://www.jstor.org/stable/4530794?seq=1#page_scan_tab_contents.
- Moliné, María Elena. 2007. *Vestimenta ritual tradicional de la Santería cubana*. La Habana: Centro de investigación y desarrollo de la cultura Juan Marinello.
- Oyewumi, Oyeronke. 1997. *The Invention of Woman: Making an African Sense of Western Gender Discourses*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Pérez, Olga María, editora. 2002. *Mujeres como islas: antología de narradoras cubanas, dominicanas y puertorriqueñas*. La Habana: Unión-Ferlibro.
- Said, Edward W. 2008. *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Santos Febres, Mayra. 2006. *Nuestra señora de la noche*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- Scarano, Laura R. 1997. "Travesías de la subjetividad: ficciones del sujeto/posiciones del sujeto". *CELEHIS*, n.º 9: 13-29. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/518/523>.
- Segato, Rita. 2003. "Género, política e hibridismo en la transnacionalización de la cultura Yoruba". *Estudios Afro-Asiáticos*. Vol. 25, n.º 2: 333-63.
- Sosa Rodríguez, Enrique. 1982. *Los nãñigos*. La Habana: Casa de las Américas.
- Vadillo, Alicia E. 2002. *Santería y vudú: sexualidad y homoerotismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Verger, Pierre Fatumbi. 2006. *Orixás*. Roma: Donzelli Editore.
- Vidal Sierra, Luis Alberto. 2013. "Cuerpos vulnerables con máscaras blancas: Yo, Tituba, la bruja negra de Salem, de Maryse Condé". *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*. n.º 18 (julio-diciembre): 167-93.
- Villanueva-Collado, Alfredo. 2008. "Paternidad e ideología en *Nuestra Señora de la noche* de Mayra Santos Febres". Texto para la "First Conference on Ethnicity, Race and Indigenous People's Latin America". Universidad de California y San Diego. Mayo. https://www.academia.edu/11687897/PATERNIDAD_E_IDEOLOGIA_EN_NUESTRA_SE%C3%91ORA_DE_LA_NOCHE_DE_MAYRA_SANTOS_FEBRES.
- Woolf, Virginia. 2000. *Orlando*. Londres: Penguin Books.
- Zaramaira. 2007. *La sabiduría de Obatalá: en sintonía con los Orishas*. Caracas: Panapo.

El no saber la palabra precisa según *La muerte feliz* de William Carlos Williams, de Marta Aponte*

*Not Knowing the Precise Word According to La muerte feliz
de William Carlos Williams, by Marta Aponte*

DAFNE DUCHESNE-SOTOMAYOR

Universidad de Rutgers
Nueva Brunswick, Estados Unidos

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.48.8>

Fecha de recepción: 5 de febrero de 2020
Fecha de aceptación: 25 de marzo de 2020

Licencia Creative Commons



- * Marta Aponte Alsina (Cayey, Puerto Rico, 1945) se encuentra entre las narradoras contemporáneas más importantes de Puerto Rico. Fue directora de la Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña, así como de la Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Ha publicado novelas, relatos y ensayos. Entre sus novelas y relatos se encuentran *Angélica Furiosa* (1994), *El cuarto rey mago* (1996), *La casa de la loca* (1999), *Vampiresas* (2004), *Fúgate* (2005), *Sexto Sueño* (2007), *El fantasma de las cosas* (2009), *Sobre mi cadáver* (2012) y *La muerte feliz de William Carlos Williams* (2015). *Sexto Sueño* fue premiada por el Pen Club de Puerto Rico con el Premio Nacional de Novela. Entre sus colecciones de ensayos se encuentra “Somos islas: ensayos de camino” (2015). Su libro más reciente, *PR 3 Aguirre* (2018), se entrecruza entre los géneros de la novela, el ensayo y la crónica. Ha sido incluida en la antología *Esas Malditas Mujeres*, editada por Angélica Gorodisher. Además, ha sido traducida al francés, alemán e italiano. Su blog “Angélica Furiosa” incluye varios de sus escritos más recientes.

RESUMEN

El artículo se centra en la lectura de *La muerte feliz de William Carlos Williams* (2015), de la escritora puertorriqueña Marta Aponte. La novela ficcionaliza la búsqueda del poeta por un *American Idiom* o “expresión americana” y sus lazos con su madre, Raquel Helena Hoheb Monsanto, nacida de padres originarios de las Antillas Menores en Mayagüez, Puerto Rico. La autora se pregunta: ¿qué ocurre cuando se impone la ausencia de la palabra precisa al trazo de la escritura?, ¿y qué significa este evento cuando aquellas palabras impronunciabiles e imposibles de deletrear constituyen otras formas de decir el nombre propio de la madre? El artículo explora la compleja relación entre el legado cultural y la memoria que lo sustenta con respecto a la lengua que materializa y trae a la escritura esa herencia recibida, allí en donde la lengua materna se reinventa en el tránsito de viajes, exilios, despojos: entre el deseo de fuga y la necesidad de arraigo.

PALABRAS CLAVE: novela puertorriqueña, lengua natal, extranjera, herencia puertorriqueña, exilio, memoria, escritura, geografía imaginaria, paisaje isleño, errancia, permanencia, nación diaspórica, cuerpo femenino.

ABSTRACT

The article centers on Puerto Rican writer, Marta Aponte's reading of *La muerte feliz de William Carlos Williams* (2015). The novel fictionalizes the poet's search for an *American Idiom* or an “American expression”, and his ties with his mother, Raquel Helena Hoheb Monsanto, born to parents from the Lesser Antilles in Mayagüez, Puerto Rico. The author asks herself such questions as: What happens when the absence of the precise word imposes itself on the written stroke? And what does this event mean when those unpronounceable and possibly spelled words constitute other forms of naming one's mother? The article explores the complex relationship between cultural heritage and the memory that supports it with respect to the language that materializes and writes that received heritage, where the native tongue is reinvented in the transit of travel, exile, and dispossession: between the desire of escaping and the need to take root.

KEYWORDS: César Puerto Rican novel, Native Language, foreign, Puerto Rican inheritance, exile, memory, writing, geographic imaginary, island landscape, itinerancy, permanence, diasporic nation, feminine body.

¿QUÉ OCURRE CUANDO se impone la ausencia de la palabra precisa al trazo de la escritura? ¿Y qué significa este evento cuando aquellas palabras impronunciabiles e imposibles de deletrear constituyen otras formas de decir el nombre propio de la madre? La novela de Marta Aponte, *La muerte feliz de William Carlos Williams* (2015a) ficcionaliza la búsqueda del poeta por un *American Idiom* o “expresión americana” y sus lazos con su madre, Raquel Helena Hoheb Monsanto, nacida de padres originarios de las Antillas Menores en Mayagüez, Puerto Rico. Tal como establece

Julio Ramos en su ensayo “El Dr. William Carlos Williams bajo el sol de Río Piedras”, la exploración de Williams de nuevas formas americanas que incluyeran el español, el portugués y el inglés iba de la mano de sus ansias por recuperar la historia y la lengua dispersa de la madre extranjera. Ramos establece que en una conferencia dictada en el Primer Congreso Interamericano de Escritores en Puerto Rico el poeta reivindica el contacto con el español como la condición de posibilidad de la expresión americana, reinscribiendo así “los orígenes del nombre (el cartógrafo)” y retando tanto las narrativas hispanistas de la isla, como las políticas nativistas de Estados Unidos en contra del español (Ramos 2002-2003, 81). En la novela de Aponte, el personaje ficticio, Raquel, recrimina a su hijo su incapacidad de reproducir fielmente la lengua y el paisaje natal en su poesía. Esa incapacidad de reproducción es leída por la madre como un distanciamiento en relación a su legado cultural puertorriqueño. Los encuentros entre madre e hijo son frustrados por los contratiempos de Williams al traducir en su propia poesía los nombres de las flores nativas de Puerto Rico pintadas por su madre. Esta imposibilidad cifra la distancia entre el hijo poeta y la madre pintora, a la vez que obliga al primero a un retorno al origen desde la poesía; es decir, por medio de la reinención de la lengua natal que no deja de ser simultáneamente extranjera.

Sin embargo, la reinención del origen o la imposibilidad de reproducir la palabra precisa en la obra de Williams no funge en la narrativa de Aponte como una falta. Luego de la muerte de su madre, Williams viaja de regreso a Mayagüez en búsqueda de la antigua casa materna y confronta la imposibilidad de reconstruir los espacios de los que le hablaba su madre evocados en su libro *Yes, Mrs. Williams*: “Carlos escuchaba la palabra Mayagüez con la distancia que merece el sonido impronunciable y quizá con un poco de vergüenza por el acento de su madre y de sus primos puertorriqueños” (Aponte 2015a, 149-50). La dificultad en Williams de pronunciar el nombre del pueblo natal, dicta otro modo de acercarse a este. Su memoria transita no por la capacidad de reproducir fielmente el origen, sino por la materialidad de la lengua que no puede evitar traicionar a la vez que la evoca. La materialidad de esa memoria le ofrece resistencia a la posibilidad de repetir el nombre de la tierra natal tal cual lo pronunciaba Raquel. En una de las discusiones entre Williams y Raquel, ambos difieren respecto al modo de dar cuenta de su herencia puertorriqueña. Raquel le cuestiona al hijo su vocación como poeta, ya que considera la pintura

como un modo de reproducción más fiel a la realidad que la escritura. Su hijo, en cambio, le cuestiona que Raquel se limite a representar los paisajes de Puerto Rico, omitiendo su vida en el exilio: “¿Por qué no dibujas el residuo de tus experiencias, lo que has aprendido, lo que le robas a la vida sin que la vida se dé cuenta? Lo aprendido tendría que dar cuenta de las calles de Rutherford. De los resbalones, las cuentas pagadas, los callos rebanados, los silencios, las largas horas de un invierno solitario” (181). Es decir, para Raquel, la lengua que trastabilla, las manos que buscan sin la esperanza de encontrar, entorpecen la labor de recuperación del nombre o la imagen perdidos. Pero este mismo tropiezo es lo que el personaje de Williams rescata en su forma particular de poetizar la lengua materna.

Martinica, Puerto Rico, París (donde Raquel estudia arte), República Dominicana (donde se conocen los padres de Williams) y, finalmente, New Jersey (donde nace el poeta), son las coordenadas de una geografía que une los antiguos poderes coloniales con esos otros a los que dominan, formando una nueva constelación cultural que une Europa, el Caribe y los Estados Unidos. La novela de Marta Aponte relata la transformación de un acto de despojo y de victimización por parte de dichos imperios, en uno de fuga realizado por los sujetos que sufrieron el mismo. Dicha fuga traza una red de conexiones entre lugares y tradiciones culturales aparentemente disímiles. Aponte imagina otra cartografía desde el espacio imaginario de la escritura: “El lugar desde el cual se escribe es siempre *una geografía imaginaria sobrepuesta a la física*. No es tan solo un país escrito, aunque la geografía, la clase, la lengua, sean inescapables. ¿O no lo son? Quizá esa tensión, entre el deseo de fuga y la necesidad de arraigo deslindan el juego de la escritura” (Aponte 2015b, 14; énfasis añadido). A pesar de sus recriminaciones contra su hijo, Raquel es producto del exilio. Las razones de su primera migración a París respondieron en parte a sus ansias de trascender los límites impuestos a su género y estudiar allí pintura. Sin embargo, dicho exilio no fue del todo voluntario, dado su matrimonio posterior con un negociante americano (William George) que conoció en República Dominicana y que decide luego llevarle consigo a New Jersey. Los factores involuntarios del exilio no son de naturaleza meramente individual, sino que son pertinentes a todo sujeto colonial, ya que toda invasión o intervención política supone una transformación forzosa del espacio y de las relaciones sociales que hasta entonces existían entre sus habitantes. Así, las culturas desplazadas se ven forzadas a renegociar su

definición de comunidad, transformando el lugar habitado donde luchan por preservar su arraigo.

La tensión entre el deseo de fuga y la necesidad de arraigo es ejemplificada por las tensiones entre madre e hijo en la novela. A pesar de sus desencuentros con el hijo, Raquel está irremediabilmente distanciada de su ciudad natal. La pintora es como una de esas flores que no se transplantan bien —cuyas raíces nunca se asientan del todo. Según la madre, las flores mal nombradas de su hijo poeta ya no contienen la memoria de la ciudad de origen (Mayagüez). Estas se han vaciado de sentido, no porque sean pronunciadas desde el exilio, sino porque el poeta se ha desentendido de los cimientos de su país de origen y solo enumera flores del norte. Ella le recrimina que “sus nombres te entraban por el oído como soplos de viento y salían sin dejar huella (Aponte 2015a, 144) y “para ti las flores son pétalos, la resurrección circular de la carne”, pero “para mí las flores son interesantes de la raíz hacia abajo” (153). La diferencia establecida por Raquel entre el pétalo y la raíz no equivale a una diferencia entre profundidad y superficie. Para entender la noción de raíz en Aponte habría que remontarse a la diferencia establecida por Edouard Glissant entre “lieu” (lugar) y territorio. Para Glissant, el lugar da cuenta de aquello que sobrevive del “país” fuera de los límites del territorio geográfico. Así, el lugar es lo que resiste los mitos fundacionales y las esencializaciones identitarias que legitiman el ejercicio del poder, a diferencia del territorio fundamentado en la apropiación y subyugación de una determinada cultura y sus habitantes. Geógrafos como David Harvey añaden que aquello que distingue al lugar del espacio es que este es producido por los sujetos que lo habitan y le otorgan sentido. El lugar no es un terreno fijo, sino que se encuentra en constante tránsito, desplazándose junto a los cuerpos de una colectividad en particular.

Lejos de exigir en el lector una identificación con la madre o el hijo, la raíz o el pétalo, Aponte apunta a la imposibilidad de producir una síntesis entre la errancia y la permanencia. Así, tanto la raíz como la metáfora del ombligo son recurrentes en la narrativa y ensayística de la escritora: “En mi país, las familias campesinas enterraban los ombligos que se les caían a los niños para que al correr del tiempo los angelitos no salieran andariegos. El ombligo enterrado es también un signo de los destinos, la raíz nocturna de las culturas sepultadas que se niegan a ser exterminadas, como sugiere el novelista guyanés Wilson Harris en sus ensayos” (Aponte 2015b, 38).

Considero que cortar el cordón umbilical, o el lazo con la nación-madre, no impide sembrar ombligos como quien deja un rastro de migajas delineando el regreso a casa, a sabiendas de que serán trastocadas por el tiempo y el hábito. Las raicillas de Aponte no son las raíces unívocas combatidas por Deleuze y Guattari, sino que son comparables al revés de la planta del pie del nómada y su memoria táctil de las tierras con las que carga. Son esos caminos subterráneos los que unen a los viejos y nuevos habitantes, más acá y más allá de los lindes trazados por la tierra o por el mar.

Así mismo, el mar, como zona de tránsito y desarraigo, y la raíz, como símbolo de fidelidad al origen, no aparecen contrapuestos en la novela. A Raquel le obsesionan las raíces aéreas y submarinas, como las plumas y las algas:

A los pies de la pintora, haciendo juego con el color gris de sus zapatos, *el mar es un trozo de raíz más liviana que una pluma de pelicano*, gastada por las mareas, picada de agujeritos que se repiten en la arena cuando se evaporan las espumas burbujeantes... Luego, en la cabaña los muchachos se reirán de su decepción cuando al abrir la bolsa descubran que, fuera del agua, aquella piedra de un rosa vivaz pierde el lustre y el coral malva se enfurruña en un gris desgranado. (Aponte 2015a, 180; énfasis añadido)

El litoral de West Haven al que se asoma la pintora representa la constante transgresión de los límites geográficos de las naciones por el mar. En ese litoral, la mirada de Raquel se topa con los caracoles transfigurados que le devuelve el mar, ya muy diferentes de los cocos y los corales que hallaba cuando niña en Puerto Rico. Aunque diferentes, ambos residuos provenientes de Puerto Rico y de New Haven comparten el mismo devorador de los orígenes. Tal como sugiere la artista, los pigmentos que el mar le transfiere a la memoria se desvanecen en cuanto nos alejamos del litoral y nos adentramos en tierra firme. A simple vista, vuelven a ser caracoles ordinarios, despojados de la historia que los une a aquellos otros restos de ultramar. Pero las miradas defraudadas de los chicos con relación a la pérdida del color original desconocen los caminos paralelos al aire que recorren los trozos que les regala el mar. La pintora reclama la belleza de esos pigmentos desvanecidos, tal cual han sido transfigurados por el mar. A su vez, restituye en ellos la memoria histórica de los lugares transcurridos.

El mismo juego se da a la hora de intentar replicar la luz del mar caribeño en la costa de Connecticut. Dada la imposibilidad de hermanar la

luz de su país con la del norte, la pintora opta por inventar colores inverosímiles que construyan puentes transitorios entre ambos litorales. Inventa para sí una luz imperceptible que dé cuenta del proceso gradual de fuga que involucra todo traslado, una luz de quinqué que evoque la memoria histórica que une ambos lugares: “Además, todas las luces son otras en el mundo de los quinqués, el único que le interesa habitar... Los fantasmas huían de las ciudades saturadas de artificio para refugiarse en las tinieblas enmarañadas del litoral. Allí las hogueras se mantenían en el lugar del misterio. Respetaban esa luz otra que se iba haciendo imperceptible no solo a causa de la ceguera de la vejez sino porque todo lo digno de ser visto se iba dando a la fuga” (177). La invención de pigmentos alternos a los que se encuentran en su paleta convencional desafían los modos estereotípicos de acercarse al Caribe y a los Estados Unidos en el ámbito de la representación estética. El verdadero acto visionario conlleva un desdibujamiento de los contornos de lo visto que no intente agotar el objeto representado. El litoral siempre a riesgo de desaparecer por el asedio del mar, los colores vivos del trópico entremezclados con el gris desgranado del norte, dan cuenta de modos alternos de pensar y habitar el lugar.

Si hemos mencionado el lugar y la nación como intercambiables en este escrito es debido al hecho de que el concepto de nación al que se refiere la escritora aparece desligado de los imaginarios excepcionalistas e hispanistas del canon literario puertorriqueño, así como de los reclamos de autenticidad que acompañan al mismo. Así, Aponte defiende una nación “diaspórica, irradiante, multilingüe y caribeña” (Rodríguez Casellas 2015; entrevista). La nación actúa en Aponte como sinónimo del lugar, en tanto es concebido como la materialización de una historia colectiva, cuya posibilidad de sobrevivencia depende de la preservación de un sentido de permanencia en medio de la movilidad. El país imaginado, las raizuelas de las flores y algas que pinta Raquel, propone otro principio de identidad abierto a los desplazamientos aéreos del pétalo, pero nunca totalmente liberado de la memoria de cada uno de los diferentes e incongruentes lugares físicos que lo componen (Mayagüez, París, Rutherford).

En la medida en que todo lugar se construye a partir del sentido que le otorgan sus habitantes, este está necesariamente anclado a la materialidad de los cuerpos de dichos sujetos. Tal como sugiere Aponte en su ensayo “Somos islas”, “hay que practicar el arte de mantener abiertos los caminos con el cuerpo y con el cuento” (2015b, 43). La flora de la isla es

el medio o la vía por la cual Raquel reclama el derecho de imaginar otros lugares superpuestos a aquellos a los cuales la condena el hábito. Como mujer de su época, la pintora está limitada al ámbito de lo doméstico. Pero se resiste a concebir el cuerpo propio como un objeto inánime y confinado a un lugar, sino más bien como un lugar en sí mismo tan legítimamente móvil como la nación. Dicha nación es inseparable de la performance del cuerpo femenino: “Era el destino que se bifurcaba, de pronto; el camino de vuelta a un sitio desaparecido que siempre se obstinaría en recuperar. Al cuarto día del viaje se dijo —o más bien sintió— que su cuerpo era el taller de sus obras. Mientras viviera y pudiera regresar a un lugar inalterado de sí misma no importaban los desahucios. El lugar soy yo” (Aponte 2015a, 102). Nótese que los lugares que reclama Raquel nunca permanecen incólumes en el pasado —son lugares desaparecidos, apenas entrevistos, a los cuales se ha hecho imposible regresar del todo. De ahí que el énfasis en la raíz no sea de índole nostálgica en la escritora, pues el lugar al que se aferran los personajes de Aponte se construye con los cuerpos. A pesar de las admoniciones de sus familiares y de sus psiquiatras, quienes sugieren que Raquel ve y pinta aquello que no existe, esta se aferra a su modo particular de ver y de representar el mundo. Así, la soberanía política o nacional pasa necesariamente por la posibilidad de escoger cómo decirse. Al reclamar su cuerpo como otra modalidad del lugar, Raquel apunta a la importancia de recrear un sentido de permanencia en medio de la fuga que constituye el exilio. Reclamar el cuerpo femenino como propio evita la posibilidad de que este desaparezca o sea apropiado por otro como resultado del desplazamiento fuera de la nación de origen.

Apalabrar el cuerpo propio no constituye aquí un reclamo del cuerpo como un territorio privativo a ser conquistado. Del mismo modo en que el lugar no se restringe a un espacio geográfico, el cuerpo propio no está deslindado del cuerpo de los otros. La llegada de Raquel a Nueva York viene acompañada de un resurgimiento de su participación en el movimiento espiritista. Ejemplos del interés de Raquel por el mundo de los muertos son sus encuentros con los personajes fantasmagóricos de Hipólita, una sirvienta inmigrante que trabaja en la casa de un burgués americano, y el muerto del puente de Brooklyn, uno de los muchos inmigrantes que murieron durante su construcción. La historia anónima de inmigrantes como Hipólita no desaparece sin antes dejar impreso un resabio de su existencia material en el lugar transitado:

Sabía que los sitios donde se juntan los hilos de muchas vidas los conservan: antes, en su isla, se conservaban los ombligos de los recién nacidos. Solo que Nueva York infunde la ilusión de que el cuerpo que arrastramos es solo propiedad privada nuestra, por libre decisión jubilosa, aunque para tomar posesión de él tengamos que cumplir años de servidumbre. (115)

Los hilos múltiples trazados por los fantasmas, así como los ombligos cercenados, representan el residuo material que queda tras la escisión del lazo con la nación-madre. Tanto Nueva York como Puerto Rico representan nudos de convergencia para ese tránsito de almas que toman “posesión” del cuerpo y del lugar solo en diálogo con un afuera y en comunión con otro. Como víctimas anónimas de la construcción de la nación americana, esas presencias fantasmagóricas han llegado a formar parte de ese “ejército incorpóreo” (como lo llama Aponte) que se resiste al mito fundacional de Estados Unidos como *melting pot* de inmigrantes y tierra del sueño americano. Como sugiere la narradora, es sobre el cuerpo desmembrado de dichos inmigrantes pobres y desposeídos que se funda el éxito de dicha nación. Los fantasmas recuentan aquellos saberes y prácticas ancestrales que no han sido silenciados del todo dentro de los grandes relatos históricos de una u otra nación (Estados Unidos o Puerto Rico). A su vez, estos están ligados a aquellos que Raquel vislumbraba en Mayagüez cuando niña, a pesar de su extracción burguesa: los cuerpos de los esclavos y de los campesinos del interior. La coexistencia entre el cuerpo individual y el colectivo da cuenta de la imposibilidad de privatizar aquellos lugares que persisten en el territorio de la memoria. Dichos cuerpos incorpóreos fragmentados, a los que se refiere Aponte como “una raíz en el oído”, hablan de la sobrevivencia de una infinidad de países dentro de las grandes metrópolis (Aponte 2015b, 65). Esa raíz aural mucho tiene que ver con las palabras “mal oídas” transcritas por Williams al escribir la biografía de su madre (149). Tal como sugiere la imagen, la tierra ha cesado de fungir como fundamento de la raíz, así la raíz en el oído representa una predisposición a la escucha, un tenderse hacia una memoria oral colectiva que yace desprendida de los límites de lo propio (del ámbito meramente individual) y de la propiedad. La “raíz en el oído” sugiere la existencia de un espacio intersticial en el que lo local continúa tomando lugar fuera de los límites del territorio. Acaso, como sugiere Adriana Cavarero (2005), podamos referirnos a un concepto de lo local que rete las políticas identificatorias del

territorio y que surja en el espacio en común generado por la interacción entre los miembros de una comunidad política.¹

David Harvey (1996) discute los peligros implícitos en una política basada meramente en la defensa de lo particular (anclada en el lugar de origen), así como de una basada en lo universal o lo global que diluya el contexto histórico donde se originaron las luchas de resistencia contra el poder.² Según Harvey una lucha contra el capitalismo basada únicamente en los particularismos del lugar contribuiría indirectamente a perpetuar gran parte de las relaciones de poder existentes. A pesar de su carácter transnacional, el capitalismo se caracteriza por una transformación del espacio físico en función de la propiedad privada, junto con las jerarquías sociales que esta implica entre los dueños de los medios de producción, gerentes y obreros. Luchar exclusivamente por la particularidad de la tierra natal implica obviar el hecho de que dicho espacio, así como las identidades políticas y sociales que se han forjado en él, ya han sido de antemano atravesados y transformados por dichas industrias transnacionales. Basta pensar en esas otras redes espaciales vinculadas al colonialismo y al capitalismo en la novela, que se han vuelto inseparables del paisaje isleño: las centrales azucareras, la comunidad de mujeres blancas criollas congregadas alrededor de la maestra francesa Mère de Joinville en Mayagüez, los negocios del padre de Raquel, Salomón Hoheb entre el Caribe, Estados Unidos y Europa, y su carácter de propietario de esclavos en Puerto Rico. El deseo de la autora por explorar la tensión al interior de sus personajes entre la identidad cultural puertorriqueña y su inserción en un contexto histórico global que la rebasa revela que el concepto de espacio que maneja va más allá de una oposición entre lo particular (visto como autóctono) y lo universal (visto como foráneo). Tal como sugiere Harvey, el lugar no

-
1. "The task is to bring about a revolutionary perspective—or, rather, to challenge the identificatory pretenses of the local rather than counting on the universalizing promises of the global. The phenomenon of deterritorialization, beyond liquidating the nation-state, in fact allows for an elaboration of the concept of the local without territory... Politics takes place, but is not a place" (204).
 2. "Can the political and social identities forged under an oppressive industrial order of a certain place survive the collapse or radical transformation of that order? The immediate answer I shall proffer is no (and again I think a good deal of evidence can be marshalled to support that conclusion. If that is so, then perpetuation of those political identities and loyalties requires perpetuation of the oppressive conditions that gave rise to them" (40).

es un simple repositorio físico de la identidad cultural de una comunidad, sino que está atravesado por conflictos de poder que inciden sobre el modo en que esa comunidad se define a sí misma. Por ello nuestra definición de la identidad puertorriqueña está previamente constituida por la jerarquización del espacio social. Puerto Rico, como espacio geográfico, representaría un lugar de resistencia únicamente en la medida en que estemos dispuestos a cuestionar las relaciones opresivas que se han inscrito indeleblemente en dicho territorio.

De otro lado, así como la errancia no es automáticamente política por el hecho de distanciarse de la nación de origen, el reclamo de visibilidad no redundaría en mayor poder para culturas históricamente marginadas como la puertorriqueña. Mientras es estudiante de pintura en París, Raquel se detiene a observar un helecho que le recuerda a su patria natal:

En el jardín Botánico, el helecho descendiente del que le habían arrancado a la patria a la que Raquel no volvería (porque no quedaba nada a lo cual volver) se había reproducido muchas veces, confundidos con helechos de los trópicos de Asia, de tierras que habían engendrado sus propios mitos. Mientras, su tierra natal desaparecía. Así se pierden las especies que muchos narran y pocos leen. (Aponete 2015a, 139)

Al condenar que los helechos de Puerto Rico coleccionados por el botánico André Pierre Ledrú, y exhibidos anteriormente en la Exhibición Universal, ahora yacen confundidos con los de Asia, Aponete no rechaza el proceso de transculturación al cual se exponen las especies nativas. En su ensayo “Somos islas” esta recalca que “Nunca fuimos puros, sino criaturas del trasplante, del injerto y el bricolaje, y quizá por eso existimos” (Aponete 2015b, 27). Como bien sabemos, Raquel es ella misma producto del trasplante. Más bien, el personaje apunta a que la flora de su país, que aquí funge como metáfora de su cultura, ha sido trasplantada, sobreexpuesta en las grandes metrópolis del mundo occidental. Sin embargo, al igual que el espécimen asiático, continúa siendo mal vista y mal leída, ya que ha sido totalmente desligada del contexto histórico y cultural del que proviene. Narrar sin leer equivale aquí a la espectacularización irreflexiva de una cultura que no se piensa.

Aponete se manifiesta en contra de la fascinación posmoderna con los “nuevos comienzos” y el privilegio otorgado a la disolución de identidades como una forma de crítica al discurso esencialista en torno al “ser

puertorriqueño”. Para esta, renunciar a la identidad conlleva una forma de despojarse de la memoria histórica. En cierta medida, los ejemplos de Hipólita y el muerto de Brooklyn, mencionados anteriormente, sirven para esbozar una crítica en torno a la superficialidad de un discurso identitario puesto en función de un mito fundacional. Por otro lado, su persistencia fantasmal demuestra hasta qué punto es imposible despojarse totalmente de aquellos lazos que permiten que nos identifiquemos o definamos como sujetos. El fantasma es un resabio del “otro” colectivo que nos constituye: “Reconocer que la ansiedad de una identidad nacional ha desembocado a ratos en una tautología inconsistente, no le resta realidad ni potencia a las máquinas de construcción de identidades, esos centros de gravedad narrativa que, para bien o para mal, fabrican definiciones: tampoco nos levanta el peso de los objetos, eventos y artefactos del pasado” (72). Aponte concuerda con Glissant (1981) al sugerir que la errancia de sus personajes no es incompatible con el deseo de reafirmarse como puertorriqueños desde el exterior. El impulso por identificarnos con una determinada comunidad, sea nacional, racial o de género, no desaparece con la errancia.³ Esto implica una exploración de la tensión que une lo particular (el lugar) y lo universal, la conciencia de que todo acto particular de resistencia debe construirse basado en una comunidad de intereses con otras comunidades marginadas en el ámbito global, sin olvidar la particularidad histórico-política del reclamo de cada una.

Al referirse en su ensayística a la “casa natal” como un “espacio generador de ficciones”, Aponte resignifica la metáfora de la casa y de la gran familia puertorriqueña promulgada por la generación literaria del treinta en Puerto Rico (2015b, 65). Dicha casa ha dejado de representar una estructura cerrada al exterior, un refugio donde se resguarda la identidad puertorriqueña de todos esos otros que la constituyen, para establecerse como un espacio abierto a otros entornos fuera del país de origen. La casa no funge como un espacio homogéneo libre de conflictos, sino como un lugar de resistencia en contra de un exterior polarizado y excluyente. O

3. “The thought of errantry is not apolitical nor is it inconsistent with the will to identity, which is, after all, nothing other than the search for freedom within particular surroundings. If it is at variance with territorial intolerance, or the predatory effects of the unique root... this is, because, in the poetics of Relation, one who is errant... strives to know the totality of the world yet already knows he will never accomplish this...” (20).

tal como diría Harvey, la misma representa una metáfora del lugar como un espacio no reducible al ámbito de lo material, ni de lo perceptible, sino sujeto a la praxis y, por lo tanto, en constante proceso de transformación. La casa es el lugar donde confluyen los hitos que nos ayudan a hilvanar una historia propia, incluso cuando esta ya no subsista sino como una ruina en la memoria. Así como es imprescindible poder despedirse de la casa natal, continúa siendo necesario inventar nuevas formas de regresar a dicho espacio, incluso desde la diáspora. Ese regreso, sin embargo, pasa necesariamente por el tropiezo de la lengua que, en sus ansias por decir el nombre del lugar perdido, lo inventa. ✱

Lista de referencias

- Aponte Alsina, Marta. 2015a. *La muerte feliz de Williams Carlos Williams*. Querétaro: Calygramma.
- . 2015b. *Somos islas: ensayos de camino*. Cabo Rojo: Editora Educación Emergente.
- Cavarero, Andrea. 2005. *Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Trans. Paul Kottman. Stanford: Stanford UP.
- Glissant, Edouard. 1981. *Poetics of Relation*. París: Editions du Seuil.
- Harvey, David. 1996. *Justice, Nature, and the Geography of Difference*. Malden: Blackwell Publishers.
- Ramos, Julio. 2002-2003. “El Doctor William Carlos Williams bajo el sol de Río Piedras”. *Nuevo Texto Crítico* 29 (32): 77-91.
- Rodríguez Casellas, Miguel, entrevistador. 2015. Video de Youtube, entrevista a Marta Aponte. “Puerto Crítico”. Ep. 93, Bonita Radio. 15 de abril. https://www.youtube.com/watch?v=U90H5SG3_s0&fbclid=IwAR0b9t15uMJBn-6QT1XaN8U89ebcBeDPaw0aAFkOTONxByPsd__U_IwfOcW0.

**Sumar de Diamela Eltit:
el excedente radical de la ficción**

Sumar by Diamela Eltit: Fiction's radical excess

JULIO RAMOS

Universidad de California
Berkeley, Estados Unidos

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.48.9>

Fecha de recepción: 11 de febrero de 2020

Fecha de aceptación: 29 de abril de 2020



RESUMEN

En diálogo con la novela de Diamela Eltit, *Sumar* (2018), Julio Ramos vuelve sobre el entramado que junta vida, literatura y política. En su lectura, Ramos interroga las formas y las categorías que integran los cuerpos de una suma política, en el marco de una ficción especulativa y entorno escópico, sobre las transformaciones del trabajo y de la vida en regímenes cibernéticos y farmacológicos contemporáneos. Ramos observa que la novela de Eltit se distancia de las prácticas más reconocibles de la metaficción contemporánea, y más bien repotencia la escritura de la ficción como un “*trabajo artesanal* de la lengua mediante el relevo de voces como materia misma del acto de novelar”. De manera especial, destaca en la lectura que propone Ramos el peligro de extinción de todo un gremio, el de los vendedores ambulantes: últimos custodios de una vida material que se esfuma bajo los regímenes inmateriales, higiénicos, securitarios y descarnados.

PALABRAS CLAVE: Diamela Eltit, novela chilena, desmaterialización del trabajo, mercado informal, trabajo precario, entorno distópico.

ABSTRACT

Reflecting on Diamela Eltit's novel, *Sumar* (2018), Julio Ramos revisits the netting that binds life, literature and politics. In his lecture, Ramos interrogates the forms and categories that make up the bodies of a political unit, within the framework of speculative fiction and scopic environments, as well as the transformations of work and life under contemporary cybernetic and pharmacological regimes. Ramos observes that Eltit's novel distances itself from the more recognizable practices of contemporary meta-fiction, and rather revitalizes fiction writing as a “*craft* of language through the relay of voices as the very matter of the act of novelizing”. In particular, Ramos' reading highlights the danger of the extinction of an entire guild, that of street vendors: the last guardians of a certain form of material life that is vanishing under immaterial, hygienic, securitarian and cruel regimes.

KEYWORDS: Diamela Eltit, Chilean novel, dematerialization of work, informal market, precarious work, dystopic environment.

ESCRIBO SIN MÁS fundamento que la memoria de la conmoción que la lectura de los escritos de Diamela Eltit ha suscitado en varios momentos de la vida de un lector, pero reconozco que ese efecto tan vital de la lectura empalma inmediatamente con varias discusiones decisivas que, de hecho, organizan un horizonte común de preocupaciones y vocabularios, protocolos de pensamiento y compromiso político-afectivo.¹ Ese horizonte

-
1. Texto leído en la presentación de la novela *Sumar*, de Diamela Eltit, el 28 de noviembre de 2018 en New York University. Mi agradecimiento a la autora y a Rubén Ríos Ávila por la invitación a participar en esta conversación, donde también fue un placer compartir con la poeta y ensayista Áurea María Sotomayor. Agradezco la lectura y sugerencias de Luis Othoniel Rosa y Carlos Labbé.

seguramente tiene mucho que ver con las genealogías múltiples y comunes de la reflexión sobre un entramado que junta vida, literatura y política. Creo que la pregunta sigue siendo pertinente: ¿cómo se juntan o se separan vida, literatura y política?

Me refiero, para darles solo un ejemplo, al efecto que produjo en varios de nosotros, a mediados de la década de los noventa, la lectura de un libro insólito titulado *El infarto del alma*, sobre el viaje de Diamela Eltit y la fotógrafa Paz Errázuriz al Hospital Psiquiátrico de Putaendo, donde las viajeras, en una especie de peregrinación a los extremos más vulnerables de la vida, descubren —para su sorpresa y la de sus lectores— a un grupo de pacientes emparejados, conjunciones de cuerpos y vidas desiguales, cabe suponer, de locos enamorados, movilizados por las irreducibles aunque frágiles lógicas de la reciprocidad requeridas para la sobrevivencia (Ramos 2000). Desde sus primeros libros, Diamela Eltit ha puesto la atención más aguda de su trabajo en el pulso y el agotamiento de la vida ubicada en los límites de los órdenes simbólicos o en las fronteras de la literatura misma: vidas en entornos sometidos a presiones de violencia y control extremos, bajo formas brutales del poder, en zonas-límite donde colapsan incluso los nombres, los propios y los comunes, las palabras que todavía nos quedan para expresar lo que hay de irreducible o de intransferible en la humanidad misma. Allí se develaba una nueva relación entre la práctica literaria y los cuerpos múltiples de la condensación política. Su pregunta, tal vez más urgente ahora que nunca antes, interroga lo que puede decirnos hoy por hoy la práctica literaria sobre la proximidad de los sujetos y las formas que surgen en los extremos de estos órdenes, sus estremecimientos y abismos. En *El infarto del alma*, el fragmentario testimonio del viaje puntualizado por los destellos de una escritura que conjugaba la elipsis y el intervalo poético con la fotografía y la reflexión teórica, inauguraba un raro protocolo de experimentación que posiblemente relacionaríamos hoy con las expansiones de la literatura contemporánea: operaciones formales y combinatoria de materiales que desbordan los géneros reconocibles de la literatura y nuestros hábitos de lectura. Al conjugar imagen y palabra, *El infarto del alma* potenciaba un trabajo colaborativo entre la fotógrafa y la escritora que colectivizaba incluso la categoría fundante del autor, instancia allí de un junto colaborativo.

Sumar, como sugiere el título, interroga las formas y las categorías que integran los cuerpos en una suma política, aunque ahora en el marco de una ficción especulativa, de entorno distópico, sobre las transformaciones del trabajo y el peligro de extinción de todo un gremio: los vendedores ambulantes, “hijos del genocidio industrial”, como los llama la narradora de esta novela sobre la progresiva desmaterialización del trabajo y de la

vida en los regímenes cibernéticos y farmacológicos contemporáneos. En las palabras de la ambulante que narra la novela, la tocaya de Aurora Rojas, “formamos una asamblea integrada por antiguos acróbatas, sombrereros, mueblistas, sastres o recicladores o ebanistas, o piratas, labriegos o excedentes o cocineras o mucamas o artesanos o expatriados que ahora solo trabajábamos con un ahínco feroz en las veredas”. Los ambulantes son los últimos custodios de una vida material que se esfuma bajo los regímenes hipostasiados, inmateriales y descarnados, de una economía que rediseña la vida de las ciudades de acuerdo a un modelo higiénico y securitario, bajo un plan casi inescapable que supone, para los ambulantes, la reducción de las veredas, la pasteurización de la vida callejera, la persecución policiaca de su sonoridad reverberante, los colores brillantes, el olor vibrante y saltarán de la fritanga: formas de una sensibilidad que en otro lugar Diamela Eltit ha identificado con el disperso caudal de los saberes cómicos de la calle, fuente sensorial de su anarco-barroco (Richard 2010). Con más tiempo, convendría considerar en detalle el desafío que la ficción de Diamela opone a un discurso teórico fundado en la idealización del mercado informal y del trabajo precario ejemplificado por los ambulantes, tradición que acaso comienza con los estudios programáticos de Hernando de Soto sobre la economía informal en el Perú, en los momentos iniciales de un debate antiestatista de cuño neoliberal, y que pasa luego, con signo político muy distinto, al abordaje de las prácticas plebeyas, resignificadas por el gesto crítico de Verónica Gago (2014) en su libro sobre las ferias del mercado negro de La Salada en la Argentina (De Soto 1987). En efecto, la ficción de Diamela Eltit elabora espacios altamente conceptuales, esferas imaginarias, donde la novela trabaja puntualmente un interfaz de la teoría política contemporánea, especialmente a partir de toda una gama de discusiones inspiradas por la irrupción de nuevas formas de activismo y emplazamiento urbano frecuentemente identificadas con los movimientos OCUPA a partir de 2011. Me refiero, por ejemplo, a las amplias discusiones sobre la cuestión de la asamblea y las nuevas formas de intervención desatadas en las políticas de la multitud (Butler 2015; Hardt y Negri 2017).² La ficción desafía las categorías y las condensaciones de la teoría mediante una serie de operaciones que distancian la novela de las prácticas más reconocibles o habituales de la metaficción contemporánea, muy marcada por la deriva borgeana de la ficción hacia la voz ensayística o autorreflexiva. En un sentido inesperado, la novela de Diamela repotencia la escritura de la ficción

2. Javier Guerrero señala la relevancia del libro de Butler en la discusión de la novela de Eltit (2018).

como un *trabajo artesanal* de la lengua mediante el relevo de voces como materia mínima del acto de novelar. Esto se nota particularmente en la distribución meticulosa de las formas del discurso referido y otras operaciones que inscriben los tonos, cuerpos y mundos de las voces múltiples; voces de otros que cohabitan la voz de la narradora, la tocaya multiplicada de Aurora Rojas. Y digo que se trata de un trabajo *artesanal*, consciente del desfase o anacronismo que supone este tipo de práctica narrativa en una novela sobre las lógicas cibernéticas de la desmaterialización.

En *Sumar*, los ambulantes se organizan en una gran marcha para recorrer 12.500 kilómetros en 360 días, movilización de la “última multitud”, impulsada por el deseo de la destrucción final del centro neurálgico del poder, La Moneda —arquitectura del Estado y cifra de las transferencias del capital financiero—, cuya quema ha sido visualizada en los sueños y premoniciones de la narradora. A pesar del agotamiento de los cuerpos, de la tos asmática o del dolor en los riñones que atrasa o detiene el paso, las tocayas se suman contra un orden capaz del exterminio final de los ambulantes y del trabajo mismo, según lo conocemos, en la subsunción absoluta de las formas corpóreas, concretas, de la vida. La multitud se encamina a la destrucción de La Moneda, pero la progresión lenta y anárquica de la marcha es vigilada por la omnipresencia de una nube, condensación mayor de la inteligencia artificial, custodiada por drones que capturan la imagen y cifran el movimiento de los cuerpos en los mapas virtuales de la configuración neuronal de los sujetos. Se trata, en efecto, de un régimen de control donde cada una de las partes lleva la marca de las mutaciones del todo. ¿Cómo zafar de ese orden?

Una pregunta de Diamela Eltit, en esta novela sobre el peligro extremo (y perfectamente actual) de la subsunción absoluta de la vida, tiene entonces que ver, primeramente, con lo que queda afuera de la nube; es decir, el excedente vital que fundamenta la creación o movilización de formas alternativas de proximidad y sinergia de los cuerpos, la grieta o punto ciego de la nube, donde expanden su espacio de acción los cuerpos disidentes, las partes insubordinadas de la condensación o la estructura. Lo que supone, simultáneamente, un debate sobre los espacios restantes de la acción política, es decir, sobre los órdenes alternativos que articulan las partes en lógicas y operaciones colectivas de la participación. Y al mismo tiempo, esto supone también una pregunta sobre la forma de la novela como ensamblaje político y modelización alternativa de las voces y los tiempos en la superficie misma de la dimensión material de las palabras. Me refiero a los relevos de la voz en la novela, en un complejo entramado puntualizado por las coordinaciones y subordinaciones de voces y esferas de vida.

La narradora de esta ficción ambulatoria es la tocaya y frecuentemente el relevo indistinguible de Aurora Rojas: “crítica, desconfiada, disidente”, opositora no solamente del orden de la nube, sino de las maniobras internas de la dirigencia de la marcha y del predominio de los intereses más fuertes sobre el sentido común de la asamblea. La narradora —colectora de sueños, conjuros y cachivaches— está dotada por la vocación y el saber del reciclaje, donde el estilo combinatorio aúna materiales desechados, de utilidad redimible, que consignan tiempos arcaicos y a la vez actuales, restos de formas de vida y sobrevivencia, como los ambulantes mismos. En su propio cuerpo, en su cerebro, la narradora lleva una multitud: cuatro nonatos de una deliberada tendencia anarquista, vidas de lo que aun-no-existe; es decir, en estado virtual, aunque de fuerza material, física, que la narradora-madre se ve obligada a administrar o controlar. Así, de hecho, se potencia la vida en esta novela, entre dos tipos de energía o fuerza: por un lado, la potencia material, múltiple, aunque dispersa y a veces casi exhausta de los cuerpos y, por otro, la consistencia inmaterial de formas de condensación y control que proliferan, se agregan y se suman. El control entonces se multiplica no tan solo en las operaciones de la nube y de los drones, a cada vuelta del camino, sino también en las subordinaciones internas que regulan el paso y ordenan la energía de la marcha que, como pueden imaginarse, tiene vanguardia y retaguardia: las mujeres ambulantes marchan atrás, al frente van los pilotos que aceleran el tiempo como si se tratara de una carrera. Es decir, el emplazamiento de los cuerpos en la movilización política y la distancia entre las voces de la asamblea distribuye u ordena los cuerpos de acuerdo a principios regimentados de valor, de acuerdo con su potencial de acción o performatividad política. De ahí que la compulsión contemporánea de cierto activismo sea también objeto de crítica y burla. Así, por ejemplo, en el peso que cobra Casimiro Barrios en la novela, figura emblemática de una dirigencia que centraliza la marcha y la asamblea, en cuya figura el poder de la elocuencia empalma con un carisma sexualizado, seductor, al que se le suma luego el vigor performático y la inteligencia actualizada de Ángela Muñoz Arancibia y de su compañero, el rapero Dicky, los artistas de la marcha. Los performereros de la marcha le suman una alegría radical y sentido a la vida callejera, pero no logran reconocer, en su afán de actualidad y protagonismo, los ritmos distintos, los tiempos asincrónicos o incluso arcaicos de ontologías y formas de vida que convergen y se dividen en la marcha.

Como operación de una lógica política, entonces, sumar y agregar implica el despliegue de los principios de la juntura o el ensamble, pero al mismo tiempo supone una distribución desigual de fuerzas. La novela *Sumar* no subsume los restos de la profunda división que consigna el intri-

gante epígrafe que antecede la narración. Me refiero a la carta que escribe el padre de Ofelia Villarroel Cepeda, obrera desaparecida, arrestada a pocos días del golpe de 1973, durante una redada militar en la fábrica Sumar, taller textilero, destacada como experimento de socialización del trabajo y de la producción bajo la Unidad Popular, y recientemente conmemorada como patrimonio cultural y valor archivístico. El padre de la obrera, Santiago Villarroel Cepeda, escribe una carta para reclamar lo que resta de su hija Ofelia, sepultada en una fosa de ubicación imprecisa, en “una caja de una persona del sexo masculino”. La carta expresa la tensión profunda entre la escritura protocolar del padre y un dolor irrevocable. El epígrafe introduce un excedente documental del cuerpo desaparecido, el resto que queda fuera, inscrito en el borde mismo de esta ficción de Diamela Eltit donde la historia de las transformaciones y de la precarización rampante del trabajo empalma con el origen violento, militar, del neoliberalismo en Chile. Aunque la carta no vuelve a mencionarse explícitamente en la ficción, se sugiere que los nonatos que la narradora porta en su cerebro son los custodios o archiveros del secreto, el arresto y desaparición de la obrera textil en la fábrica Sumar, lo que nos recuerda también que la suma, la asamblea o el agregado político están siempre transitados por la huella de una resta, el excedente radical de Diamela Eltit. ❖

Lista de referencias

- Butler, Judith. 2015. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge: Harvard University Press.
- De Soto, Hernando. 1987. *El otro sendero. La revolución informal*. Lima: La Oveja Negra.
- Eltit, Diamela. 2018. *Sumar*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- Gago, Verónica. 2014. *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Guerrero, Javier. 2018. “Los paisajes cerebrales de Diamela Eltit”. *Literal. Latin American Voices/Voces Latinoamericanas*. Septiembre. <https://literalmagazine.com/los-paisajes-cerebrales-de-diamela-eltit/>.
- Hardt, Michael, y Antonio Negri. 2017. *Assembly*. Londres: Oxford University Press.
- Ramos, Julio. 2000. “Dispositivos del amor y la locura” (*Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica*. Rosario, octubre 1998). En *Creación y resistencia: la narrativa de Diamela Eltit (1983-1998)*, editado por María I. Lagos. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Richard, Nelly. 2010. “Una alegoría anarco-barroca para este lamentable comienzo de siglo”. *Papel Máquina* (Santiago de Chile), n.º 5: 31-9.

Las listas y la escritura del desastre en *Sanguínea*, de Gabriela Ponce Padilla

Lists and Disaster Writing in Sanguínea, by Gabriela Ponce Padilla

MARÍA AUXILIADORA BALLADARES

Universidad San Francisco de Quito, USFQ
Quito, Ecuador

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.48.10>

Fecha de recepción: 10 de marzo de 2020

Fecha de aceptación: 24 de abril de 2020



RESUMEN

En *Sanguinea* (2019), su primera novela, la escritora ecuatoriana Gabriela Ponce Padilla muestra el resquebrajamiento del universo afectivo de una mujer en proceso de separación y el apego a las pulsiones eróticas que rigen su vida. Estas propician un fluir de profundas reflexiones y la aceptación de la ausencia de certezas definitivas, así como la imposibilidad de la culminación del dolor o de las derivas del deseo. Ese registro de lo que está siempre aconteciendo, de lo que no cesa, se inscribe en lo que Maurice Blanchot denominó “el desastre”, lo que “arruina todo al tiempo que deja todo tal cual”. Vivir en el cuerpo la inminencia del desastre —que, siguiendo al filósofo francés, nunca sobreviene— es el trabajo más importante de la protagonista de esta novela y abre paso a registros escriturales que se oponen a la narración como escritura intocada y definitiva respecto de la realidad o la verdad. La lista es uno de estos registros, quizá el que privilegia Ponce por sobre otros y el que con más claridad nos enfrenta a la ausencia de narración.

PALABRAS CLAVE: novela ecuatoriana, resquebrajamiento, separación, escritura del desastre, listas, mujeres, siglo XXI.

ABSTRACT

In *Sanguinea* (2019), her first novel, the Ecuadorian author Gabriela Ponce Padilla shows the disintegration of a woman's emotional universe and her attachment to the erotic pulses that rule her life as she undergoes a process of separation. These trigger a flow of profound reflections and an acceptance of the lack of definitive certainties, as well as the impossibility of having pain culminate or desire drift. This register of what is always happening, of that which does not cease, inscribes itself in what Maurice Blanchot called “the disaster”, that which “ruins everything and at the same time leaves everything as it is”. Embodying the imminence of disaster —which, following the French philosopher, never ensues— is the most important work of the protagonist of this novel and leads to literary registers that oppose narration as untouched and categorical with respect to reality or the truth. The list is one of these registers, perhaps the one that Ponce privileges over others, and the one that most clearly confronts us with the absence of narration.

KEYWORDS: Ecuadorian novel, disintegration, separation, disaster writing, lists, women, XXIst century.

DE ENTRE LAS escritoras ecuatorianas contemporáneas, Gabriela Ponce Padilla (Quito, 1977) es una de las figuras destacadas y más interesantes, por la fuerza de una prosa que linda con el texto dramático y que se abre a la poesía, o se entrega a ella, como si su lenguaje no terminara de concretarse sin la activación de la hiperestesia que suele desplegarse en el poema lírico. Se trata, pues, de una escritura narrativa que se permite derivas por fuera de sí misma y por lo tanto deviene texto poroso, impredecible, de muchas capas, que apuesta por una sensibilidad inédita, por

un lenguaje radical y por revisitarse el melodrama con una fuerza y originalidad inusitada. Su primer libro de cuentos, *Antropofaguitas* (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2015), anticipaba de varias maneras el proyecto de *Sanguínea* (2019), su primera novela. En ese cuentario, Ponce pone en marcha algunas de las estrategias que en su novela terminarán por consolidarse: la personificación de una narradora en constante devenir y lejana a una ontología que se regodee en la autosuficiencia, una relectura del *kitsch* a partir de revisar un *corpus* televisivo y musical que da forma a la educación sentimental de sus personajes, un anecdotario que prolifera y a partir del cual se exploran las relaciones humanas y las concepciones morales en oposición a lógicas patriarcales y machistas privilegiando la construcción de un intrincado mapa de afectos.

Sanguínea gira en torno al resquebrajamiento del universo afectivo de su protagonista, quien se ha separado definitivamente de su esposo y se inserta en la exploración de novedosas formas del erotismo y el amor a partir de encuentros íntimos que terminan por exponerla a vivencias tan inesperadas como intensas. Estas propician un fluir de profundas reflexiones y la ausencia de certezas definitivas, así como la imposibilidad de la culminación del dolor o de las derivas del deseo. Aquí revisaré algunas de las reflexiones y anécdotas de la protagonista alrededor del trabajo del duelo —que no deja de acontecer en su vida en el presente de la novela— a la luz de los postulados de Maurice Blanchot sobre el desastre. De la mano de este pensar el duelo, la narración tradicional de las anécdotas se suspende para abrir paso a otras formas de la escritura que funcionan como instancias de resistencia a relatar los hechos desde una perspectiva unívoca, incluso desde una mirada afectada por el huracán de lo coyuntural. En este sentido, me interesa especialmente el trabajo con las listas, con las enumeraciones en la novela de Ponce. En la ausencia de narración, o en la superposición de la disposición paradigmática sobre la sintagmática en el relato, no solo instaura una escritura cercana al grado cero, sino que se multiplican las posibilidades de la trama ante la lectora. Ambas, la escritura del desastre y la lista, entonces, apuestan por la suspensión del acontecer, la continua postergación del final.

EL DESASTRE O LA PERPETUA POSTERGACIÓN DEL FIN

Al pensar el duelo a partir de la imagen del desastre habría que observarlo no como la consumación de un hecho catastrófico, sino como la constante amenaza de su advenimiento, tal como sostiene Blanchot (2015) en *La escritura del desastre*:

Quando el desastre sobreviene, no viene. El desastre es su inminencia pero, dado que el futuro, tal y como lo concebimos en el orden del tiempo vivido, pertenece al desastre, el desastre ya lo ha retirado o disuadido siempre, no hay porvenir para el desastre, de la misma manera que no hay tiempo ni espacio en el que este se cumpla. (7)

Que el desastre no cuente con un tiempo presente o futuro asegura su existencia como una premonición y no como una concreción. En tanto lo inherente al desastre es su inminencia, su duración —que parecería infinita (se acabaría con la vida)— hace que el advenimiento del fin sea inviable o al menos imperceptible. La extensión temporal del desastre, entendida en estos términos, se asemeja a la del rompimiento en una relación amorosa, que pasa por varias etapas y que, ante la pérdida del objeto amado, se revela —con diferentes matices— como un dolor infinito, como la muerte amenazante que no termina de llegar. El padecimiento psíquico de quien se separa en una relación amorosa se presentiza constantemente, y por eso el dolor amenaza con instalarse en una temporalidad cuyo horizonte final no se vislumbra. Ese es el verdadero desastre: no la separación como un hecho consumado, sino la réplica constante de los movimientos que impiden abandonar el estado melancólico. La narradora de la novela de Ponce escribe: “Agosto 12. Se ha llevado las cosas. Vuelvo a sentir que el fin es una nevada. Tengo los pies fríos y tiritó” (Ponce 2019, 91). Esa repetición que es nieve que no deja de caer, ese dolor presentizado una y otra vez, en situaciones concretas como la que refiere la cita, el cuerpo tembloroso, agobiado por el terror de lo que está por llegar o repetirse insesante, son imágenes que se repiten como en *loop*: el tormento no cesa. Para que el duelo termine, el amor tiene que morir. Debe ser enterrado. Si es que el amor no muere, se instaura el reino del temblor-terror en el cuerpo y la psiquis de la doliente. El amor, en *Sanguínea*, no muere.

La violencia de permanecer fija en el tiempo infinito del desastre adquiere varias formas en el duelo de la protagonista de la novela de Ponce. Una de las escenas más intensas y terribles se desarrolla cuando el esposo va a su casa a recoger algunas de sus pertenencias:

A la mañana siguiente llegó a sacar las cosas. Le abrió el conserje del conjunto. Él entró y al no ver mi carro asumió que yo no estaba, entonces con su amigo el piojo fue a la bodega en donde yo había dejado todas sus cosas ya empaquetadas, pero no conforme con la repartición que yo había hecho, se metió por la ventana de la casa a coger los libros que consideraba suyos. Yo estaba en mi cuarto, lo había escuchado en la bodega y estaba en ese momento escribiendo algo, así que me agarré de las teclas para no salir corriendo, pero cuando le oí con el piojo dentro de la casa, sí salí, y al ver sus manos repletas de libros, las portadas de mis libros, le dije cabrón hijueputa ladrón. Él soltó los libros del susto y las iras y me dijo son míos. Y le dije son míos. Y el piojo, lívido, dijo todo bien, muchachos. Yo le dije te largas. Y él me dijo son mis libros. Y pum pum pum. Yo me le lancé encima. Le mordí el brazo, nos agarramos en una lucha que ni el piojo, que de piojo no tenía nada, pudo detener, porque como lobos o como perras o como ratas o como dos miserables que aman estar juntos, nos jalábamos y nos arrancábamos y él tenía mis pelos en sus puños y yo tenía botones de su chompa en mis manos. Y nos sacamos sangre, y cuando vimos la sangre, paramos. (90-1)

Este episodio de la lucha entre la protagonista y su expareja es central porque es la constatación de que la temporalidad de la separación no es igual a la temporalidad del amor. Es decir, separación no equivale a fin del amor. La tensión que se establece en esta disonancia es la forma en la que se evidencia el desastre: el acto violento que en lugar de funcionar como disparador de la muerte del amor no logra sino reestablecerlo, activarlo nuevamente desde el dolor hecho sangre. La pelea violenta y física no es el remate de algo, sino su presentización, por eso en la numeración de comparaciones en donde se refiere a los dos cuerpos como los de dos lobos, o perras, o ratas, cierra con la contundente afirmación: “o como dos miserables que aman estar juntos”. La suya es la miseria de amarse y no poder vivir juntos porque el agotamiento resquebrajó la posibilidad de la convivencia. Se trata, en palabras de Blanchot, de un dolor “que corta, que trocea, que pone en carne viva aquello que ya no podría ser vivido” (51).

La imposibilidad del retorno con la pareja y la certeza de que la convivencia no puede más ser un camino viable entre ellos llevan a la protagonista de la novela a la exploración de una sexualidad activa con otros hombres. El anecdotario de *Sanguínea* se concentra, en buena medida, en los diferentes encuentros sexuales que la narradora protagonista va a vivir durante el tiempo de su duelo. Cada uno de los amantes en su singularidad procura para la narradora el espacio ansiado por ella en el que el amor rige cada uno de sus movimientos, otorgando sentido a una existencia atravesada y marcada por el dolor del rompimiento. La novela abre refiriendo el encuentro de la protagonista con el hombre de la cueva, y dedica muchas de sus páginas a describir la relación que ambos entablan: una relación trascendental en su mapa de afectos. La relación con el hombre de la cueva en particular no solo va a significar la reactivación del cuerpo deseante de la protagonista, sino que además va a significar la posibilidad concreta del fin de su matrimonio. De la mano de esta exploración de la avidez de su deseo, las reflexiones en torno a la escritura, el pensar su vida a la luz de la necesidad de amar, la reconstrucción de su propia biografía, el foco sobre sus fobias y manías, se revelan como gestos que ella lleva a cabo en el afán de aferrarse a aquello que podría resistir el advenimiento del desastre. Aunque el eje central de la novela parecería ser la relación con su amante, en *Sanguínea* aplica aquella norma según la cual sobre lo más importante no se habla o se habla menos. De cualquier manera, en el universo afectivo de la narradora, y aquí radica la belleza de este personaje, cada vivencia es en sí misma un centro. Es decir, no se trata de un personaje que escatime o se mida en su entrega. Esta es absoluta siempre en cada ocasión. Por eso la trama es tan vehemente de inicio a fin. Cada encuentro es el absoluto, y asimismo, con sus diferencias, devienen también breves instancias del desastre. La radicalidad de este relato se asienta sobre la radicalidad del lenguaje y de las descripciones de los encuentros. La materialidad desbordada, los cuerpos amantes y exaltados son el espacio en el que acontece toda la acción de la novela. La trama comienza con el movimiento de los cuerpos en el amor: “Me quedé parada, semidesnuda, en patines, sintiendo el aire helado atravesarlo otra vez todo. El desamparo como un vaho blanco entrando por mi ano y los efectos del éxtasis que, como olas, regresaban a mi pecho pidiendo, otra vez, por favor, dónde está el resto del cuerpo —hueso, carne y sangre—” (13).

LAS LISTAS O LA SUSPENSIÓN DE LA NARRACIÓN

Esta es una novela sobre el amor. Su arriesgada narración de las derivas del deseo y el duelo por la pérdida del objeto amado, o de los objetos amados, hacen de este un relato genuinamente triste y melancólico. Esa profunda tristeza de la narradora se explora desde muchas aristas y a través de algunos recursos escriturarios. De esa amalgama de recursos, la lista es la que más evidentemente refleja la imposibilidad de la voz narrativa de instalarse en un lugar cómodo: con la elaboración de listas, de hecho, se suspende la narración y, por tanto, los efectos paliativos que esta pueda tener sobre la melancolía. Sostiene la protagonista: “Lo cierto, le digo, agarrando algo de fuerza, es que en esa última espera decidí hacer una lista de lo que tuvimos a manera de finiquito” (79). Esta estrategia le permite dar cuenta de su existencia en poco espacio. Los elementos de la enumeración —que, de nuevo, es ausencia de narración, escritura minimalista (y nada más es minimalista en *Sanguínea*)— sintetizan una historia de vida, la historia de una relación malograda, pero ante todo de un amor que, a pesar de los desencuentros constantes y dolorosos y del rompimiento, no deja de ser duradero. Esta desgarradura es central en el devenir de la novela porque se monta sobre una paradoja que ya se ha sugerido arriba: en la agonía de la relación se presentiza el pasado, se presentiza el dolor por los innumerables descuidos, pero, asimismo, se presentiza la fuerza brutal, desesperante, desbordada y luminosa del amor. La lista, recurso grado cero, termina entonces activándose en y desde la poesía porque cada uno de sus elementos preserva, en el silencio de lo no narrado, una miríada de sentimientos y afectos determinantes.

Ahora quisiera detenerme sobre algunos de los elementos que aparecen en esta “lista de finiquito” con el afán de dar con algún rastro de su engranaje sentimental y afectivo. Me voy a referir a tres de ellos: “una perra”, “los amantes” y “un paisaje”.

Hay por lo menos dos menciones a la perra en la novela, aunque no se escribe demasiado sobre ella, apenas se menciona, muy lacónicamente, que ya está muerta. Quienes conocen la dramaturgia de Gabriela seguramente activarán las alarmas respecto de la aparición de la perra, porque este animal es determinante en su obra de 2017, *Lugar*. Sin llegar a tratarse de un intertexto propiamente, hay algunos hilos que permiten establecer conexiones entre una obra y otra alrededor de la perra. En *Lugar*, la perra

de la protagonista muere y su dueña le escribe una carta, que desde mi perspectiva es uno de los textos más conmovedores y reveladores de la relación entre un humano y un animal en la literatura ecuatoriana contemporánea:

Tu piel que era la espera y yo besaba, adoraba, lamía tu espera que era la mía. Perra. Tú me das la fuerza que se necesita para no marcharse te dije. Tú dijiste, tú me das amor. Los días siguieron, viajamos. Juntas. Con las blusas y una maleta y dimos vueltas, vivimos en casas, en edificios, en carpas, durmiendo nuestras pieles yo sintiendo que nada era necesario. En un peregrinaje nuestro incierto. Cuando llegaban amantes, tú dormías a mis pies, te gustaba vernos haciendo el amor, te gustaba el olor, nosotros te esquivábamos y tú juguetona excitándote de modos tan genuinos lamías nuestros cuerpos. Todo genuino en ti. Perra. Eso era lo inmensurable, esa forma tuya genuina el lugar mío eras tú, Ramona. Ahora sin ti siento que no tengo cuerpo para verme ni pensar. Es la orfandad. (35)

Esta declaración de amor esbozada en *Lugar* vendría a replicarse especularmente en *Sanguínea* a partir de la repetición del motivo de la muerte del animal, pero, sobre todo, de la importancia que tiene como intermediaria o testigo de la vida afectiva de su humana. John Berger, en la correspondencia que mantiene con su hija Katia a propósito de la obra pictórica de Tiziano el viejo, se refiere a los perros como personajes fundamentales para el pintor del *cinquecento*. En una de sus cartas menciona lo siguiente:

En su época, incluir perros en los cuadros era una moda. Se los puede ver en Rubens, en Velázquez, en Veronese, en Cranach, en van Dyck..., además de otras cosas, eran una especie de mensajeros entre hombres y mujeres. Embajadores del deseo. Representaban (dependiendo de su tamaño y su raza) tanto la feminidad como la virilidad. Eran casi humanos —o participaban de la intimidad de los humanos—, y, sin embargo, eran inocentes. (21)

Quisiera tomar algunas de las ideas de Berger sobre los perros en esta cita para acercarme a la importancia de la perra de la protagonista de *Sanguínea*. Esa sensibilidad exacerbada y el profundo dolor por la muerte del animal coinciden con el rompimiento de la narradora con su esposo. La perra es la “embajadora del deseo”. Parecería que al desaparecer, con ella se desvanece el amor, o viceversa. Al morir la perra, muere la mensajera entre el hombre y la mujer. La belleza de este episodio en la novela de

Ponce radica en que la perra existe, no es símbolo del rompimiento, sino una presencia poderosa e inquietante, con quien los vínculos son absolutamente atávicos, inalienables y profundos. Ella es parte de la red sobre la cual ha reposado el amor de sus humanos.

La coincidencia temporal entre la muerte del animal y el rompimiento viene a evidenciar el tamaño del desastre. La muerte acontece una y otra vez así como la separación. Doble muerte, doble duelo, y el silencio alrededor de aquello que es lo inenarrable, el horror, el infierno tan temido para quienes aman y viven con un animal. El tiempo de vida de un humano normalmente excede la temporalidad de un perro. Un humano ama a un perro a pesar de que sabe que tendrá que verlo morir. ¿Por qué embarcarse en una relación con un final tan doloroso: el de la vida sin el animal amado? Me pregunto: ¿no es la pulsión que nos lleva a amar a nuestros animales la misma que nos lleva a embarcarnos en relaciones amorosas que sabemos finitas (sea porque el amor termina o porque la vida termina antes)? ¿Suspendemos la imagen de la muerte del animal para amarlo sin reservas de la misma manera en la que suspendemos la imagen del fin de la relación amorosa? ¿Por qué amamos a pesar de que sabemos que la relación terminará, que tiene un período de vida limitado? Quizá la relación humano-perro, así como la relación amorosa entre personas tienen la potencia del instante que, como sostiene Bachelard, es el único terreno en el que se pone a prueba la realidad (1999, 12). Si el ámbito de la realidad está signado por la destrucción, el amor se erige como la única urgencia necesaria para suspender, para hacer desaparecer los efectos de la erosión de las cosas, los efectos devastadores de la muerte, tal como ha dicho el poeta Zurita (en Tentoni 2015).¹

El segundo elemento de la lista al que me quiero referir es “los amantes”. Sostiene Ponce: “Tuvimos él una amante y yo dos (él la tuvo primero, yo hombre y mujer)” (2019, 80). En *Sanguinea*, esa proliferación del deseo que se concreta en la proliferación de amantes, parece ser una puesta en abismo cuyo vértigo caracteriza a su protagonista. Ahí está el hombre de la cueva que activa su sensualidad de formas tan exacerbadas; ahí está el poeta con quien la culminación del deseo en el acto sexual no

1. Dice Raúl Zurita: “Todo amor es urgente, porque nos vamos a morir. Si tuviésemos la vida eterna por delante, no tendríamos necesidad del amor. [...] El amor surge como la gran resistencia al hecho inminente de la muerte”.

acontece, sino que se posterga una y otra vez; ahí está la correspondencia con M. que casi se instala en el amor cortés, en el romanticismo por el que quieren recuperar la vieja y extraña (en la contemporaneidad) práctica del envío de cartas escritas a mano. Siguiendo a Deleuze (2008, 127), es porque el deseo tiene su propio campo de inmanencia que busca reactualizarse y recorrer derivas que lo alejen, por ejemplo, del acaecimiento del placer, ya que este llega para interrumpirlo. Cada experiencia erótica de la narradora es un universo en sí mismo, ciertamente, pero en última instancia los amantes están ahí siempre, uno después del otro, como una necesidad de que el deseo no se interrumpa. A la consecución del placer (si es que ocurre), debe seguirle de inmediato un deseo renovado. Pensar el duelo de la narradora como desastre (que amaneza siempre pero nunca sobreviene) se corresponde perfectamente con la constitución de una erótica que busca la continuidad ininterrumpida del deseo. Para Deleuze, este “es un proceso, no una estructura ni una génesis; es afecto, no sentimiento; es ‘heccidad’ (la individualidad de un día, de una estación, de una vida), no subjetividad; es acontecimiento, no cosa ni persona” (127). El deseo en la novela de Ponce es recurrente, insistente, porque se alinea con la concepción deleuziana de desterritorialización y, por lo tanto, contra toda forma de organización o previsión de los afectos. La protagonista de *Sanguínea* entiende esto con su propio cuerpo y se deja tomar por esa potencia de modo que su propio peregrinar está impulsado por la violencia del fuego perpetuo del deseo. El deseo —o la necesidad de la suspensión del fin— se representa con la sangre en la novela, por eso su título más que como adjetivo funciona como nombre de la protagonista, en la misma lógica de la Lumpérica de Eltit o la Hémblica de Andrea Crespo. La sangre no deja de fluir, su cuerpo no para de secretarla de inicio a fin del relato.

El tercer y último elemento es “un paisaje”. Dice Sanguínea: “Tu- vimos un balcón (esto me hace pensar en un dibujo que hice, él y yo en la cocina, él y yo en el comedor, él y yo en el balcón, ahogándonos en una pelea, ya no me acuerdo de qué iba, pero pobre él, animal salvaje, atrapado en mi locura, la nieve el único horizonte: tuvimos un paisaje solo nuestro)” (Ponce 2019, 80). “Un paisaje” nos regresa a la tensión o paradoja a la que me referí anteriormente. La pelea refleja la pasión de estos personajes, que es además una suerte de motor que pone a andar la relación. La nieve que se observa desde el balcón en donde se encuentran peleando es la marca de identidad del paisaje que es solo de ellos. Se podría

suponer que la belleza de ese paisaje nevado se contraponen a la violencia de la pelea, pero en realidad no se contraponen, se acompañan. La nieve cae en invierno y su mención nos lleva, por alcance metonímico, a la circularidad de las estaciones, a su retorno infalible. Así como el nacimiento de un niño o el florecimiento de las plantas, la nevada significa el advenimiento de un ciclo nuevo, en el que, sin embargo, se repiten los paisajes, las senciones térmicas del cuerpo, los efectos sobre la psiquis. El amor, el deseo, el dolor, asimismo, retornan de la mano de ese paisaje y de la mano del acto violento. Todo es así en *Sanguínea*. El horror va de la mano de la delicadeza, la violencia de la belleza, el dolor de la alegría.

*

Pensar en la imagen del desastre y el recurso narrativo de la lista me ha permitido acercarme al que considero el gesto central de *Sanguínea* personaje: la apertura radical a la experiencia y, por lo tanto, la oposición a todo enunciado concluyente o al advenimiento de la completud o la finitud. Su constante ejercicio de desterritorialización y la temporalidad en la que siempre entran en tensión la realidad y el deseo la enfrentan de manera descarnada al duelo por la pérdida y al estado melancólico. El deseo y el acto sexual se inscriben en este mismo registro de lo descarnado. La sangre que el cuerpo de la protagonista secreta funciona como una suerte de lente² que la hace mirar el mundo y a las personas que ama desde el despojo de toda certeza, desde el despojo de toda posesión y también desde la absoluta pasión por los cuerpos y por la vida.

La escritura de *Sanguínea* es, asimismo, escritura abierta, no determinada por un *a priori* de la trama, sino presta a ser contaminada, a descentrarse, a ser “lengua rompida” (Montalbetti *dixit*). La propuesta de esta escritura vitalizada y renovada —que ha significado en el ámbito ecuatoriano un interés inusitado gracias al cual el primer tiraje de la novela se agotó al mes de ser publicada y se prepara su primera edición española— se inscribe en la corriente de una literatura continental que no teme eludir las lógicas canonizantes, que activa saberes a partir de la potencia del cuerpo y que vuelve sobre lo íntimo y lo micropolítico resignificando, y reestructurando el panorama de lo social y lo político. ❁

2. En este sentido, el diseño de la portada de la primera edición ecuatoriana, a cargo del artista visual Adrián Balseca, es muy elocuente. La imagen es un fotograma distorsionado de la novela mexicana *La fiera* en un intenso color rojo.

Lista de referencias

- Bachelard, Gaston. 1999. *La intuición del instante*. 2.^a ed. Traducido por Jorge Ferreiro. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Berger, John, y Katia Berger. 2014. *Tiziano: ninfa y pastor*. Traducido por Pilar Vázquez. Madrid: Árdora.
- Blanchot, Maurice. 2015. *La escritura del desastre*. Madrid: Trotta.
- Deleuze, Gilles. 2008. “Deseo y placer”. En *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, 121-9. Traducido por José Luis Pardo. Madrid: Pre-Textos.
- Ponce, Gabriela. 2017. *Lugar*. Quito: Turbina.
- . 2019. *Sanguínea*. Quito: Severo.
- Tentoni, Valeria. 2015. “Todo amor es urgente”. 19 de enero. <https://eternacencia.wordpress.com/2015/01/19/todo-amor-es-urgente/>.

C O L A B O R A R O N
en el presente número de KIPUS

María Auxiliadora Balladares. Ecuatoriana. Magíster en Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y PhD en Lenguas y Literaturas Hispánicas por la Universidad de Pittsburgh. Actualmente es profesora-investigadora de la carrera de Artes Liberales en la Universidad San Francisco de Quito. Es parte del Comité Editorial de la revista en línea *Sycorax* (<http://proyectosycorax.com>). Ha publicado el libro de cuentos *Las vergüenzas* (Antropófago, 2013), del ensayo *Todos creados en un abrir y cerrar de ojos* (PUCE) acerca de la obra poética de Blanca Varela, los poemarios *Animal* (La Caída, 2017), *URUX. Una correspondencia* (Pirata Cartonera, 2018) y *Guayaquil* (Prefectura de Pichincha, 2019). <balladares@usfq.edu.ec>.

Massimiliano Carta. Italiano. Licenciado y magíster en Español y Literaturas Hispanoamericanas por la Universidad de Sassari (Cerdeña, Italia). Estudios en el máster en Ciencias y Técnicas del Espectáculo de la Universidad de Parma (Italia). Doctor en Literaturas Clásicas, Modernas, Comparadas y Poscoloniales por la Universidad de Bolonia (Italia), con especial énfasis en Literaturas y Culturas Hispanoamericanas. Sus principales intereses investigativos son los Estudios de Género, los *Queer Studies* y los Estudios Visuales. Ha publicado en blogs, revistas independientes y académicas internacionales. Ha realizado estancias de investigación en Cuba, Colombia, Ecuador y España. Ha sido durante dos años profesor catedrático de Lingüística y Literatura Española e Hispanoamericana en la Civica Scuola Interpreti e Traduttori “Altiero Spinelli” de Milán (Italia). Actualmente colabora en calidad de profesor catedrático con el Instituto de Idiomas de la Universidad del Norte, en Barranquilla (Colombia). <massimilianocartastudio@gmail.com>, <mcarta@uninorte.edu.co>.

Dafne Duchesne-Sotomayor. Puertorriqueña. Enseña en el Departamento de Caribbean and Latino Studies, en Rutgers University (New Brunswick). Posee un PhD del Departamento de Literatura Comparada de New York University (2017), donde se especializó en literatura latinoamericana y caribeñas, y un doble bachillerato de los departamentos de Literatura Comparada y Francés de la Universidad de Puerto Rico (Río Piedras). Actualmente trabaja en un libro tentativamente titulado *Unbound Voices of the Revolution* sobre la intersección entre la voz, el lenguaje y la política durante el período revolucionario en el Caribe y Latinoamérica, en el que trabaja discursos revolucionarios y novelas de los siglos XIX y XX. Su especialidad es la literatura caribeña y latinoamericana, teoría política, estudios poshumanos, procesos de fundación nacional, entre otros. Su trabajo ha sido publicado en *Editora Educación Emergente*, “¿Qué ocurre cuando el zombi habla? Lo poshumano en Pedro Cabiya”; *Hispanérica*, “Andrés Rivera: muda revolución”; *Research in African Literatures*, “Two Contending Mothers: Discrepant Allegories in Emeric Bergeaud’s *Stella*”; *Revista Iberoamericana*, “Del susurro al estruendo: la política del amigo y el enemigo en *El asalto* de Reinaldo Arenas” y *Confines*, “¿Dónde el lugar del canto? La voz poética en *Extracción de la piedra de la locura* de Alejandra Pizarnik”. <Dafne.duchesne@gmail.com>.

Juan Duchesne Winter. Puertorriqueño. Autor de los libros: *Plant Theory in Amazonian Literature* (2019), *Invitación al baile del muñeco. Máscara, pensamiento y territorio en el Amazonas* (2017), *Caribe, Caribana: cosmografías literarias* (2015), *La guerrilla narrada: acción, acontecimiento, sujeto* (2010), *Comunismo literario y teorías deseantes: inscripciones latinoamericanas* (2009), *Del príncipe moderno al señor barroco: república de la amistad en Paraiso, de José Lezama Lima* (2008), ‘*Equilibrio encimada del infierno*’: *Andrés Caicedo y las utopías del trance* (2007), *Fugas incomunistas* (2005), *Ciudadano Insano* (2001), *Política de la caricia* (1996), *Narraciones de testimonio en América Latina* (1991) y *Gotcha* (ficción, 2008). Compilador y editor de *Hermosos invisibles que nos protegen. Antología Waynu* (2015). Sus artículos, publicados internacionalmente, giran en torno a los temas de los libros mencionados y otros asuntos literarios y políticos. Obtuvo el MA de la Universidad de Londres, King’s College y el PhD de la Universidad del Estado de Nueva York en Stony Brook. Es profesor e investigador de planta en la Universidad de Pittsburgh. Dirige

la *Revista Iberoamericana* y la sección de publicaciones del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI). <duchesne@pitt.edu>, <jduchesnewinter@gmail.com>.

Yanna Hadatty Mora. Ecuatoriana-mexicana. En la UNAM se desempeña como coordinadora e investigadora titular del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas desde 2003. Doctora en Letras Iberoamericanas, cuenta con los libros *Autofagia y narración: estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia* (Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2003), *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)* (México, UNAM / IIFL, 2009) y *Prensa y literatura para la Revolución. La Novela Semanal de El Universal Ilustrado (1922-1925)* (México, UNAM / El Universal, 2016). Es una de las coordinadoras del primer tomo del siglo XX de la *Historia de las literaturas en México* (UNAM, 2019). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores en México. Sus temas de interés son: relación prensa y literatura en México siglo XX, literaturas de vanguardias, revistas culturales latinoamericanas, narrativa de mujeres siglo XXI y narrativa ecuatoriana siglo XX. Junto con María Andrea Giovine fundó en la UNAM el Seminario Permanente de Investigación sobre Revistas en América Latina (ESPIRAL). Actualmente tiene dos proyectos de investigación en marcha: de manera individual, la compilación de las crónicas del escritor guatemalteco Arqueles Vela; de índole colectiva, es corresponsable del proyecto UC Mexus-Conacyt “Las culturas de la prensa en México (1880-1930)” junto con la Dra. Viviane Mahieux. <yanhadmor@hotmail.com>.

Alicia Ortega Caicedo. Ecuatoriana. Docente titular en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, en el Área de Letras y Estudios Culturales. Magister en Letras por la Universidad Andina Simón Bolívar y PhD en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Pittsburgh. La tradición narrativa ecuatoriana, la novela contemporánea escrita por mujeres en América Latina, la ciudad y sus representaciones literarias, la historia de la crítica literaria latinoamericana focalizan sus intereses académicos. Es parte del Comité Editorial de la revista en línea *Sycorax* (<http://proyectosycorax.com>). Últimas publicaciones: *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX* (2017), *Pensamiento crítico-literario de Alejandro Moreano* (editora, 2014), *Tradición marxista, cultura y memoria literaria: Agustín Cueva, Bolívar Echeverría y Alejandro Moreano* (editora, 2014), *Jorge Icaza y Pablo Pa-*

lacio: vanguardia y modernidad (editora y coautora, 2013), *Historia de las literaturas del Ecuador*, tomos 7 y 8 (editora y coautora, 2011). <alicia.ortega@uasb.edu.ec>.

Julio Ramos. Puertorriqueño. Es autor de varios libros de crítica literaria y cultural: *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX* (1989), que también ha sido traducido al inglés y al portugués; *Paradojas de la letra* (1996, 2006); *Sujeto al límite: ensayos de cultura literaria y visual* (con introducción de Camila Pulgar Machado, 2012); *Ensayos próximos* (con introducción de Víctor Fowler, 2013); *Latinoamericanismo a contrapelo* (con introducción de Raúl Rodríguez Freire, 2015). Ha editado e introducido una importante selección de los escritos de Luisa Capetillo, escritora y activista anarquista puertorriqueña, *Amor y anarquía* (1992), y coeditado, con Lizardo Herrera, el volumen colectivo de ensayos sobre *Droga, farmacolonialidad y cultura: la alteración narcográfica* (2018). Ha dirigido varios documentales, entre ellos *Detroit's Rivera: The Labor of Public Art* (Gran Premio del Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez, 2018, Premio al Mejor Guion en el mismo Festival, Premio al Mejor Cortometraje en el Ibiza Cinefest, 2018). Es profesor emérito de la Universidad de California, Berkeley. Recientemente fue nombrado a la cátedra Andrés Bello del King Juan Carlos Cultural Center en la Universidad de Nueva York por el semestre de Otoño 2018. Con regularidad imparte seminarios en la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito y otras universidades latinoamericanas. <ramosjuliox@gmail.com>.

Susana Rosano. Argentina. Profesora adjunta de Literatura Latinoamericana II en la Universidad Nacional de Rosario e investigadora del Instituto de Estudios Críticos de la Facultad de Humanidades (IECH), CONICET-UNR. Doctora en Literatura por la Universidad de Pittsburgh. Su libro *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación* fue premiado en 2006 por el Fondo Nacional de las Artes. Ha publicado numerosos capítulos de libros y artículos en revistas especializadas de Argentina, Latinoamérica, Europa y Estados Unidos, además de dictar cursos y conferencias en universidades argentinas y extranjeras. Se desempeña también como periodista cultural. <susana.rosanp@gmail.com>.

Gina Saraceni. Venezolana. Profesora asociada del Departamento de Estudios Literarios de la Pontificia Universidad Javeriana. Doctora en Letras por la Universidad Simón Bolívar (Caracas). Autora de *La soberanía del defecto*. Papi-

ros/Ensayo, Editorial Equinoccio (2012); *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora (2008). *La llegada inconclusa. Tránsito y desembarco de tres viajeros británicos en La Guaira (1830-1871)*. Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos. Caracas: Colección Cuadernos (1997). Coautora con Antonio López Ortega y Miguel Gomes de *Rasgos comunes. Antología de la poesía venezolana del siglo XX*. Pre-texto, Valencia (2019). Autora de *En-obra. Antología de la poesía venezolana contemporánea (1983-2008)*. Caracas: Editorial Equinoccio/Papiros (2008) y de *El verde más oculto. Antología poética* de Fabio Morábito, Caracas, Fondo editorial La nave va (2002). Sus libros de poesía son: *Antología personal* (2018), *Casa de pisar duro* (2011), *Salobre* (2001), *Entre objetos respirando* (1995). Ha traducido a Rafael Cadenas al italiano (*L'isola e altre poesie*, Roma, Ponte Sisto, 2007) y a Yolanda Pantin (*I bassi sentimentanti*, Roma Ponte, 2008). Del italiano al español a Alda Merini. <mareal32000@yahoo.com>.

Áurea María Sotomayor. Puertorriqueña. PhD en Literatura Latinoamericana de Stanford University y un Juris Doctor de la Escuela de Derecho de la Universidad de Puerto Rico. Es profesora titular de Literatura Latinoamericana y Caribeña en la Universidad de Pittsburgh, donde está afiliada a los departamentos de Gender, Sexuality and Women Studies, el Center for Latin American Studies y el Programa de Cultural Studies. Las áreas de especialidad en el discurso crítico son: literatura caribeña, derecho y literatura, justicia social, poesía y poéticas, teoría feminista y literatura conosureña. Entre sus libros de poesía figuran: *Sitios de la memoria* (1983), *La gula de la tinta* (1994), *Rizoma* (1998), *Diseño del ala* (2004), *Cuerpo nuestro* (2013), *Artes poéticas* (2013), *Chubvento o lengua secreta* y *La noche es otra luz* (2018). En 2019, Amargord editores (Madrid) publica *Operación Funámbula*, una recopilación de toda su obra desde 1973 a 2018. Fue cofundadora de las revistas culturales puertorriqueñas *Posdata*, *Nómada* y *Hotel Abismo*. Su obra poética y crítica ha sido publicada en antologías y revistas en Latinoamérica, Estados Unidos y Puerto Rico, y ha obtenido premios del Instituto de Literatura, el Instituto de Cultura y el Pen Club de Puerto Rico por sus libros de poesía y crítica. En enero de 2020 recibe el Premio de Ensayo Casa de las Américas (La Habana), con el libro *Apalabrarse en la desposesión. Literatura, arte y multitud en el Caribe insular*. Es autora de los libros de crítica *Hilo de Aracne. Literatura puertorriqueña hoy* (Editorial de

la Universidad de Puerto Rico, 1995), *Femina Faber. Letras, Música, Ley* (Ediciones Callejón, San Juan, 2004), *Poéticas que armar: modos poéticos de replicar al presente en la cultura puertorriqueña contemporánea* (Educación Emergente Editores, 2017) y *Entre objetos perdidos. Un siglo de poesía puertorriqueña* (UNE, 2017). En 2011 publica su traducción al español en formato bilingüe de *The Bounty/La providencia*, de Derek Walcott, edición anotada y prologada (San Juan: Editorial Fragmento Imán, 2010). En 2012 edita *Poéticas de José María Lima. Tradición y sorpresa* con el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Pittsburgh). Es antóloga de la primera antología de poetas mujeres en Puerto Rico: *De lengua, razón y cuerpo* (Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1987) y de *Red de voces. Poesía puertorriqueña contemporánea 1950-2010* (La Habana: Casa de las Américas, 2011). Tiene editados dos volúmenes colaborativos de próxima publicación: *Impreso sobre papel: letras y espacios de Guadalupe Santa Cruz*, sobre la escritora chilena fallecida en 2015 (número especial de la *Revista Iberoamericana* de octubre-diciembre de 2020) y *Las textualidades de Eduardo Lalo* (Universidad de la Plata, Argentina, 2020). <ams389@pitt.edu>.

NORMAS PARA COLABORADORES

A partir del n.º 43 (I semestre 2018), *KIPUS: REVISTA ANDINA DE LETRAS Y ESTUDIOS CULTURALES* aplicará el Subsistema Autor-Año (SAA) y los criterios de citación (adaptación del *Manual de Chicago*) del Manual de estilo de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 5.ª ed. 2018, en lo relacionado a la forma de indicar las fuentes.

Las colaboraciones que no normalicen lo observado por el Manual de estilo de la UASB, no serán consideradas por el Comité Editorial para su evaluación.

El artículo o reseña que se presente a *Kipus* debe ser inédito y seguir las normas de extensión y citación de *El manual de la UASB* que se indican en la presente guía.

- El texto debe enviarse al editor de la revista para que sea considerado por el Comité Editorial, el cual resolverá sobre su aceptación y publicación. El autor/a debe remitirlo a cualquiera de las siguientes direcciones electrónicas o postales: <raul.serrano@uasb.edu.ec>, <paola.ruiz@uasb.edu.ec>; o través de la plataforma OJS: <<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus>>.

– *KIPUS: revista andina de letras y estudios culturales*
Corporación Editora Nacional
Apartado postal 17-12-886
Código postal: 170523
Quito, Ecuador

– *KIPUS: revista andina de letras y estudios culturales*
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Área de Letras
Apartado postal 17-12-569
Código postal: 170525
Quito, Ecuador

- Todos los trabajos serán evaluados por académicos especializados designados por el Comité Editorial de *Kipus*; con su informe se resolverá su aceptación y publicación. La recepción del texto y su aceptación será notificada a la dirección proporcionada por el autor/a.
- Los textos deben estar precedidos de un RESUMEN de entre 100 y 120 palabras, más las palabras clave, y deben incluir una ficha biobibliográfica del autor/a (de 100 a 150 palabras).
- Al proponer un artículo a *Kipus*, el autor/a declara que es titular de su autoría y derecho de publicación; este último lo cede a la Corporación Editora Nacional y a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, manteniendo desde luego su derecho de autoría. Si el autor/a ha propuesto el mismo texto a otra publicación, debe notificárselo al editor.
- Los artículos propuestos para las secciones *Legados* (destinada a celebrar a autore/a/s y referentes clave de la tradición literaria ecuatoriana y latinoamericana) deben tener 4.750 palabras; los de *Crítica* 9.500 palabras, incluida las notas (aclaratorias o explicativas) a pie de página y la bibliografía. Los textos se presentan a espacio y medio, con márgenes de 2,5 cm, en formato A4, letra *Times New Roman*, número 12, con sangrado en la primera línea de cada párrafo. Los artículos para la sección *Reseñas* no deben sobrepasar las 2.500 palabras.

Guía editorial

- Para las citas y lista de referencias y otros detalles se seguirán los criterios o referencias parentéticas del “Sistema de referencias autor-año y número de página” del *Manual de estilo* (2018) de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, al que se puede acceder en www.uasb.edu.ec (La Universidad / Normas de la Universidad / Guías académicas / Manual de estilo).
- Después de los paréntesis que contienen la referencia bibliográfica [Ejemplo: (Adoum 2002, 20).] deben ir los signos de puntuación.
- Los títulos de libros, periódicos, diarios, revistas y películas, van en cursiva. Los títulos de artículos, cuentos, capítulos de novela y poemas, van entre comillas.
- Los títulos y subtítulos, en el ensayo, van en negritas, en altas y bajas. (No se usa el subrayado).
- Las palabras en otros idiomas deben aparecer en letra itálica o cursiva.
- Para citar una fuente, inmediatamente anterior, se suprime el nombre del autor y el año, se anota solo el número de página: (21).
- La lista de referencias va en orden alfabético:

Adoum, Jorgenrique. 2002. *De cerca y de memoria: Lecturas, autores, lugares*. La Habana: Arte y Literatura.
- La primera vez que se utilice siglas o acrónimos, debe ir entre paréntesis después de la fórmula completa.
- No se utilizarán expresiones de origen latino que en otros sistemas se emplean para resumir la información bibliográfica, tales como “ibíd.”, “idem”, “id.”, “loc. cit.” y “op. cit.”. Sin embargo, dentro del paréntesis, sí se pueden añadir pequeños comentarios de corte editorial e incluso de contenido, siempre y cuando se los separe con un punto y coma (;) de los datos bibliográficos.
- Sobre imágenes, mapas, cuadros, gráficos, figuras y tablas:
 - Deberán estar incorporados en el texto de forma ordenada.
 - Deberán contener fuentes de referencia completa.
 - Cada uno/a contará con un título y un número de secuencia. Ejemplo:

Tabla 1. Nombre de la tabla
 - El texto en las tablas debe estar en interlineado sencillo, fuente Times en 10 puntos y las notas al pie de la tabla en 9 puntos.
 - Los gráficos deben enviarse de forma separada (respaldos) en cualquier formato legible estándar (indicar el formato), siempre que en el texto se mencione la ubicación sugerida por el autor/a. Para asegurar la calidad final el autor/a hará llegar al editor un archivo digital con alto nivel de resolución (en cd, zip, usb u otra forma de archivo). Si fueron elaboradas en un programa estadístico deben venir acompañadas de un pdf generado directamente por el programa.

Kípus se reserva el derecho de realizar la corrección de estilo y los cambios editoriales que considere necesarios para mejorar el trabajo.

La revista no mantiene correspondencia sobre los artículos enviados a su consideración, limitándose a transferir el dictamen de sus lectores en un tiempo no menor de cuatro meses. Igualmente señalará a los autore/a/s una fecha probable de publicación.

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR

César Montaña Galarza
RECTOR

Fernando Balseca
DIRECTOR DEL ÁREA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

© UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
Toledo N22-80 • Apartado postal: 17-12-569
Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 322 8088 • Fax: (593 2) 322 8426
www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL

Hernán Malo González (1931-1983)
FUNDADOR

Simón Espinosa
PRESIDENTE

Luis Mora Ortega
DIRECTOR EJECUTIVO

© CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL, 2020
Roca E9-59 y Tamayo • Apartado postal: 17-12-886
Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558, 256 6340 • Fax: ext. 12
www.cenlibrosecuador.org • cen@cenlibrosecuador.org

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

SUSCRIPCIÓN ANUAL (dos números)

Precio: USD 33,60

	Flete	Precio suscripción
Ecuador	USD 6,04	USD 39,64
América	USD 59,40	USD 93,00
Europa	USD 61,60	USD 95,20
Resto del mundo	USD 64,00	USD 97,60

Dirigirse a:

KIPUS: REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL
Apartado postal: 17-12-886, Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558
Fax: ext. 12; ventas@cenlibrosecuador.org
www.cenlibrosecuador.org

C A N J E

Se acepta canje con otras
publicaciones periódicas.

Dirigirse a:

CENTRO DE INFORMACIÓN Y BIBLIOTECA
UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
Apartado postal: 17-12-569
Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8088, 322 8094
Fax: (593 2) 322 8426
biblioteca@uasb.edu.ec
www.uasb.edu.ec

Yanna HADATTY MORA

El mundo es ancho y de muchas:
desajuste del cuerpo femenino en
la narrativa de viaje de las escritoras
latinoamericanas en el siglo XXI

Juan R. DUCHESNE WINTER

Giovanna Rivero, pensar con
la Jovencita terrible y la esquizogamia
en la nueva narrativa suramericana

Massimiliano CARTA

Mujeres como islas: la herencia cultural
y religiosa afrocaribeña en las obras
de Mayra Santos Febres,
Wendy Guerra y Rita Indiana

Dafne DUCHESNE-SOTOMAYOR

El no saber la palabra precisa según
La muerte feliz de William Carlos Williams,
de Marta Aponte

Julio RAMOS

Sumar de Diamela Eltit:
el excedente radical de la ficción

María Auxiliadora BALLADARES

Las listas y la escritura del desastre
en *Sanguínea*, de Gabriela Ponce Padilla



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

