

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES



44

II SEMESTRE
2018

ISSN: 1390-0102

DOSSIER

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

*Narrativa contemporánea
de escritoras en América Latina*

Adlin PRIETO

La muerte me da, de Cristina Rivera Garza.
Cuerpos desmembrados y de(s)generamiento
o instrucciones para leer una novela

Karina MARÍN

*Perturbando certezas: exilio, cuerpo y ficción
en la obra de Margarita García Robayo*

Gabriela PONCE PADILLA

Matate, Débil, Precoz: derivas del lenguaje
en la trilogía de Ariana Harwicz

Miguel AILLÓN VALVERDE

*Relatos salvajes: animalidad y migrancia
en Nombres y animales* de Rita Indiana

María Auxiliadora BALLADARES

Trabajar el fragmento, ser la ruina.
Lectura de un tríptico en Antropofaguitas
de Gabriela Ponce Padilla

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

DIRECTOR: Santiago Cevallos

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

COMITÉ EDITORIAL: Cecilia Ansaldo B. (Universidad Católica Santiago de Guayaquil), Fernando Balseca F. (UASB), Carlos Carrión F. (Universidad Nacional de Loja), 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: Sonia Hidrobo

CORRECCIÓN: Alicia Ortega y Raúl Serrano

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

NÚMERO 44, JULIO-DICIEMBRE 2018

ISSN: 1390-0102

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 latinoamericano. *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-julio.

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:

<http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/133>

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

Kipus: revista andina de letras

Quito, UASB-Ecuador, 1993

vol.: 21 cm

Jul.-dic. 1993

Semestral-mayo-noviembre

ISSN: 1390-0102

1. Literatura

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



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

KIPUS

REVISTA ANUARIA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

DOSSIER

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

Narrativa contemporánea de escritoras en América Latina

Presentación	7
ADLIN DE JESÚS PRIETO RODRÍGUEZ	13
<i>La muerte me da</i> (2007), de Cristina Rivera Garza. Cuerpos desmembrados y de(s)generamiento o instrucciones para leer una novela	
KARINA MARÍN LARA	33
Perturbando certezas: exilio, cuerpo y ficción en la obra de Margarita García Robayo	
GABRIELA PONCE PADILLA	49
<i>Matate, Débil, Precoz</i> : derivas del lenguaje en la trilogía de Ariana Harwicz	
MIGUEL AILLÓN VALVERDE	65
Relatos salvajes: animalidad y migrancia en <i>Nombres y animales</i> de Rita Indiana	

MARÍA AUXILIADORA BALLADARES	81
Trabajar el fragmento, ser la ruina. Lectura de un tríptico en <i>Antropofaguitas</i> de Gabriela Ponce Padilla	
SUSANA ROSANO	97
Sobre el poder de la literatura. La obra de Laura Alcoba y otras producciones artísticas de hijos de militantes en la Argentina	
DANIELA ALCÍVAR BELLOLIO	117
Linaje, territorio e imagen en <i>Ramal</i> de Cynthia Rimsky	
DIEGO FALCONÍ TRÁVEZ	133
De cuerpos-territorio y <i>disidentificaciones</i> lesboeróticas. Las encrucijadas subjetivas en la narrativa de Yolanda Arroyo Pizarro	
MÓNICA BARRIENTOS	157
Cartografías espaciales y estéticas corporales en Guadalupe Santa Cruz, Lina Meruane y Diamela Eltit	
ALICIA ORTEGA CAICEDO	175
<i>Nefando</i> de Mónica Ojeda Franco. La infancia tiene una voz baja y un vocabulario impreciso: Escribir, perturbar, decir lo indecible	
COLABORADORES	185

KIPUS

REVISTA ANUARIA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

DOSSIER

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

Contemporary narratives of writers in Latin America

Presentation	7
ADLIN DE JESÚS PRIETO RODRÍGUEZ	13
<i>La muerte me da</i> (2007), by Cristina Rivera Garza. Dismembered bodies and degen(d)eration or instructions to read a novel	
KARINA MARÍN LARA	33
Disturbing certainties: Exile, body and fiction in the works of Margarita García Robayo	
GABRIELA PONCE PADILLA	49
<i>Matate, Débil, Precoz</i> : Language drifts in Ariana Harwicz's trilogy	
MIGUEL AILLÓN VALVERDE	65
Wild tales: animality and migration in <i>Nombres y animales</i> , by Rita Indiana	

MARÍA AUXILIADORA BALLADARES	81
Working the fragment, being the ruin. Reading of a triptych in <i>Antropofaguitas</i> , by Gabriela Ponce Padilla Padilla	
SUSANA ROSANO	97
On the power of Literature. The works of Laura Alcoba and other artistic productions by children of militants in Argentina	
DANIELA ALCÍVAR BELLOLIO	117
Lineage, territory and image in <i>Ramal</i> by Cynthia Rimsky	
DIEGO FALCONÍ TRÁVEZ	133
Of bodies-territory and lesboerotic <i>disidentifications</i> . The subjective crossroads in the narrative of Yolanda Arroyo Pizarro	
MÓNICA BARRIENTOS	157
Space cartographies and body aesthetics in Guadalupe Santa Cruz, Lina Meruane and Diamela Eltit	
ALICIA ORTEGA CAICEDO	175
<i>Nefando</i> , by Mónica Ojeda Franco. Childhood's voice is low and its vocabulary, imprecise: Writing, disturbing, saying the unspeakable	
CONTRIBUTORS	185

D O S S I E R

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

**Narrativa contemporánea de
escritoras en América Latina**

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

*Contemporary narratives
of writers in Latin America*

Presentación

En los comienzos de la filosofía, antes que nuestro modo de pensamiento se cerrara en el horizonte de un lenguaje entendido como la traducción de una idea, Platón –recordando a los atomistas– habló en el Timeo de una chora, receptáculo arcaico, móvil, inestable, anterior al Uno, al padre e incluso a la sílaba, designado metafóricamente como nutricio y maternal
Julia Kristeva, *Al comienzo era el amor*

No se puede escribir sin la fuerza del cuerpo
Marguerite Duras, *Escribir*

Decir que el lenguaje y la escritura son indiferentes a la diferencia genérico-sexual refuerza el poder establecido al seguir encubriendo las técnicas mediante las cuales la masculinidad hegemónica disfraza con lo neutro –lo im/personal– su manía de personalizar lo universal
Nelly Richard, “¿Tiene sexo la escritura?”

LA IDEA DE este *dossier* responde al interés por pensar, de manera conjunta, un significativo *corpus* literario que hace parte de la narrativa contemporánea producida por escritoras mujeres en América Latina. No se trata de un trabajo de carácter representativo, menos aún del trazado de un mapa de aliento exhaustivo. Este proyecto busca reconocer en diferentes ámbitos geográficos del horizonte latinoamericano escrituras que expresan la “presencia del presente” y nos interpelan desde una manifiesta contemporaneidad. ¿Qué tiene el presente que nos interesa tanto?, se pregunta Boris Groys. El presente, desarrolla el filósofo alemán, ha dejado de ser un punto de transición entre el pasado y el futuro. Y, así, no dirigido a ningún futuro (en el sentido unidireccional, de progreso y desarrollo),

deviene el presente tiempo improductivo, suspendido, no homogéneo, excesivo: “tiempo perdido y no teleológico” en tanto ha sido sustraído de la Historia. Ser “con-temporáneo” significaría estar “con el tiempo”, ser un “camarada del tiempo”, colaborar con él cuando este tiene dificultades: “Y bajo las condiciones de nuestra civilización contemporánea, orientada hacia la realización de un producto, el tiempo de hecho está en problemas cuando se lo percibe como improductivo, perdido, sin sentido” (Groys 2015, 93). Podemos entonces pensar que la escritura contemporánea es aquella que se fragua y agita en el lapso de la demora, de la vida en la demora de su materialidad que no es sino exposición de su continuo hacerse y manifestación de un presente en compromiso con el pasado (en resonancia con la pregunta que nos propone Benjamin: “¿Acaso no nos roza, a nosotros también, una ráfaga del aire que envolvía a los de antes?”) y el futuro (ese que emerge cuando se interrumpe y salta el *continuum* de la historia) (Benjamin 2005, 18). En el lapso de ese aplazamiento se genera un múltiple y heterogéneo abanico de experiencias que no dejan de interrumpir la aparente fluidez del aquí y del ahora. Se trata de un presente que se fragua en la fulguración del instante; por tanto, el lenguaje que lo narra es uno que se intensifica hasta límites imprevistos, en donde la palabra se suelta, se exalta, se desacomoda, adquiere espesor, se extraña, se sale de su propio molde para reinventarse.

Cuando de un *dossier* acerca de escrituras de mujeres se trata, resulta oportuno volver sobre la pregunta que formuló Nelly Richard en 1989: “¿Tiene sexo la escritura?”. Richard parte por tomar distancia de la crítica que desatiende la materialidad signica, y en su lugar busca contenidos vivenciales de lo “femenino”. Tal lectura, a ojos de la pensadora chilena, privilegia un tratamiento realista y figurativo de la literatura (supuesto de verosimilitud), y hace de lo femenino una identidad-esencia en singular, estable, universal, al margen de los avatares de la historia. Así también, nos recuerda, tal como la cito en uno de los epígrafes que abre este texto, que el lenguaje y la escritura no son indiferentes a la diferencia sexo-genérica. La escritura, observa, en diálogo con Julia Kristeva, pone en movimiento varias fuerzas de subjetivación: la semiótico-pulsional (femenina, que desborda la finitud de la palabra) y la racionalizante-conceptualizante (masculina, que simboliza la institución del signo). Así, más que de escritura femenina, Richard propone pensar una “feminización de la escritura”: una que se produce cuando el signo se carga de potencia transgresora y desobe-

dece la clausura paterna de las significaciones monológicas, hace explotar los códigos, desestabiliza la norma, modifica las fronterizaciones de géneros, descentra la noción de sujeto. De estas escrituras hablan los ensayos que contiene este *dossier*: escrituras que comparten una fuerza femenina que “opera como paradigma de desterritorialización de los regímenes de poder y captura de la identidad normada y centrada por la cultura oficial” (Richard 1989, 36).

Escrituras, en algunos casos, de carácter autorreflexivo y metaliterario, que portan marcas testimoniales y autobiográficas en la composición de textos de difícil clasificación genérica. Reconocer a la escritora como personaje de sus novelas, en la franca utilización del nombre propio, produce un “efecto de verdad” que problematiza esa frágil frontera que conecta realidad-ficción, vida-literatura. *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza, se inserta en este ámbito de resonancias y provocaciones: la explicitación del archivo que activa el deseo de escritura construye desde la novela misma una red de relaciones genealógicas, filiaciones afectivas y referencias a otros textos, en la producción de una escritura de amplias resonancias intertextuales y producción de pensamiento crítico-literario. “Estética citacionista” y “prácticas de la desapropiación”, en palabras de la escritora mexicana: “no hay acto de escritura que no sea reescritura. Si hemos leído alguna vez, al escribir estamos, sin duda alguna, reescribiendo” (Rivera Garza 2013, 93).

Escrituras que se construyen a partir del fragmento y de la imagen de la ruina como una instancia que refiere la destrucción de lo que fue, pero también la resistencia a ser pensado a partir de un otro ajeno o lejano. Son narrativas cuyas protagonistas mujeres exponen y deconstruyen las instituciones y órganos de control social sobre sus cuerpos, acciones y lenguajes (Gabriela Ponce Padilla, Ecuador, *Antropofaguitas*). Escrituras que encarnan la experiencia del cuerpo femenino, atravesado por la presencia de lo materno. Lugar de provocación que da cabida al tema de la maternidad en cercanía con formas de abyección y violencia, en donde el lenguaje se intensifica en la expresión de deseos paradójicos, en la narración de la compleja relación que supone el cuerpo-a-cuerpo-madre-hija/o (Adriana Harwicz Argentina, *Matate amor, La débil mental, Precoz*). Escrituras que problematizan la experiencia del exilio y del desarraigo, que tocan el cuerpo y lo asumen –sus huellas, sus excepciones, sus heridas– desde una perturbadora materialidad –cuerpos enfermos, caducos, débiles, febriles

(Margarita García Robayo, Colombia, *Cosas peores, Hasta que pase el huracán, Tiempo muerto*). Escrituras que desacomodan y perturban no solamente por aquello de lo que va, sino por la radicalidad en el trabajo con el lenguaje que las conduce a zonas que quiebran toda convención literaria. La escritura deviene “campo de acción” que reinventa la materialidad sonora, descoloca el significado previsto, tensiona la lengua, da cabida al flujo del cuerpo que modula la temporalidad narrativa y el ritmo de la frase.

Otros ensayos ponen el acento en la figura del animal como tropo literario, en el horizonte de una reflexión que problematiza la función nominadora del lenguaje, así como la tradicional oposición ontológica humano/animal (Rita Indiana, República Dominicana, *Nombres y animales*). La lectura que concentra su atención en *Ramal*, de la escritora chilena Cynthia Rinsky, examina las particulares relaciones entre paisaje e imagen fotográfica como política narrativa de una novela de “caligrafía austera” y “lenguaje despojado”, que cruza territorio, afectos, linaje como motivo intervenido por la digresión y el viaje. Escrituras que atienden la densidad de las palabras desafiadas por la experiencia, aquellas que anhelan custodiar lo vivido o adelantarse al hueco que marcan los acontecimientos y la fuerza de lo intempestivo. En palabras de Guadalupe Santa Cruz: “Cuando no hay otra manera de recorrerlo, de decirlo: el paisaje es extrañamente conocido, pero la lengua ajena. Huyen las palabras, resbalan como mercurio sobre los hechos. De los acontecimientos a la experiencia el flujo no es únicamente feliz, va entrecortado por aquella distancia. Solo se ve lo que se conoce, pero también, por cansancio, por desgaste de las cosas y de la mirada, solo se ve aquello que se inventa. La invención intentaría aquietar el espasmo, el desconcierto entre las cosas, acortar la distancia entre los acontecimientos y la falta de palabras” (Santa Cruz 2013, 23).

El azul de las abejas de Laura Alcoba y otras producciones artísticas de hijos de militantes en Argentina (*Pequeños combatientes* de Raquel Robles, *Diario de una princesa montonera -110% verdad-* de Mariana Eva Pérez, la muestra fotográfica *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto) conforman el eje de una reflexión que articula memoria, posdictadura, exilio. El ensayo propone que la producción ficcional de los hijos rompe con la épica de los discursos reivindicativos que instaló el auge testimonial durante muchos años en Argentina, para complejizar las categorías de víctima, mártir, héroe, victimario. En diálogo con las artistas estudiadas, cabe la pregunta: ¿cómo se dialoga, cómo se pelea con un padre que será eter-

namente joven, cuya figura no va a cambiar nunca, porque lo asesinaron, lo desaparecieron joven? Las chilenas Diamela Eltit (*Impuesto a la carne*), Lina Meruane (*Fruta podrida*) y Guadalupe Santa Cruz (*Cita capital*) son leídas en un trabajo que analiza las formas de habitar y los trazados cartográficos que arriesgan los personajes femeninos en sus incesantes desplazamientos, allí en donde coinciden, desde la disidencia, espacio, cuerpo, deseo, escritura, biopoder. La narrativa de la puertorriqueña Yolanda Arroyo Pizarro (*Caparazones, las Negras, Lesbianas en clave caribeña, La Macacoa*) es pensada desde una entrada que privilegia la teorización *queer* y el lesboerotismo como clave de lectura, la perspectiva antirracista como forma de reconstrucción corporal de la memoria, la concepción del cuerpo como “territorio político” y fundamento desde donde comprender el proyecto colonial racista. Esta suma de ensayos se cierra con una lectura de *Nefando* (2016), de la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda. El texto plantea una reflexión acerca de las posibilidades de nombrar y narrar experiencias corporales extremas, cuando de una infancia vulnerada se trata. Reconoce en la novela una línea de pensamiento en torno a la escritura en relación a la violencia y el dolor de los demás. Escribir, perturbar, renombrar, obscenizar son verbos que coinciden en el horizonte de un campo semántico que busca poner en crisis nociones asumidas respecto a la infancia y la familia: “escribir es estar en un lugar de tensión y de incomodidad”, observa Ojeda. En suma, el *dossier* reúne un conjunto de ensayos que abren múltiples y diversas derivas en torno a escrituras narrativas de nuestro presente, en la perspectiva latinoamericana y en complicidad con fuerzas de subjetivación femenina. *

Alicia Ortega Caicedo
 Coordinadora del dossier
 Área de Letras y Estudios Culturales,
 Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Bibliografía

- Benjamin, Walter. 2005. Traducción y presentación de Bolívar Echeverría. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México D. F.: Ediciones Contrahistorias.
- Groys, Boris. 2015. “Camaradas del tiempo”. En *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editores.

- Richard, Nelly. 1989. “¿Tiene sexo la escritura?”. En *Masculino/femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.
- Rivera Garza, Cristina. 2013. “De las estéticas citacionistas a las prácticas de la desapropiación: escrituras atravesadas en el español de hoy”. En *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets.
- Santa Cruz, Guadalupe. 2013. “El espesor de las palabras”. En *Lo que vibra por las superficies*. Santiago de Chile: Sangría Editora.

**La muerte me da (2007), de Cristina Rivera Garza.
Cuerpos desmembrados y de(s)generamiento
o instrucciones para leer una novela***

*La muerte me da (2007), by Cristina Rivera Garza.
Dismembered bodies and degen(d)eration
or instructions to read a novel*

ADLIN DE JESÚS PRIETO RODRÍGUEZ

Universidad de Las Américas (UDLA), Quito

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2018.44.1>

Fecha de recepción: 15 enero 2018

Fecha de aceptación: 20 marzo 2018

Licencia Creative Commons



* Este texto forma parte de mi tesis doctoral en proceso titulada "*Huellas habitadas: Poética y política del cuerpo en la escritura de Cristina Rivera Garza (o de cómo anclar las múltiples lecturas del cuerpo y sus géneros)*". (Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador). Una versión preliminar del mismo fue presentada en el "I Congreso Internacional Acercamientos Interartísticos. Intertextualidad, intermedialidad, transmedialidad

*Una escritura densa hasta lo intolerable, hasta la asfixia,
pero hecha nada más que de “vínculos sutiles” [...]
Alianzas, metamorfosis.
Alejandra Pizarnik (2002)*

*la novela, ese (des)género infinito
Cristina Rivera Garza (2004)*

RESUMEN

La muerte me da (2007) de Cristina Rivera Garza es una novela fragmentaria, compuesta por diversos miembros y apartados que aparecen, cercenados, desde el título y siguen esparcidos a lo largo del texto. Estos miembros manifiestan dos tendencias. La primera, la de la fragmentación de la oración, que deviene en fragmentación de la palabra y del cuerpo en/de la novela. La segunda, la estética citacionista y la desapropiación que se traduce en de(s)generamiento. Este artículo se propone mirar por dentro de este cuerpo tajeado para leer el desplazamiento de lo transtextual a lo destextual que remite a la apertura del sentido, la negación, la inversión del significado, la privación, la afirmación y el exceso.

PALABRAS CLAVE: Cristina Rivera Garza, *La muerte me da* (2007), novela contemporánea, transtextualidad, destextualidad, estética citacionista, desapropiación.

ABSTRACT

La muerte me da (2007), by Cristina Rivera Garza, is a fragmentary novel composed of various members and sections that appear, severed from each other, starting with the title, and that continue to be scattered throughout the text. Such members manifest two tendencies. The first one corresponds to sentence fragmentation, which becomes word fragmentation, as well as fragmentation of the body within/of the novel. The second one corresponds to citationist aesthetics and dis-appropriation, resulting in degen(d)eration. This article intends to look within this slashed body in order to read the the displacement of the trans-textual into the de-textual, wich refers to the opening of meaning, denial, reversal of significance, deprivation, affirmation and excess.

KEYWORDS: Cristina Rivera Garza, *La muerte me da* (2007), contemporary novel, trans-textuality, de-textuality, citationist aesthetics, dis-appropriation.

en el arte y la literatura en América Latina”, organizado por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, en noviembre de 2016. Quiero agradecer al profesor Leonardo Valencia quien en su curso “Temas y autores de la literatura latinoamericana. Arte y teoría de la novela del escritor latinoamericano”, dictado en el período julio-agosto de 2015 en la UASB-E, me presentó a Cristina Rivera Garza. En ese momento, surgió en mí el interés por la obra de la mexicana que se mantiene hasta el día de hoy.

DESDE SU APARICIÓN en el marco de la Modernidad, la novela ha sido leída, pensada, problematizada y hasta vilipendiada. Y como producto de la Modernidad, responde a ella: es un género de su tiempo. Por eso, la dificultad de precisarla, de asirla, de clasificarla y su potencialidad de re-invencción, re-creación. Los tiempos cambian, la novela también. Y es justo esa metamorfosis de la escritura de la que hablaba Alejandra Pizarnik (2002, 305), esa densidad escritural construida gracias a “vínculos sutiles” la que propongo leer en una novela de los tiempos de hoy, un tiempo “donde la precariedad del trabajo y la muerte horrisona constituyen la materia de todos los días” (Rivera Garza 2013, 19), donde las tecnologías digitales están en auge y expansión. En un tiempo donde la muerte y la pantalla de la computadora, del televisor, del smartphone, de la tablet, están a la orden del día, cuáles son las ficciones que se le presentan al lector, qué le están proponiendo, qué pacto le ofrecen, cómo leerlas. Estas son las preguntas que quiero responder a partir de la lectura de *La muerte me da* (2007) de Cristina Rivera Garza.

CRISTINA RIVERA GARZA Y SU OBRA

Cristina Rivera Garza (Matamoros, Tamaulipas, 1964) es una escritora mexicana cuya producción se desplaza entre la Historia y la Literatura. Es Socióloga por la Universidad Nacional Autónoma de México, Doctora en Historia Latinoamericana por la Universidad de Houston, donde actualmente es Profesora Distinguida del Departamento de Estudios Hispánicos y Escritura Creativa (allí dirige el doctorado en español con concentración en Escritura Creativa en Español). Anteriormente formó parte del Departamento de Literatura de la Universidad de San Diego, y de la Escuela Dinámica de Escritores que dirige Mario Bellatin en México. Vive a caballo entre Estados Unidos y México, y desde ese lugar dual, fronterizo, umbroso, de cruces, lee y escribe.

Su producción literaria incluye novelas, cuentos, poesía y ensayos. Una producción que ha sido merecedora de varios premios: 1. “Apuntes”, Premio de Poesía Punto de Partida 1984. 2. *La guerra no importa*, Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí 1987. 3. *Nadie me verá llorar*, Premio Nacional de Novela José Rubén Romero 1997; Premio Internacional IMPAC-Conarte-ITESM 1999; Premio Sor Juana Inés de la Cruz 2001.

4. *Ningún reloj cuenta esto*, Premio Nacional de Cuento Juan Vicente Melo 2001. 5. Premio Internacional Anna Seghers, Berlín 2005. 6. *La muerte me da*, Premio Sor Juana Inés de la Cruz 2009. 7. Premio Roger Caillois 2013 de Literatura Latinoamericana que otorga el Pen Club de Francia, la Maison de l’Amerique Latine en París y la Sociedad de Lectores y amigos de Roger Caillois.

Aunque explícitamente Rivera Garza ha mencionado que el *Crack* tiene una historia que no es suya –y sus integrantes en reiteradas ocasiones han negado su pertenencia al grupo–, se (auto)ubica en el panorama de la literatura mexicana actual *en-el-fuera-de-lugar*, y ha llegado a la conclusión de que *no se pertenece ni a sí misma* (Hong y Macías 2007). Es innegable la cercanía de sus proyectos literarios con este grupo, así como con el de la *Generación de ruptura* (Universidad Estatal de San Diego, Literatura de Baja California s. f.) o *escritores fronterizos* (Williams y Rodríguez 2002).

Más allá de que la autora, al igual que los miembros del *Crack*, forma parte de la generación de escritores nacidos en el México de los 60, es su obra la que mantiene, de algún modo, “vínculos sutiles” con la de los *crackeros*. Vínculos que se observan en la construcción de novelas polifónicas en donde se le da cabida a una multiplicidad de voces (*En busca de Klingsor* de Jorge Volpi sería una muestra de ello, también *La muerte me da*), y en la búsqueda estética de un no-tiempo y de un no-lugar. Tanto los miembros de la generación del *Crack* como Rivera Garza urden en su narrativa historias “cuyo cronotopo, en términos bajtinianos, sea cero: el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno” (Manifiesto Crack 2000). A la propuesta novelística de los *crackeros* –de crear espacios ficcionales que no sean reflejo de la unidad del tiempo-espacio bajtiniana, sino novelas producto “de un fin de siglo trunco de tiempo y lugares, roto por exceso de ligamentos” (Manifiesto Crack 2000)–, Rivera Garza responde a su modo.

La propuesta estética de Rivera Garza también apuesta por el *no*, el no-lugar, el no-tiempo e incluso la no-identidad; elementos que se presentan en su novela *La muerte me da*. En cuanto al no-lugar, aunque hay marcas referenciales en ella que permiten ubicar la historia en una ciudad mexicana determinada: Toluca –tanto por la breve alusión a “un lugar a más de dos mil kilómetros sobre el nivel del mar” (Rivera Garza 2007, 59), como por su mención al final de la novela al fecharla–, esa determinación geográfica no es tan relevante para la configuración del relato

novelesco. En cambio, sí lo es la construcción de una ciudad cosmopolita: dividida por sectores (norte, centro, sur), rodeada de suburbios, con dos o tres clubes Swingers (223). Una ciudad ubicada “dentro de la otra ciudad que la contiene, en su mismo centro, pero también [...] en sus súbitas orillas internas” (125). Una ciudad que posee una oferta cultural importante como la de la instalación de los hermanos Chapman *Great Deeds Against the Dead* –“Una traducción incompleta, sesgada, real. Un eco de Goya” (25); más bien una muestra de apropiacionismo¹ de los ochenta y tres grabados de Goya de la serie *Los horrores de la guerra*, pertenecientes a estos artistas conceptuales ingleses–. El no-tiempo también está presente. La temporalidad es una temporalidad otra, la del “[t]odo el tiempo. Tanto tiempo” (37). Una temporalidad que no transcurre en años ni días específicos, sino que tiene una dimensión mensual, sensorial y estacional como la de los “tiempos trémulos y cenicientos de febrero” (37) y la de “la luz de la primavera” (239). De igual modo, la no-identidad tiene cabida: una identidad desplazada donde un nombre ya no designa ni identifica a una persona. Como diría un personaje [el de *la periodista de la Nota Roja*] de *La muerte me da*: “Y mi nombre, como te lo imaginas, como lo sabes, como en tu propio caso, mi nombre no soy yo” (92).

De allí que no sea de extrañar que Carlos Fuentes (2011), en *La gran novela latinoamericana*, la incluya en el grupo de escritores que conforman el *Crack*, aunque no haya figurado en él originalmente. Además de lo señalado, cabe mencionar que Rivera Garza colabora con los *crackers* en diferentes actividades. Una muestra de esto es su participación en el Congreso “Geografías de Carlos Fuentes”, en 2002, junto con Jorge Volpi, Ignacio Padilla y Pedro Ángel Palaou en el que dialogaron sobre la narrativa hispanoamericana en el marco de la conmemoración de los cuarenta años de la publicación de las novelas *La muerte de Artemio Cruz*

-
1. El apropiacionismo es un movimiento artístico basado en el procedimiento de la apropiación. Este término se refiere, generalmente, al uso de elementos tomados de una obra determinada para la creación de una nueva. Desde la década de 1980, este vocablo denota el hecho de citar la obra de otro artista para crear otra nueva, pudiendo alterar o no la obra original (Martín Prada 2001).

Es importante destacar que el apropiacionismo es una tendencia conceptualista y que algunos autores, como Rivera Garza por ejemplo, ven en ella el deseo de “regresar al circuito de la autoridad –y del autor–”, al volver propio lo ajeno (Rivera Garza 2013, 91). Sobre este punto volveré más adelante. Para más detalles: (Martín Prada 2001; Rivera Garza 2013).

(1962) y *Aura* (1962). Otra muestra es el libro de ensayos *Palabra de América* (2004) que recoge las ponencias presentadas por los asistentes al Primer Encuentro de Escritores Latinoamericanos, que Seix Barral promovió en Sevilla a finales de junio de 2003, y que fue a la vez un homenaje al desaparecido Roberto Bolaño. Participaron en el encuentro varios autores, entre ellos: Ignacio Padilla, Cristina Rivera Garza y Jorge Volpi (Bolaño *et al* 2004). Otro de los grupos al que ha sido asociada Rivera Garza es al que la crítica bajacaliforniana ha denominado *Generación de ruptura* (Universidad Estatal de San Diego, Literatura de Baja California s. f.) o *escritores fronterizos* (Williams y Rodríguez 2002). Grupo surgido entre 1980 y 1990, y compuesto, mayoritariamente, por escritores radicados en los estados fronterizos mexicanos. Está integrado por escritores como Luis Humberto Crosthwaite, Daniel Sada y Marco Antonio Samaniego, entre otros. Según el grupo de estudios de Literatura Bajacaliforniana de la Universidad Estatal de San Diego (s. f.), el rasgo principal de los *rupturales* (o *fronterizos*) es el manejo lingüístico de la expresión lírica y la relación lúdica que establecen los escritores con las convenciones literarias, a las que no se supeditan. Los une también el panorama geográfico: la frontera desde la cual y sobre la cual escriben. Este movimiento *ruptural* se caracteriza además porque sus integrantes abordan los problemas de la frontera a partir del empleo de ciertas técnicas narrativas como la hibridación de géneros y recursos como la parodia, lo grotesco y lo fantástico. Así como por el cuestionamiento del *status quo*, la falta de movilidad política y social, la construcción de personajes escindidos y ambiguos. Es una producción heteroglossa y fragmentaria que da voz a múltiples discursos. En el caso de Rivera Garza, la crítica literaria bajacaliforniana considera que su obra presenta estos rasgos (Universidad Estatal de San Diego, Literatura de Baja California s. f.).

LA MUERTE ME DA (2007)

La muerte me da es una novela que consta de ocho capítulos y noventa y cuatro apartados. Comienza con la voz de *la informante* que da cuenta de la aparición/descubrimiento de un hombre joven, muerto y castrado mientras corría por las calles de la ciudad donde transcurre la historia. Esta voz en primera persona de *la informante* no es una mono-

lógica. Al contrario, hay en esta novela una pluralidad de voces: la de *la detective*, la de *la periodista de la Nota Roja* y la de Valerio –el ayudante de la detective, la única voz masculina y el único personaje masculino no incidental en el relato–, quienes desde la primera persona presentan el caso de los homicidios seriales de los *hombres castrados*. A ellas, se les suma la omnisciente que también está en la novela. Estas voces posibilitan, por un lado, el adentramiento en el punto de vista de cada uno de los actores acerca de los asesinatos y, por el otro, la sensación de lejanía y cercanía de los hechos (dada por la introducción al lector al discurso de los personajes y por la conversación que, en ocasiones, entablan entre ellos).

Esta novela se inscribe en una doble tradición: la de la literatura de la violencia, tendencia asociada de algún modo a la narrativa de la frontera, y la de la narrativa policíaca. Ha sido leída como una novela del género negro que trasciende las reglas del mismo, al punto de ser considerada más bien como una *antidetective fiction* (Spanos 1972) o policial metafísico,² categoría que engloba una variedad de textos en los que la investigación no llega a buen fin y frustra la necesidad del orden (reestablecido) del sujeto moderno. Aunque fue Spanos (1972) quien en su ensayo “The Detective and the Boundary. Some Notes on the Postmodern Literary Imagination” introdujo el concepto de *antidetective fiction* y su vinculación con el policial metafísico, ha sido Stefano Tani quien ha continuado la reflexión sobre el mismo y presentado el análisis más completo hasta el momento. Tani (1984) identifica tres variantes de la novela policíaca antidetectivesca: la innovadora, que se fija en la parodización del modelo policíaco clásico; la variante deconstructiva que pone su acento sobre el caos y la aciaga realidad; y la variante metaficcional donde la investigación detectivesca no es sino una metáfora de la reflexión sobre el proceso mismo de escritura y de interpretación del texto (40). Este último es el caso de *La muerte me da*, como bien menciona Francisca Noguero (2009).³

-
2. Tendencia narrativa que surge a partir de los años noventa y cuyo precursor en América Latina sería el Borges de “Abenjacán el Bocarí muerto en su laberinto”: “la solución del misterio siempre es inferior al misterio” (Borges 1975, 605).
 3. Noguero (2009) apenas menciona la novela de Rivera Garza como un ejemplo de esta tercera vertiente, no desarrolla esta idea. Su aporte consiste en presentar la fórmula narrativa del relato policíaco mexicano, especialmente desde 1968 hasta la actualidad. Para ello, establece dos tendencias principales: la del neopolicíaco –que ha sido canonizado por Paco Ignacio Taibo II y que fue dominante desde los setenta hasta los noventa– y la ficción antidetectivesca o policial metafísico –predominante desde los años noventa–.

Siguiendo esta línea metaficcional propuesta por Tani (1984), veo en *La muerte me da* cómo Rivera Garza realiza un ejercicio de escritura que es esencialmente un acto de lectura textualizado y convertido en relato novelesco. Un acto de lectura que trasciende el espacio textual físico del formato libro y que se le plantea al lector desde el título mismo de la novela: “La muerte me da”, un fragmento extraído de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik (2014) del jueves 24 de enero de 1963 y que originalmente es: “Es verdad, la muerte me da en pleno sexo” (315). Ya de entrada, desde el título de la novela se presentan dos tendencias que se mantendrán a lo largo de la misma. La primera, la de la fragmentación de la oración, de la frase, que deviene en fragmentación de la palabra y del cuerpo en/de la novela. La segunda, la estética citacionista y la desapropiación que se traducirá en de(s)generamiento.

EL CUERPO DESMEMBRADO EN/DE LA NOVELA

Si tomamos en cuenta los peritextos que abren y cierran la narración; a saber, la pregunta de la teórica y feminista francesa Hélène Cixous que inicia la novela –“víctimas de las preguntas: ¿quién me está matando?, ¿a quién me estoy entregando para que me mate?” (Rivera Garza 2007, 11)– y la cita del poeta egipcio-francés y judío Edmond Jabès que la concluye –“Violamos un libro para leerlo, pero lo ofrecemos cerrado” (354)–, podemos considerar que el lector se encuentra ante un intervalo: el de una violencia que se inscribe en el cuerpo y en el acto de leer. Este intervalo ofrece un marco de lectura determinado, como diría Genette (2001), un *umbral* desde el cual aproximarse al texto. Una aproximación signada por la castración (de los hombres asesinados) y la violación del texto, que pasa por el cercenamiento de órganos vitales del cuerpo humano y por la profanación de un texto –no solo para leerlo, sino también para escribirlo, producirlo– o, lo que es lo mismo, que pasa por la analogía del cuerpo y cuerpo de la novela. Aunque es mucho más evidente y notoria la mutilación de los genitales de los hombres asesinados, de los cuerpos castrados con cuya aparición inicia la novela gracias a la declaración farfullada de *la informante*, también es cierto que hay una mutilación otra: la del lenguaje. Una mutilación más relevante que pone en escena la materialidad de

la lengua y su potencialidad para representar el sentido que interrumpe la significación, que la corta.

La aparición de los hombres castrados, de esos asesinatos seriales, la puesta en escena de los mismos cual instalación artística, la escenificación de un “cuerpo sobre la calle, un cuerpo tan cercano de otro verso de Pizarnik, [...] delineado con lápiz de labios sobre el pavimento” (Rivera Garza 2007, 225), da cuenta de “un esteta [...] que quiere darnos un mensaje sobre el cuerpo, el cuerpo masculino, y las letras del alfabeto” (226). Por ello, no solo es crucial que sean *los versos brutales* de la poeta argentina Alejandra Pizarnik *que dicen cosas brutales* (24) los seleccionados por el/la asesin@ para dejarlos como indicios en la puesta en escena del crimen, sino también la presencia de la construcción de una nueva gramática de la que hablaba Pizarnik, la que había que aprender, para dar cuenta de ello. Una nueva gramática para contar/escribir la muerte, sobre la muerte. “Escribir: muerte. Separar las sílabas. Desentrañar letras. *Escribir* la muerte. Abrirla” (313; énfasis en el original). Una nueva gramática y sintaxis hecha de fracturas, de miembros. Unos miembros que dejaron de ser corpóreamente humanos para convertirse esencialmente en vocablos. Una nueva lengua que habla, que dice, que cuenta otro tipo de muerte y otro tipo de crimen: el de la escritura y el de la lectura. Una lengua en la que el cuerpo del texto dice y abre una herida: la del sentido para decir, “¿[n]o tenía [...] esa malsana curiosidad de “mirar por dentro”? ¿Sería suficiente esa curiosidad como para abrir la herida? ¿Y no era eso, a fin de cuentas, escribir?” (242).

Esta escritura de/sobre la muerte –que al fin y al cabo es toda escritura⁴ es una necroescritura que incorpora “prácticas gramaticales y sintácticas, así como estrategias narrativas [...], que ponen en cuestión el estado de las cosas y el estado de nuestros lenguajes” (Rivera Garza 2013, 33). Una escritura cuya práctica hace que *la lengua natal castre* (Pizarnik en Rivera Garza 2007, 55), que el cuerpo humano equivalga al texto en cuanto

4. En este sentido, sigo la línea argumental de Deleuze de que la escritura es siempre una necroescritura, se escribe para la muerte: “La literatura empieza con la muerte del puerco espín, según Lawrence, o la muerte del topo, según Kafka: ‘nuestras pobres patitas rojas extendidas en un gesto de tierna compasión’. Se escribe para los terneros que mueren, decía Moritz” (Deleuze 1996, 6). Esta noción de necroescritura es compartida por Rivera Garza (2013), su reflexión sobre este punto es desarrollada en *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*.

ambos son superficies en la que se inscribe un deseo, un suceso, un yo, un cadáver, una historia. “Todo es superficie” (Rivera Garza 2007, 87), y para leer el sentido que hay en ella “[e] que analiza, asesina [...]. El que lee con cuidado, descuartiza.” (88). Hace grietas, corta. Leer es, en este sentido, seguir el llamamiento de la superficie que puede/quiere recibir el tajo. Escribir, también. Es justo este tajo el mensaje sobre el cuerpo y las letras que quiere darnos el texto/cuerpo. El tajar posibilita la configuración de una nueva lengua o, como dice Proust (1954), trazar, a través y gracias a la literatura a la estética, una especie de lengua extranjera, que no es otra lengua sino un devenir otro de la lengua, una línea que escapa del sistema dominante, que lo corta y en ese corte, en ese fragmento (re)(des)significa. La estética del tajo es la propuesta que se presenta en *La muerte me da*.

DE LA TRANSTEXTUALIDAD A LA DESTEXTUALIDAD

“Escribir, desde esta perspectiva, equivale a inscribir algún signo sobre la superficie de un cuerpo desmembrado o bien, simplemente, a dejar que la lengua misma se descuartice” (Rivera Garza 2007, 178). Estas palabras de la escritora, poeta, ensayista, novelista y traductora argentina María Negroni abren el apartado –yo prefiero pensar/decir el tajo– “El anhelo de la prosa” de *La muerte me da* (176). Desmembrar, tajar, descuartizar son vocablos que remiten a la separación, a la división de un cuerpo. Este peritexto, como todos los que aparecen en *La muerte me da*, es uno de los tantos miembros, fragmentos, apartados que componen el cuerpo de la novela, del texto. Miembros cercenados que aparecen desde el título de la misma, y que siguen esparcidos a lo largo de la superficie del relato. Miembros que son en realidad la manifestación de una estrategia narrativa: la transtextualidad (Genette 1989).

La transtextualidad, o “trascendencia textual del texto”, es un concepto propuesto por Gérard Genette (1989) para denominar los diferentes modos que “pone[n] al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos” (9-10). Según este teórico y narratólogo, hay cinco modos de hacerlo: la architextualidad, la hipertextualidad, la intertextualidad, la metatextualidad y la paratextualidad. De estos cinco tipos de relaciones transtextuales, *La muerte me da* presenta cuatro que convergen en lo que

se ha denominado estética citacionista y práctica de la desapropiación. La primera que se presenta, y probablemente la más “evidente”, es la intertextualidad que se observa desde el título de la novela. Como se ha mencionado antes, el título es producto de la desmembración de una oración extraída de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik. Una desmembración, extracción y referencialidad iniciada en el nombre de la novela, que se mantiene a lo largo de la misma hasta el final cuando en el penúltimo apartado se alude a la muerte de esta escritora al mencionar la fecha: “Hoy no es el 25 de septiembre de 1972” (Rivera Garza 2007, 352). Una desmembración que (re)aparece gracias a la presencia de un poema de la poeta argentina al lado de cada uno de los cadáveres en la puesta en escena de cada crimen. Gracias también a la intercalación de versos (en ocasiones en cursivas, en otras no) durante el transcurso de la historia como otra forma de contarla. La “evidencia” de esta intertextualidad no siempre es tan clara. En algunos casos, como el del título y la intercalación de versos sin destacarlos de algún modo gráfico, la referencia intertextual es implícita (no se menciona en ningún lugar a la autora de esas frases y versos). En otros, la alusión es directa. Es el caso, por ejemplo, del poema “En esta noche, en este mundo” que muestra *la Detective* asignada al caso de *los hombres castrados* al interrogar a *la informante*, Cristina, y a la que le “informaba en ese momento, Pizarnik publicó en la *Gaceta del Fondo de Cultura* en julio de 1972” (54-55).⁵

La segunda evidencia es la paratextualidad, especialmente la peritextual. En *La muerte me da* hay una abundancia de peritextos. No solo los correspondientes al criterio editorial como la imagen de la portada, el texto de la contraportada y la información sobre la autora en la solapa del libro; sino también, y especialmente, los que están en el interior del cuerpo de la novela: los epígrafes que abren cada capítulo y que enmarcan, de algún modo, su lectura e incluso la de la novela como se explicó en el apartado anterior. De todos los peritextos presentes, sobresale inusualmente

5. Hay una relación intertextual implícita con *Los viajes de Gulliver* (1726) al nombrar un capítulo de *La muerte me da* (2007) como Grildrig –nombre con que los gigantes de Brobdignag identifican a Gulliver– que se convierte en una explícita al incorporar en él un epígrafe de *Los viajes de Gulliver* (1726) en su idioma original y al construir un personaje femenino, la Mujer Increíblemente Pequeña, con ese nombre. Para un estudio detallado de esta intertextualidad y de sus implicaciones paródicas, subversivas y fantásticas: (Alicino, 2014, 181-91).

el prólogo del poemario homónimo de la novela, un poemario que se incrusta en ella y (con)forma otro miembro de este cuerpo desmembrado.

La forma en que opera este poemario, el epígrafe y el prólogo del mismo es una que abre líneas de fuga hacia adentro y fuera del texto. Este miembro/poemario por un lado, hacia el interior del cuerpo-texto, establece relaciones intratextuales entre dos de los personajes de la novela: *la informante* y *la periodista de la Nota Roja* y el miembro/poemario. En la reunión que sostuvieron a propósito de la visita de *la periodista a la informante*, cuyo nombre es Cristina Rivera Garza –escritora, profesora universitaria y editora–, con el objeto de conversar sobre el tema del libro que aquella quería escribir para sí y no para el periódico, Cristina reflexiona sobre escribir un libro para sí:

Un libro –para mí, hecho por mí–, el viaje de la conciencia por un estado. Pensé en ese pedazo de texto. Pensé en esas palabras de Caridad Atencio. Pensé en la arrogancia o el candor que se necesita para decir: escribo un libro para mí. Pensé en la disciplina, en el aislamiento, en la necesidad que se requiere para llegar a hacerlo. Escribir un libro para mí, hecho por mí. Te lo dije así cuando apareciste tras la puerta: un libro para mí, hecho por ti. Y lo repetí varias veces frente a tu sonrisa. Y luego la observé otra vez (51; énfasis en el original).

Este pensamiento de Cristina que parece ser compartido con un tú que no sabemos exactamente quién es y que hace referencia a una tercera persona, *la periodista de la Nota Roja*, termina con una interrogante que interpela a esta: “¿Y quieres entrevistarme?” (51), sobre el caso de los *hombres castrados*. Una interrogante que sorpresivamente es respondida con un rotundo no, seguido por un deseo: “Quiero platicar con usted sobre Alejandra Pizarnik” (52).

El personaje de *la periodista de la Nota Roja* –que funciona en el relato como uno sospechoso de “manos ajadas por labores sin identificar pero claramente no intelectuales [...]” (50), y que “explica” “con algo de evidente vergüenza, que ella era en realidad una periodista” (50)– no llega a sostener esa plática con Cristina, aunque sí inicia una correspondencia unilateral con ella en la que le envía doce mensajes signados por la sospecha que es al fin y al cabo lo que deja: la sospecha de la/su identidad, al firmar cada mensaje con un nombre distinto; la sospecha de la escritura, al intervenirla con frases y versos de Pizarnik y al emularla; y la de su

culpabilidad en el caso de los crímenes de *los hombres castrados*, pues hay indicios, aunque insuficientes, de que ella es la asesina. Pero la certeza de su culpabilidad, “[e]so no lo puede saber la novela” (107).

Esta sospecha se desplaza al poemario/miembro e interpela al lector cuando lee como epígrafe justo las palabras de Caridad Atencio, que pensara Cristina al conversar con *la periodista*. Un pensamiento que no se llegó a articular, a vocalizar. La sospecha sigue *in crescendo* cuando el editor Santiago Matías de la Editorial Bonobos, de la ciudad de Toluca (México), da cuenta en el prólogo del poemario *La muerte me da* de las circunstancias en las cuales recibió el texto y la solicitud de que fuera considerado para ser publicado en la serie de poesía del sello editorial que dirige. Circunstancias llenas de enigmas que se cristalizan en el nombre de su autora: Anne-Marie Bianco. Un nombre al que Matías le construye una genealogía literaria, poética y ficticia al desear darle sentido a la enigmática autora. Una genealogía fundada en un ancestro literario inexistente,⁶ y que fue el seudónimo empleado por un grupo de poetas, según Matías, que publicaron en los sesenta y setenta. Poemas cuya estética podía ser definida con dos palabras: rota e inquietante (Matías citado por Rivera Garza 2007, 304).

Un seudónimo que remite a “una irreconciliable contradicción: Bruno (oscuro) Bianco (blanco). Bruno Bianco: extraño personaje que quizá jamás existió (al menos físicamente)” (304), y que solo vive en los cómics italianos del cual es protagonista (Accorsi 2012). Un seudónimo que evidencia el gesto de darle un cuerpo al fantasma de la autora: Anne-Marie Bianco, “una autora sin rostro” (306). Un rostro que es solo texto, uno por el que la pequeña editorial Bonobos puede darse el lujo de apostar “por un puro texto, por el texto” (306). Un texto que ronda obsesivamente dentro de la poesía pizarnikiana.

El prólogo de Matías finaliza planteando un acertijo a los lectores: el de construir con la lectura el rostro de la autora e involucrarse en el enigma de su escritura. Al aceptar responder el acertijo, se alcanza el clímax de la sospecha del miembro/poemario. El otro lado, la otra dirección

6. Bruno Bianco fue, en efecto, el seudónimo con el que aparecieron firmados un par de poemas en la década de los noventa, mismos que se incluyen, a modo de genealogía ficcional, después de los poemas firmados por Anne-Marie Bianco. Este seudónimo imposible, se ha dicho, reunió la autoría de, al menos, Guillermo Fernández, Francisco Hernández, Vicente Quirarte, entre otros.

de la línea de fuga, la del afuera del texto. Si bien es cierto que el poemario *La muerte me da* aparece incrustado en la novela homónima que fue editada por Tusquets en 2007, también lo es que fue publicado como texto independiente por la Editorial Bonobos en ese año. Es decir, el poemario no solo es un miembro, un tajo de *La muerte me da* (novela), sino que tiene una entidad libresca propia. Es un texto que existe como publicación autónoma y que también existe en el espacio ficcional de la novela. Si a eso le sumamos otros elementos, la línea de fuga se intensifica y se desparrama fuera del texto. El primero sería la aparición de ambos textos, poemario y novela, el mismo año. El segundo, el carácter autoficcional de esta dado por la construcción de un personaje femenino, *la informante* Cristina Rivera Garza, cuya identidad nominal y oficios son iguales a los de la autora y que además es la narradora, más bien uno de los narradores, y protagonista del relato novelesco (Lecarme 1994).⁷ El último, el hecho de que en la obra poética de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza aparece el poemario *La muerte me da* (aunque firmado con el seudónimo de Anne-Marie Bianco, co-editado por dos instituciones a las que está ligada institucionalmente la Editorial Bonobos y el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey [ITESM] –mejor conocido como Tecnológico de Monterrey). Hay pues una relación extratextual e intertextual que problematiza la lectura del cuerpo/novela y, especialmente, la figura del autor.

Este acercamiento de los textos imposibilita deslindar cuál de los dos *La muerte me da*, el poemario o la novela, es el texto B (hipertexto) y cuál es el texto A (hipotexto) que sería previo al B y un antecedente del que se originaría este. Este acercamiento permite pensar la presencia de una hipertextualidad otra, una hipertextualidad indeterminada en *La muerte me da*. En este caso, no importa cuál texto incluye al otro. Lo relevante, lo transgresor, es esa alteración de la relación hipertextual; es decir, la hipertextualidad se da en un sentido otro, uno no unívoco, sino bidireccional.

Antes de abordar con más detalle el problema de la autoría –a partir de lo explicado–, quiero presentar la última relación transtextual que

7. "L'autofiction est d'abord un dispositif tres simple: soit un recit dont auteur, narrateur et protagonista partagent la meme identite nominale et dont l'intitule generique indique qu'il s'agit d'un roman" (Lecarme 1994, 227).

observo en la novela *La muerte me da*: la metatextualidad. Generalmente, la metatextualidad es entendida como una relación textual de comentario; es decir, es una relación crítica que establece un texto sobre otro al referirse a él. También se entiende por metatextualidad la mirada crítica, (auto)reflexiva, que un texto construye sobre sí mismo. En *La muerte me da* estos dos modos de metatextualidad conviven y respiran en el mismo cuerpo, el de la novela. El primero, el del comentario, se observa claramente en el tajo con cuyo epígrafe inicié este apartado: “El anhelo de la prosa”. Este capítulo que además está identificado con el nombre de la Dra. Cristina Rivera Garza, que da cuenta de su adscripción institucional al ITESM-Campus Toluca, y advierte la prohibición de este texto por estar siendo sometido a dictamen de publicación en la revista *Hispanamérica* –una de las publicaciones de referencia del latinoamericanismo internacional, editada desde 1972 por la Universidad de Maryland y dirigida por el intelectual argentino Saúl Sosnowski– es un ensayo sobre *el muro de la poesía* de Alejandra Pizarnik. Un muro que la poeta deseaba romper en su deseo de escribir prosa. Partiendo de los diarios y de la narrativa completa de Pizarnik, Rivera Garza (2007) se propone en este ensayo “dilucidar [...] los hilos que se enredan en el anhelo pizarnikiano de la prosa” (181), leer a la Pizarnik que se dedicó a pensar las limitaciones de la poesía y a buscar “una *prosa* [...] un lenguaje concreto que le permita un día escribir una novela” (Becciu citada por Rivera Garza 2007, 181; énfasis en el original).

El segundo modo, el de la (auto)referencialidad crítica, se da de forma dual. La primera remite a esa variante metaficcional de la novela policial antidetectivesca (Tani 1984), donde la investigación que no se resuelve y el caso que se presenta no son más que un pre-texto para textualizar una concepción determinada de la escritura y de la interpretación del texto. No importa quién es el culpable, el autor del crimen, de la escritura, solo importa lo producido: el cuerpo muerto, el cadáver, el texto, y lo que significa y/o puede llegar a significar, la interpretación. La segunda, en la pene-tración, al pen-entrar el cuerpo de la novela con el ensayo “El anhelo de la prosa”. En este acto de pene-tr-a(c)ción Rivera Garza intenta resolver un enigma otro, ya no el de *los hombres castrados*, sino el de *los cercos de los géneros*. Si la “prosa pizarkiana corta con frecuencia los hilos del significado del lenguaje a través de líneas o párrafos que toman la forma de fragmentos.” (Rivera Garza 2007, 184), la prosa riveragarceana castrará cuerpos masculinos, vocablos, parte del relato. Ante la escritora

argentina que “reflexiona, línea tras línea, palabra tras palabra sobre su oficio” (185), la escritora mexicana escribirá una novela que línea tras línea, corte tras corte, tajo tras tajo ficcionalizará una reflexión sobre su oficio. Al “Problema de los límites de la poesía, de los cercos. O el poema en prosa” (Pizarnik citada por Rivera Garza 2007, 185), que también necesita cercos, planteado por Pizarnik, Rivera Garza responderá desde “*un hacer material que no solo atañe al entre sino también al intra que junta pero no funde géneros literarios de carácter propio*” (Rivera Garza 2007, 185; el énfasis es mío).

De allí que puedan leerse en *La muerte me da* las múltiples maneras en que ese *anhelo de la prosa* pizarnikiana se cumple de algún modo. Lo que plantea Rivera Garza en “El anhelo de la prosa” es lo que hace en términos escriturales en *La muerte me da*. En estas relaciones transtextuales, en ese trans- que remite “al otro lado”, al “a través de”, podemos leer también un des-doblamiento: el de la autoría y escritura. Una relación que se problematiza a partir de la estética citacionista dada por la intertextualidad con la obra de Pizarnik, especialmente, y por la materialidad de un sujeto (ficcional) que construye un objeto cultural: Anne-Marie Bianco como autora del poemario *La muerte me da*, que también establece una relación intertextual con la obra pizarnikiana. Un des-plazamiento del trans- al des- en cuyo devenir a un des-algo remite a la apertura del sentido, al de la negación, la inversión del significado, la privación, la afirmación, el exceso y al “fuera de”.

DE LA ESTÉTICA CITACIONISTA, LA DESAPROPIACIÓN Y EL DE(S)GENERAMIENTO (O INSTRUCCIONES PARA LEER UNA NOVELA)

Estas transtextualidades podrían ser pensadas como destextualidades. Como una modalidad narrativa hacia la apertura del signo y del significante. Una textualidad otra en diálogo con la concepción rivero-garceana del texto citacionista: el “compuesto por la relación social, dinámica, contestataria, colectiva que un autor establece con un lenguaje en uso constante. Un texto citacionista es [...] un texto ‘con-ficcionalizado’” (Rivera Garza 2013, 81). Es decir, un texto cosido, hecho de retazos, de fragmentos, de miembros colectivos cuya materia prima es el lenguaje de

(nos)otros. Un texto creado en/desde la cercanía del lenguaje de otros des-apropiando más que apropiando el bien común del lenguaje. En este sentido, la escritura sería una práctica de desapropiación, realizada en comunidad, relacionamente, gracias a *un hacer material que atañe al entre y al intra*, en tanto se vive una experiencia de pertenencia con el lenguaje y el trabajo colectivo de/con otros constitutiva del texto (23). Una práctica opuesta por completo a la apropiación, en la que la figura del autor único, interno, poseedor del significado se remarca; en la que se retorna al circuito de la autoridad y del autor siempre aunque varíen los medios.

Si nos remitimos a la definición del vocablo desapropiar, (de des- y apropiar) a la de desposeerse del dominio sobre lo propio, es más sencillo seguir la propuesta de la desapropiación como una práctica escrituraria del estar-en-común, de entender a la escritura como un devenir, un asunto inacabado, en curso. De allí que podamos pensar también a la escritura como un ejercicio de de(s)generamiento mediante el cual se materializa la tensión constante e irresoluble que se produce en la colindancia de lo distinto (Rivera Garza 2007 [2006], 80). La idea no es borrar los géneros; al contrario, es reconocer su existencia a través de la confrontación dialógica. Por eso la novela es el de(s)género por excelencia: posibilita la colindancia de todos los géneros, abre líneas de fuga en su cuerpo y ante los límites fronterizos cerrados, abre trochas, tajos de palabras y sentidos. Y ante ese estar-en-común del escribir hay un estar-en-común otro, el del leer. El leer sería un compartir la pertenencia de la interpretación colectiva.

Por todo lo anterior, *La muerte me da* es una metanovela. Es un cuerpo cuya (auto)inscripción da cuenta del diálogo que establece con un modo de escribir que excede el cerco de los géneros, con una comunidad de escritura deseante, anhelante, reflexiva y que construye dentro de sí a un lector que al leer (re)con-ficciona el cuerpo al urdir los retajos que lo componen. Un lector que también forma parte de ese (nos)otros del lenguaje deseante, del lenguaje múltiple, del lenguaje errante. *

Bibliografía

- Accorsi, Andrés. 2012. “El Negro Blanco Vol.7”. En *365 comics por año*. 10 de julio. Disponible en <<http://365comicsxyear.blogspot.com/2012/07/10-07-el-negro-blanco-vol7.html>>.
- Alicino, Laura. 2014. “Lo ‘fantástico intertextual’”. En *La Muerte me da* de Cristina Rivera Garza”. En *Sobrenatural, fantástico y metarreal: La perspectiva de América Latina*, editado por Bárbara Greco y Laura Pache Carballo, 181-191. Madrid: Siglo XXI.
- Bianco, Anne-Marie. 2007. *La muerte me da*. Toluca: ITESM-Bonobos.
- Borges, Jorge Luis. 1975. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Deleuze, Gilles. 1996 [1993]. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Fuentes, Carlos. 2011. *La gran novela latinoamericana*. México: Alfaguara.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- . 2001. *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- Hong, Jung-Euy, y Claudia Macías Rodríguez. 2007. “Desde México para Corea. Entrevista a Cristina Rivera Garza”. *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/crisrive.html>>.
- Lecarme, Jacques. 1994. “Autofiction: un mauvais genre?”. *Autofictions & Cie*. n.º 6: 227-249.
- “Manifiesto Crack”. 2000. *Lateral. Revista de Cultura*, n.º 70. Disponible en <<https://es.scribd.com/doc/64919561/Manifiesto-Crack>>.
- Martín Prada, Juan. 2001. *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos.
- Noguerol Jiménez, Francisca. 2009. “Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias de la narrativa policial mexicana”. En *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, editado por José Carlos González Boixo, 169-200. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Pizarnik, Alejandra. 2002. “Apuntes para un reportaje”. En *Prosa completa*. Barcelona: Lumen.
- . 2014. *Diarios*. Edición a cargo de Ana Becciu. Barcelona: Lumen.
- Proust, Marcel. 1954. *Contre Sainte-Beuve*. París: Gallimard.
- Rivera Garza, Cristina. 2004. “Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera”. En *Palabra de América*, editado por Roberto Bolaño et al., 167-179. Barcelona: Seix Barral.
- . 2007 [2006]. “La escritura solamente”. En *El arte de enseñar a escribir*, 2.^a ed., coordinado por Mario Bellatin, 78-82. México: Fondo de Cultura Económica / Escuela Dinámica de Escritores.
- . 2007. *La muerte me da*. México: Tusquets.
- . 2013. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets.

- Spanos, William. 1972. "The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination". *Boundary*, 2. 1: 147-168.
- Tani, Stefano. 1984. *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Texas: Southern Illinois University Press.
- Universidad Estatal de San Diego, Literatura de Baja California. s. f. *La novela*. Disponible en <<https://larc.sdsu.edu/baja/genero/novela.html>>.
- Williams, Raymond, y Blanca Rodríguez. 2002. *La narrativa posmoderna en México*. México: Universidad Veracruzana.

**Perturbando certezas: exilio, cuerpo y ficción
en la obra de Margarita García Robayo**

*Disturbing certainties: Exile, body and fiction
in the works of Margarita García Robayo*

KARINA MARÍN LARA

Universidad de los Andes, Colombia

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2018.44.2>

Fecha de recepción: 15 enero 2018

Fecha de aceptación: 20 marzo 2018



RESUMEN

La obra de Margarita García Robayo (Cartagena de Indias, 1980) se caracteriza por un tono crudo e irónico. En esa medida, parece una intención de la autora tomar lo socialmente establecido para ponerlo en crisis, recurriendo a ciertas imágenes corporales incómodas y desconcertantes, para desestimar su condición de invariabilidad. El presente ensayo propone una lectura de tres de sus obras, tomando en cuenta una superposición dinámica y cambiante entre el tema de la patria y del exilio, las imágenes corporales que los habitan y una escritura por momentos autorreferencial, que revela su relación con el cuerpo y, por lo tanto, con la memoria.

PALABRAS CLAVE: Margarita García Robayo, literatura colombiana, literatura de mujeres, cuerpo y literatura, exilio y literatura.

ABSTRACT

The works of Margarita García Robayo (Cartagena de Indias, 1980) are characterized by a crude and ironic tone. To that extent, it seems the author has the intention of bringing the socially established into crisis by means of certain uncomfortable and disconcerting body images that reject society's invariability condition. This essay proposes a reading of three of the author's works, considering a dynamic and changing overlay between homeland and exile, body images that inhabit them, and a writing that can sometimes be self-referential, revealing her relationship with the body and, therefore, with memory.

KEYWORDS: Margarita García Robayo, Colombian literature, women's literature, body and literature, exile and literature.

*Después vino el hastío, semana tras semana:
otra vez el mar. Qué raro que un charco
de agua infinita provoque raptos de poesía. Al próximo
poeta que proponga un verso sobre el mar, córtenle
los dedos de un tajo y que lo escriba con sangre.
Margarita García Robayo, "Mar"*

TODO LO QUE llega de la mano de la escritura de Margarita García Robayo podría resumirse en la cita que antecede: la imagen conflictiva del charco de agua infinita, la conmoción en la idea de los dedos cercenados, el imperativo que encierra el deseo de leer algo escrito desde la herida y sus fluidos, demarcan una estética y una ética escritural. Valdría adelantar incluso que se trata de una estética y una ética de la provocación: la desestabilización de las certezas –¿puede la poesía ser cierta?– a partir de la perturbación de los sentidos.

Pienso en este como un camino posible para hablar de la obra de esta narradora nacida en Cartagena de Indias, y que reside ya desde hace varios años en Buenos Aires. En lo que viene, intentaré conducir mi lectura de tres textos de Margarita García Robayo –el libro de cuentos *Cosas peores* (2014) y las novelas *Hasta que pase un huracán* (2015) y *Tiempo muerto* (2017)– hacia una noción de perturbación de las ‘certezas’ que para delinarse tiene que pasar por el terreno de los sentidos: la de esta autora es una obra que desajusta lugares comunes y banas convenciones, aludiendo a la incomodidad como recurso narrativo. Sus personajes no tienen pretensiones pacificadoras: la figura del héroe se ausenta de un relato que no expone estereotipos y que, sin embargo, va configurando imágenes de las que surgen sensaciones, que a su vez dan origen a identificaciones: la novela como el espejo de aquello que, en tanto lectores, solemos negarnos a mirar o aquel espacio de reflexión al que no quisiéramos pertenecer.

Su escritura, por momentos, causa extrañeza y desagrado: un tipo de conmoción que puede percibirse en más de una forma. No se trata solamente de lo que el texto ‘cuenta’, en tanto ejercicio que pretende hilar argumentos para construir una historia específica, sino también de lo que las palabras ‘muestran’, constituyéndose en imágenes que refieren una materialidad que no se puede ignorar y que, por eso mismo, es inquietante. O para decirlo de otro modo: no se trata solamente de decir que alguien –y en este sentido, ese ‘alguien’ podría ser casi cualquier personaje de la obra de García Robayo o, incluso, ella misma– se ha sentado frente al mar, sintiendo un profundo hastío, sino que se trata también de decir que ese alguien frente al mar dice lo que desea –o sea, lo que no se debe decir, el deseo de la escritura que conmociona, a partir de la amputación de la materia– para provocar un quiebre en la lectura y, más allá, un cuestionamiento de lo que se supone tendría que ser la experiencia de lectura de una novela.

En ese sentido, esta perturbación de las ‘certezas’ ocurre en varios niveles que se contraponen, ya sea temáticos, retóricos o metaficcionales. Me gustaría, por tanto, sugerir una interpretación que camina entre el tema del exilio y las imágenes corporales que lo pueblan, para comprender la manera en la que esta escritura incómoda pone en crisis incluso el ejercicio de escritura en sí mismo.

PATRIA

Al menos en las dos novelas de Margarita García Robayo que he referido, la trama establece una relación directa con el exilio. Sin duda, García Robayo ha hecho de este uno de los rasgos distintivos de una escritura que puede ser calificada de ‘desarraigada’, aunque no esté exenta del todo de la necesidad de insistir en las crisis que el destierro suele impulsar ni se alce tampoco como el tema único de sus relatos. La idea griega del *nostos*, que se explica en tanto regreso a la patria como condición del héroe-viajero, es perturbada por una escritura incisiva y descalificadora. Por ejemplo, cuando en *Tiempo muerto* Pablo le pregunta a Lucía su opinión sobre la novela que él está escribiendo, Lucía, haciendo referencia a la idea de ‘volver a la patria’ que se perfila en ese proyecto novelístico, le contesta:

—A ver, no me parece que esté mal, pero...

—¿Pero qué?

[...]

—Quizá estoy demasiado prejuiciada por tu rollo de haberte ido y querer volver a expiar no sé qué complejo de clase.

—Yo no quiero volver. [...] Pensé que podías hacer una lectura más elevada— dijo Pablo.

—La verdad es que me parece cursi.

—Porque a ti todo lo que tenga que ver con la idea de patria te parece cursi.

—Obvio.

—¿Obvio?

—La sola mención de la palabra me pone los pelos de punta. ¿Qué es esa mierda? ¿Quién nace con la bandera tatuada en la nuca? (García Robayo 2017c, 111-13).

Desde la descalificación de la escritura de Pablo por parte de su esposa, sarcasmo que recae también sobre el género de la novela en sí mismo, como desarrollaré más adelante, García Robayo sugiere un problema que, inevitablemente, inscribe su escritura en una tradición literaria –la latinoamericana– a la que logra poner en crisis desde adentro: si la patria y el desarraigo, en tanto temas que dependen el uno del otro, señalan la construcción del relato en torno a la identidad y la pertenencia, el tratamiento que de ellos lleva a cabo esta autora hace de la identidad y la pertenencia asuntos que conviven en arenas movedizas, que no logran llegar a puerto seguro, que están bajo una constante amenaza de zozobra.

En esta desestabilización de la patria como certeza, que se condensa en el diálogo en el que Lucía le dice a Pablo: “La patria es aquello que uno se lleva consigo”, no debe leerse una declaración simplista de una proclama en contra de la patria y sus raigambres fundacionales. Lo que hay es una profunda paradoja: la idea de la ‘patria’, como paradigma de una fijeza espacial que es capaz de proveer de cierta seguridad y de cierta noción de pertenencia a los sujetos, no desaparece del todo bajo la lupa de la ironía, sino que se descoloca. De tal manera, no se trata de negar aquello que la patria evoca –feliz o desgraciadamente–, pero sí su condición de lugar de origen y de perennidad. Así, patria es aquello que puede trasladarse con uno; patria es aquello que puede mutar junto a uno, dentro de uno.

¿No es acaso aquella una condición del viajero contemporáneo? Quizá por eso, el mar, que como afirma Diamela Eltit, fue en otras épocas “el espacio que forma las imaginaciones más intensas a las que apela el poder institucional” (Eltit 2008, 175), tanto en *Hasta que pase un huracán* como en *Tiempo muerto* constituye más bien un termómetro del relato y de los conflictos que viven los personajes: del miedo a la asfixia de los hijos, expresado por una maternidad bastante neurótica, a la complicidad de una marea que se acompasa a la respiración agitada del sexo en las orillas. El mar pareciera, como la patria, mudar con cada personaje, dentro de cada uno:

Al fondo el mar Caribe, cristalino y prometedor. La verdad era que a Pablo le costaba hacerse una opinión propia sobre ese lugar –¿su lugar?–; también le costaba sentir lástima por sus moradores. Quizá porque no se sentía tan distinto a ellos, ni más ni menos afortunado que ellos. Pensaba que bien podría abandonarse ahí a curtirse con el paso de los días, a mirar cómo la mañana se hacía tarde y la tarde noche en el mismo tiempo que cabía en un siglo (García Robayo 2017c, 125).

Era el mejor país del mundo, pero yo no podía vivir allí porque me acordaba mucho de los muertos que habíamos tirado al mar. De mi mamá y de Niní. Por eso me fui. Primero a Perú, después a Ecuador, y así fui subiendo hasta que me encontré con el mar Caribe, justo antes de doblar a la izquierda, para seguir viaje hacia arriba. Pero entonces me hice esta choza, y ya no seguía (García Robayo 2015, 21).

El aire huele bien. A sal. Cierra los ojos, se sumerge por unos segundos largos en los que alcanza a olvidarse de sus hijos. Piensa en algo placentero: uvas verdes sin semilla. Masticar sin miedo una tras otra. Vuelve a la

superficie y mira la costa para ubicarlos. Rosa cava. Tomás está de pie, mirándola a ella (García Robayo 2017c, 132).

Lo bueno y lo malo de vivir frente al mar es exactamente lo mismo: que el mundo se acaba en el horizonte, o sea que el mundo nunca se acaba. Y uno siempre espera demasiado (García Robayo 2015, 7).

Como la patria, el mar se traslada con cada personaje, con sus angustias y sus dudas. Como si cada uno de ellos fuera un poeta y escribiera unos versos acerca del mar, con la identidad insustituible de la sangre de sus dedos cercenados.

*

Volvamos al viaje. Reflexionando sobre una posible identidad como ‘escritora’, de nuevo Diamela Eltit se pregunta “¿quién soy?”, y recurre para ello a la idea del viaje literario. La chilena tiene una certeza: una culpa lúcida en torno a su condición viajera como un privilegio de una escritora provinciana, de una escritora, si se quiere, de los márgenes. En la elaboración argumentativa de Eltit hay algo que retumba: no es posible responder a la pregunta sobre ‘¿quién es una?’ sin recurrir al cuerpo y a su prefiguración de unos límites: “Escritora significa mujer que escribe –señala Eltit–, significa el ingreso de su sexo y su sexo se funde y se confunde, biológico, a la escritura con la misma fuerza que porta el signo, y es posible que con un énfasis mayor que el poder de la letra. El órgano se hace letra” (Eltit, 261).

Traigo a colación estas preguntas/respuestas de la escritora chilena porque presiento que, como escritora de los márgenes, Margarita García Robayo ya no vuelve sobre ellas con la misma mirada hacia un pasado letrado predominantemente masculino. Eltit sabe que en sus desplazamientos –tanto geográficos como literarios– se ponen en tensión la idea del origen y la idea de la patria, pero la acompaña una reflexión sobre el cuerpo que es problemática. García Robayo parece, en cambio, haber incorporado ese “hacer letra el órgano” ya sin cuestionamientos, aunque la identidad y la pertenencia sean también los móviles de su escritura. Pero a diferencia de lo que estipula Eltit, en García Robayo la literatura no arrastra el cuerpo de la autora –tampoco arrastra con la certeza de cierta culpa que reconoce en el ejercicio de la literatura algún tipo de privilegio– sino que la escritura brota de esa materialidad incesante. Es una literatura que

viaja con el cuerpo. Muda con él. Eltit se pregunta “¿Qué significa viajar como escritora?” (259). García Robayo, tal vez como otras escritoras de su generación, parece incorporar esa pregunta hasta su re-elaboración, que podría formularse de esta otra manera: “¿Cómo no viajar, cómo no desarraigarme, si porto la patria en mi cuerpo?”. A continuación me gustaría hablar de esa materialidad que surge de un tema como el del exilio y de sus características estéticas.

CUERPO

Antes de seguir debo aclarar algo: no quisiera tomar aquí al cuerpo como un territorio que se expande para la construcción de sentidos, menos aún para tratar de vislumbrar en él algún tipo de pugna que revele la complejidad de ciertos sistemas sociales. Si bien es posible tratar de leer el modo en el que el cuerpo está representado, por ejemplo, en la novela latinoamericana contemporánea escrita por mujeres, o configurar interpretaciones que apunten a comprender el cuerpo como posibilidad metafórica de lo social, pienso que una escritura como la de García Robayo asume el cuerpo –sus huellas, sus excepciones, sus heridas– desde una perturbadora materialidad que no podemos dejar pasar por alto y que es aquella materialidad que quiero proponer como dispositivo desestabilizador de certezas. Por lo tanto, más que señalar al cuerpo como estrategia que se encarga de representar una realidad en particular, propongo pensar en las huellas corporales que leemos como en mecanismos de la escritura –las figuras retóricas indicadas para este traslado de lo escrito hacia lo visible y lo sensorial serían la *écfrasis* y la hipotiposis– los mismos que nos llevan a imaginar esos cuerpos, su dolor, su historia, para que finalmente nos conmuevan y por lo tanto, nos perturben y nos sobrecojan.

No es este el espacio para ahondar en una elaboración teórica mucho más compleja sobre la imagen ni sobre las figuras retóricas citadas. Sin embargo, sí me gustaría señalar al menos que si los textos de Margarita García Robayo están plagados de cuerpos enfermos, caducos, débiles, febriles, etc., lo que se alza con todo el peso de su representación no es una ilusión del cuerpo como un todo que pueda ser escrito, sino más bien un peso, una solidez de lo desarticulado y lo fragmentario que logra atraer nuestra mirada y afectarnos. Es por eso que Jean-Luc Nancy aboga por un

ir más allá del significado cuando se trata ya no de escribir sobre el cuerpo –que sería tratar de aprehenderlo y, en consecuencia, de arrastrar con él, de dominarlo para fijar certezas– sino de escribir el cuerpo mismo (Nancy 2003, 13). Nancy propone entonces pensar en una escritura en la que sea posible tocar el cuerpo. Esa tentativa del tacto solamente se comprende cuando el lenguaje se rinde ante la imagen y ella se niega a someterse al mandato de lo meramente racional.

Cosas peores, el libro de cuentos publicado en 2014, está poblado de estas materialidades que pesan en los sentidos de quien las lee. Uno tras otro, los cuerpos enfermos, envejecidos, deprimidos, obesos van construyendo una especie de bestiario que, sin embargo, no pretende fijar rarezas des-realizadas o particularidades inverosímiles. Por el contrario, la escritura de García Robayo acentúa la posibilidad de reconocerse en cualquiera de las huellas corporales ahí dispuestas. Para narrarlas, para referirlas, ella se acerca sin miedo a sus detalles. El cuento que da nombre al libro tal vez sea la prueba más clara de este ‘mirar de cerca’, no con el afán de desmenuzarlo todo, sino con la intención de tocar algo que conmueva. En el cuento, Titi es un niño/adolescente con una rara enfermedad que lo hace engordar de manera descontrolada. Apenas se relaciona con su madre, su tío y un enfermero que lo asiste, quienes son todo su universo de afectos:

—Quiero cagar –dijo Titi.

Desde hacía unos meses lo asistía un enfermero fortachón, porque la enfermera de antes ya no podía con su peso.

—¿Qué dices? –preguntó el enfermero, acercando su oreja a la boca de Titi, cuya voz se había debilitado. O no exactamente: la enfermedad hacía que el cuerpo aumentara de peso, pero algunos de los órganos internos mantenían su tamaño y resultaban insuficientes. En una radiografía era posible ver cómo sus cuerdas vocales se perdían dentro de la inmensidad de su aparato fonador: “Tiene la caja de resonancia de un elefante, pero con la capacidad de un mosquito”, algo así había explicado Fanny alguna vez. El enfermero lo sentó en el inodoro, entrecerró la puerta y esperó afuera.

—Ya –dijo Titi al rato, y el enfermero fue por él (García Robayo 2014, 64).

En el cuento “Algo mejor que yo”, todo el sufrimiento y el tedio de un profesor de colegio cuya hija ha muerto y que encuentra cualquier pretexto para viajar y tratar de encontrarse con otra hija que lo rechaza, también está condensado en una imagen corporal que lo acerca a los sentidos de quien la lee:

[...] Antes de meterse a la ducha, Orestes miraba su reflejo en la ventana por encima del verde de las ramas. Le gustaba mirarse desde todos los ángulos. No era tan claramente su reflejo, pero casi: el pelo blanco formando una aureola en la cabeza, la cara desdibujada, el pecho hundido, el vientre y el culo fofos, y la verga colgándole blanda sobre las bolas. Orestes casi no tenía bolas: se le habían consumido, aplastado. Cuando volvía al cuarto después de ducharse las sentía escurrirse por debajo de la bata y pensaba: son bolsas vacías, las mejillas caídas de una mujer anciana (García Robayo 2014, 77).

“Todo visto de cerca parece monstruoso”, ha dicho la autora en una entrevista (Marvel Aguilera 2018). Estos personajes se ven de cerca. Varios de ellos se acercan al espejo para constatar en la materia aquello de hastío y desolación que puede leerse en sus historias (Titi, en lugar de espejo, elaborará él mismo un muñeco que lo representa en un videojuego al que le dedica todo el día, como para ver su imagen obesa y transportarla ágil y valiente hacia la pantalla del televisor). En el cuento “Los álamos y el cielo de frente”, la desolación causada por la pérdida del hijo en la mitad del embarazo también asumirá peso y forma en el reconocimiento del cuerpo de Ema frente al espejo:

Ema temblaba. Se sacó la toalla de la cabeza y se frotó el pelo. El espejo estaba donde siempre había estado: en la puerta del cuarto del lado de adentro. Todavía tenía unas calcomanías de *Jem and the Holograms*. Se acercó, se paró lo más derecha que pudo y se miró de frente. Incluso en su pose más erguida era jorobada. Y esa barriga, ese maldito pellejo: la cicatriz le iba de extremo a extremo y era rojiza. El tajo estaba mal hecho. Había quedado torcido y eso hacía que el resto de su cuerpo se viera también desbalanceado. Tenía las tetas hinchadas: para ese momento debía estar amamantando. Los primeros días, cuando se ordeñaba, temía que el chorro de leche le saliera con mucha presión y le reventara los pezones. Se las tocó. Parecían de piedra: se presionó y expulsó un poco de esa agua blanca, claruchenta, que descendió por su barriga y aterrizó en la alfombra (García Robayo 2014, 125).

Tocar los cuerpos en la escritura nos permite llevar a cabo no un ejercicio meramente cognitivo, sino uno que consiente desarrollar una noción sensorial de la percepción: esos cuerpos pasan primero por la mirada. La representación del cuerpo acarrea siempre más de un problema. Hans Belting ha hablado de esa representación como de una elaboración

de “imágenes autoengendradas”: (Belting 2007, 15) en tanto cuerpos, que somos, engendramos imágenes de cuerpos para que las lean otros cuerpos. Por lo tanto, las imágenes de cuerpos son aquellas que tienen la capacidad de poner en crisis los modos en los que miramos el mundo y a nosotros mismos. En esas imágenes miramos una incómoda semejanza humana: el ‘antropomorfismo’ –afirmaba Blanchot, citado por Georges Didi-Huberman– como “el último eco de la verdad, cuando todo deja de ser cierto” (Didi-Huberman 2014, 13).

*

Los discursos hegemónicos han subordinado el uso de la imagen a sus propios intereses. Ante todo, las imágenes del cuerpo. Pensemos, por ejemplo, en los cuerpos útiles para la patria, para el mercado, para los dogmas religiosos, para la guerra. El pensamiento occidental, sin embargo, en tanto ha insistido en la diferenciación entre palabra e imagen, reconoce en la segunda un poder que Pablo Hernández ha caracterizado como “provocación efectiva de pasiones de origen sensible” (2012, 30) el mismo que corre el riesgo de despertar lo irracional, lo bárbaro, lo femenino y que, por lo tanto, debe ser contenido por el discurso y adecuarse a ciertos usos y funciones. ¿Qué sucede cuando esas imágenes, en lugar de ser sometidas o contenidas, se desbordan? La respuesta inmediata es: desestabilizan las certezas, desarticulan lo instituido. Y si lo que se desborda es aquello irracional, bárbaro y femenino, ¿no podríamos hablar de una escritura como la de Margarita García Robayo como una literatura que escribe con el cuerpo para tocar el cuerpo? Si lo que se es, aquello a lo que se pertenece, se porta en el cuerpo, es justamente desde el cuerpo desde donde se escribe. No es la literatura la que arrastra al cuerpo, como sugiere Eltit, sino el cuerpo el que permite que estalle la escritura. Escritura que se alza con toda la potencia de su feminidad, se reconoce monstruosa y bárbara y, por lo tanto, creadora de imágenes a las que da plena libertad: cuerpos que se desbordan para hacer que sintamos la tristeza, la frustración, el hastío y la desesperanza, todas huellas del fracaso inevitable de los tiempos que corren.

FICCIÓN

Quizá debido a este desborde de los cuerpos en la escritura de Margarita García Robayo, aquello de ‘racional’ que puede aparecer en su escritura está ligado a una reflexión en torno al acto de creación literaria, y específicamente al de la escritura novelística. Dicha reflexión metaficcional deja en evidencia ciertas estrategias, juega con los límites de lo real y lo irreal, dialoga con una tradición literaria con la que la autora coquetea, aunque sin dejar de ironizarla.

Quiero enfocarme en dos elementos que revelan lo dicho: por un lado, están las historias que el viejo Gustavo le cuenta a la narradora en *Hasta que pase un huracán*. En este personaje, de hecho, confluyen varias de las preocupaciones de mi lectura: se trata de un viajero cuyos orígenes son inciertos, que sugiere cierta nostalgia por un pasado difícil de descifrar y cuyo cuerpo va adquiriendo con la vejez un espesor que hará que transcurra en el relato como aquél a quien ya no le es posible alejarse del mar, es decir, del hastío. La protagonista, que narra en primera persona su propia vida y sus ansiedades por un destino más allá del lugar en el que nació, vuelve a buscar a Gustavo en su vieja choza de pescador, cada cierto tiempo, para abrazarse a su cuerpo envejecido en una hamaca frente al mar y escuchar sus historias:

Cuéntame una historia.

Ya te las conté todas.

Cuéntame una historia en la que aparezca yo.

Gustavo respiró hondo y negó con la cabeza: es una historia triste.

No me importa.

Me encogí a su lado. Recosté la cabeza en su regazo huesudo y maloliente.

Él me acarició el pelo:

Había una vez una princesa dulce y buena, que tenía un solo defecto: no sabía distinguir lo bueno de lo malo, lo bello de lo horrendo, lo diabólico de lo celestial, lo perverso de lo inmaculado...

Me dormí (García Robayo 2015, 50).

A lo largo de la novela, la protagonista sabe que las historias de Gustavo no son reales. O tal vez lo sean, es indiferente. Hay, en todo caso, una clara provocación que implica volver sobre ciertos relatos aunque se dude de ellos –como en el relato en el que Gustavo cuenta el destino trá-

gico de su familia, destino que la protagonista luego percibe como falso. Lo que interesa, finalmente, no es ir hacia los relatos buscando algún tipo de respuesta, sino cómo ellos van entretejiendo una especie de tradición que fija un lugar –el de la narración– como aquél al que es posible volver cuando la patria, la casa paterna y otras certezas se han puesto en crisis.

La relación de la protagonista con Gustavo es, en esencia, corporal: el primer encuentro, siendo ella todavía niña, se relata en el primer capítulo, cuando ella conoce su choza junto a su padre y Gustavo, sentado detrás de ella, le enseña a limpiar pescado, mientras acaricia su vagina. De ahí en más, en el transcurso de los años, ella volverá para ser acariciada, aunque luego Gustavo se niegue a hacerlo y la relación que inicialmente se afianzaba en esa cercanía sexual luego se estreche en el abrazo que se apresta a escuchar las historias. Sin embargo, un día, incluso la escucha se clausura, se agota, justo al final de la novela:

Nos metíamos en la hamaca y veíamos cómo el cielo se iba oscureciendo y llenando de estrellas, una luna, pocas nubes. Gustavo me contaba historias que ya me sabía, a veces las contaba mal y me tocaba corregirlo. A veces se inventaba pedazos nuevos, absurdos, inconducentes. Y yo lo dejaba seguir. Hasta que un día dejé de escucharlo. Fue fácil, en vez de su voz armando frases estiradas, oía el sonido de las olas y del viento: un chillido frío y afilado que al cabo de un rato se hacía un murmullo ensordecedor. Entonces me concentraba el horizonte [sic], que a esa hora estaba vacío (García Robayo 2015, 67).

El hastío de la protagonista frente a las historias de Gustavo es el hastío anunciado en el epígrafe que he citado, un tedio que se desata luego de años de volver al mar y de presenciar su infinitud. Sin embargo, dejar de escuchar no es dejar de abrazar un cuerpo, un peso cuya vida, de todos modos, transcurre anunciando su mortalidad. El cuerpo de Gustavo son los dedos cercenados. Los instantes compartidos son el mar. La protagonista vuelve a él pero se cansa del relato que se vuelve cursi, repetitivo. Se queda con el cuerpo en el abrazo, con la sangre que escribe los versos, pero no se queda con los versos.

*

El ejercicio metaficcional no está divorciado de un ejercicio de memoria que devela la presencia de la biografía de la autora en sus relatos. Si se escribe con el cuerpo para tocar el cuerpo, lo más seguro es que se arriesgue la vida en lo que se cuenta. En varias entrevistas publicadas en Internet, puede notarse que el elemento autobiográfico ha despertado más de una curiosidad con respecto a la vida de la escritora colombiana. Ella ha hablado de ‘autoficción’ como quien busca una palabra cualquiera para definir algo que poco le interesa definir. Pero lo cierto es que escribe sin fijar límites entre lo vivido y lo ficcionado. Tal vez por eso en los últimos años se haya animado a publicar un libro que reúne varios de sus recuerdos y sus fobias, titulado *Primera persona* (García Robayo 2017b). Aún no he visto el libro, pero su primer relato titulado “Mar” (García Robayo 2017a), al que corresponde el texto del epígrafe que encabeza este trabajo, fue publicado anteriormente en la Revista *Telar*. Lo que quiero apuntar aquí al anotar esta dosis de autorreferencialidad en el trabajo de García Robayo es que lejos de etiquetar su escritura como ‘autoficción’ –porque, como ya había dicho Paul De Man, la autobiografía no es un género, sino una figura de lectura que se da en todo texto (1991, 114), se trata de afirmar que si lo que se escribe no arrastra al cuerpo –es decir, no arrastra la vida– sino que se escribe con y desde el cuerpo –uno que, me gustaría volver a decir, es femenino, y por lo tanto adquiere cierto ‘espesor’ histórico–, los límites entre lo real y lo ficticio son lo de menos. Por eso, la estrategia metaficcional –tampoco como género sino más bien como entendimiento de la escritura– se confunde en el relato, se incorpora de tal modo que logra también desestabilizar la certeza de una tradición literaria.

Es inevitable preguntarse entonces si Margarita García Robayo pensó en la imagen de los dedos cercenados como metáfora de algo. Pienso que no. Quiero pensar que presencié una escena que decidió relatar, como mecanismo de purgación de la memoria. En *Tiempo muerto*, la narradora vuelve sobre la imagen cruel y despiadada:

[...] Se sentaron en una mesa al lado de una señora y su hijo. El chico se examinaba las manos muy de cerca, como si las tuviera plagadas de hormigas diminutas. Enfrente tenía un plato con restos de comida y unos cubiertos sucios. La madre fue a buscar a alguien que les limpiara la mesa, antes tomó al chico por los hombros y le dijo. “*Stay still*”. Y, cuando estuvo

a varios metros, el chico agarró el cuchillo y se rebanó los dedos como si cortara cebolla. Lo hizo repetidamente, sin emitir sonido [...] (García Robayo 2017c, 98).

La escena está contada en un lapsus en el que Lucía recuerda a Pablo, y trata de comprender por qué ahora lo siente tan ajeno a todo lo que ella es. Ante el vértigo que le provoca el hastío –como el que provoca el mar, o el hartazgo al escuchar las historias contadas por el viejo pescador una y otra vez–, el peso de un cuerpo sangrante en medio de una escena desgarradora, casi grosera, provoca un quiebre: un instante de imagen que lo descompone todo.

Cuando Lucía se burla del proyecto de novela que Pablo trata de llevar a cabo, también se deja ver este deseo de llegar a lo desbordante del cuerpo para salir del hastío. Pablo escribe su novela tratando de autofigurarse como un héroe que vuelve a su patria para tratar de redimirla. Es eso lo que a Lucía le aburre: una historia que se ha repetido una y otra vez, como las historias de Gustavo en *Hasta que pase un huracán*, o como el mar, en ese pequeño texto asimismo titulado: “Hubo un tiempo, el primero de todos, en que el mar era un territorio próximo, familiar y rutinario” (2017a, 15), escribe García Robayo. Luego, “vino el hastío”. En *Tiempo muerto*, hubo un tiempo en el que el matrimonio de Lucía y Pablo tenía sentido: era un territorio próximo, familiar y rutinario. Y luego el hastío. Por eso, para salir de él, reflejado en el proyecto de novela que Pablo sueña, en el momento en el que el tedio de la relación es aún más profundo, Lucía trama una sugerencia, que en el relato no está exenta de sarcasmo:

—Estuve pensando en tu novela –dice después y mira la pantalla–. Se me ocurrió algo.

—Ah, ¿sí? ¿Qué?

—Que el malo no tenga piernas.

Pablo suelta una carcajada. Lucía le dice que habla en serio:

—Tienes que darle algún rasgo distintivo, no puede ser un tipo rico, poderoso y malvado. Es una caricatura. Yo le sacaré las piernas.

—¿En serio? –él la mira y le cuesta creer lo que escucha. No tanto por lo que escucha, sino por cómo se lo dice: como si estuviera genuinamente interesada en ayudarlo.

—Que las haya perdido en un accidente de tránsito, por ejemplo. Y que tenga unas prótesis de titanio: unas piernas tipo biónicas. Las alemanas son las mejores.

—¿Alemanas? —Pablo se pregunta de dónde sacó semejante cosa. Lo divierte. Quizá lo use.

—Es un país con una larga tradición de tullidos. Mucha guerra, o sea, mucho amputado (García Robayo 2017c, 123).

*

Sacar las piernas para que el relato tenga un rasgo distintivo; cercenar los dedos para que la poesía acerca del mar no aburra ni caiga en el lugar común. Esos cuerpos son, en definitiva, objeto de un deseo que expresa un interés claro por salir del hastío de una ficción que aplanar e inmoviliza. No es casual entonces que en los cuentos, que la autora ha reconocido como una escritura más elaborada, esos cuerpos ya estén incorporados como imágenes indiscutibles de puesta en crisis de toda certeza: la del amor, la de la salud, la de la maternidad, e incluso la certeza de la muerte. *

Bibliografía

- Aguilera, Marvel. 2018. “Todos podemos ser monstruos si nos miramos bien de cerca”. Entrevista a Margarita García Robayo. Revista *Kunst* (enero). Disponible en <<https://revistakunst.com/2018/01/08/margarita-garcia-robayo-todos-podemos-ser-monstruos-si-nos-miramos-bien-de-cerca>>.
- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Didi-Huberman, George. 2014. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Eltit, Diamela. 2008. *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- García Robayo, Margarita. 2014. *Cosas peores*. Bogotá: Alfaguara.
- . 2015. *Hasta que pase un huracán*. Buenos Aires: Laguna Libros.
- . 2017a. “Mar”. *Revista Telar*. n.º 18: 15-28.
- . 2017b. *Primera persona*. Lima: Pesopluma.
- . 2017c. *Tiempo muerto*. Bogotá: Alfaguara.
- Hernández Hernández, Pablo. 2012. *Imagen-palabra: lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Nancy, Jean-Luc. 2003. *Corpus*. Madrid: Arena Libros.

***Matate, Débil, Precoz: derivas del lenguaje
en la trilogía de Ariana Harwicz***

*Matate, Débil, Precoz: Language drifts
in Ariana Harwicz's trilogy*

GABRIELA PONCE PADILLA

Universidad San Francisco de Quito

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2018.44.3>

Fecha de recepción: 25 enero 2018

Fecha de aceptación: 27 marzo 2018

Licencia Creative Commons



RESUMEN

La trilogía de Ariana Harwicz, que reúne las novelas *Matate, amor*, *La débil mental* y *Precoz*, es analizada en este artículo a partir de los modos en los que el lenguaje traduce y materializa la experiencia del cuerpo femenino, atravesado por la violenta y paradójica presencia de lo materno.

PALABRAS CLAVE: Ariana Harwicz, Argentina, novela, maternidad y abyección, fenomenología y lenguaje, palabra y performatividad.

ABSTRACT

The trilogy by Argentinian writer Ariana Harwicz, which brings together the novels *Matate, amor*, *La débil mental* y *Precoz*, is analyzed in this article with basis on the ways in which language translates and materializes the experience of the female body as traversed by the violent and paradoxical presence of the maternal.

KEYWORDS: Argentina, Ariana Harwicz, novel, maternity and abjection, phenomenology and language, word and performativity.

Incomensurable, ilocalizable cuerpo materno
Julia Kristeva, “Stabat Mater”,
Historias de amor

ARIANA HARWICZ (Buenos Aires, 1977) escribe tres novelas que funcionan como una trilogía. *Matate, amor* (2012), *La débil mental* (2014) y *Precoz* (2015), comparten una temática en la que obsesivamente asoma el tema de la maternidad. La presencia, en las tres novelas, del cuerpo de la madre (o de la hija) en estado de vertiginosa pérdida, se puede leer desde la imagen que plantea Julia Kristeva al referirse a lo abyecto como eso que “solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto” (Kristeva 2013, 12). Lo novedoso de esta aproximación hacia lo maternal radica en que dicha imagen se vuelca en esta trilogía hacia el lenguaje, a través de un procedimiento simultáneo que lo intensifica llevándolo hasta sus límites: cierta concentración expresiva –diríamos poética– en la que la frase se carga de significados e imágenes en potencia, desatando una violencia rítmica que se desborda a sí misma. Dotándole, por otro lado, a la temporalidad de la escritura de un presente en el que se distingue eso que Merleau-Ponty (1993, 191-216) llama el *carácter existencial* de la palabra, y que expresa su condición fenoménica, encarnada e incompleta.

La trilogía, publicada en el lapso de tres años, ocurre en paisajes en donde la voz femenina vaga en una suerte de nomadismo interior que

se espejea con territorios agrestes que mientras la amparan, también la expulsan. En *Matate, amor*, esa voz concentra la desolación de una madre que enfrenta los primeros meses de vida de su hijo asechada por deseos paradójicos. La novela transcurre en medio de un paraje silvestre en el que lo doméstico acorralla a la madre de modos siniestros y delirantes hasta el límite de la cordura. *La débil mental* es el apasionado retrato de la relación entre una hija y su madre nuevamente desde la perturbación de un vínculo “tan tranquilizador como asfixiante” (Kristeva 2013, 22), que anuncia a lo largo de la novela una catástrofe en la que lo único que pervive es la perversidad de ese mandato femenino del que no se escapa. Finalmente, *Precoz* muestra el recorrido por un lapso de tiempo en la vida de una madre y su hijo adolescente. Otra vez asistimos a un paisaje que sugiere marginalidad, atmósfera que va saturándose de una sensualidad que solicita el cuerpo de la madre hasta su desplome. Las tres novelas muestran un mundo interior en cuyo extravío se pone de manifiesto la tensión entre esa intemperie y el éxtasis del cuerpo que la habita.

IMAGEN E IMPOSIBILIDAD: EL EXCESO COMO RITMO EN LA TRILOGÍA

El cuerpo femenino en esta trilogía –en su condición tanto de madre como de hija– organiza su experiencia perceptual¹ a partir del deseo y su error. Lo abyecto, como manifestación precisamente de ese fallo, que resulta ser un fallo de origen (Kristeva), confronta a un sujeto a quien le “ha sido develado que todos sus objetos solo se basan sobre la pérdida inaugural fundante de su propio ser” (Kristeva 2013, 12). La maternidad opera como abyección en tanto repuja ese carácter de oquedad del cuerpo, rememorando la falta fundante que a su vez es impulso apasionado hacia el objeto (hijo). El hueco que ha dejado la criatura parece radicalizar la crisis que llega, en el caso de Harwicz, a instalarse en la escritura, en un doble movimiento que satura al tiempo que vacía.

1. Merleau-Ponty (1993) sostiene que es el cuerpo el que nos abre al mundo y nos pone en situación, es a través de un cierto “esquema corpóreo” que se reanuda a cada instante y a través del cual organizamos la experiencia perceptual (181-90).

En las páginas de esta trilogía, el deseo al devenir siempre insatisfacción se redirecciona en un arrojito que no cesa. En el flujo escritural de Harwicz se despliegan cadenas de enunciados concentrados, frases breves se suceden unas a otras, en una corriente que se desborda continuamente a sí misma, reorientándose para implicarse en una nueva estructura de deseo. La operación que parece suceder en su interior se asemeja a la intención que carga la flecha antes de dispararse y que cuaja en un disparo certero y fulminante, para cargarse de manera inmediata nuevamente de tensión. O a la contracción en cuyo ritmo incremental el feto se conduce hacia su expulsión también desbordando los órganos. Esto se expresa en las tres novelas como monólogo del exceso. Así lo podemos percibir en esta cita, en cuya extensión se ilustra ese carácter:

Mamá, yo, corro y me arrojo desde un pozo de lluvia a los altos pastizales no podados. Donde mi cuerpo quedará años sin ser descubierto y será verdad forense. Mi aliento de búfalo me sofoca. Podría empañar vidrios enteros, los ventanales de un castillo, ciudades espejadas por ríos angostos. Soy una bestia que respira lento y pesado, que saca el aire al resto. Miro la noche y me parece un baúl con candado. Un viejo vagón que va al infierno. Busco en el aire tupido la grieta por donde atenuarme. ¿Qué querés de mí?, dice mi marido. ¿Qué necesitás ahora? ¿Hay algo que pueda hacer? Y me pone delante un almohadón. Pero un almohadón no me alcanza. Pego una piña al aire y mi esposo sale corriendo y regresa con un par de guantes de boxeo rojo de su adolescencia. Me los pone, pego tontamente dos porrazos cruzados a su nariz y me los saco. No quiero guantes de ring. No quiero paragolpes. Quiero ver mis manos hechas de hueso dispararse en todas las direcciones. Cogeme le grito con una voz que me sonó perruna. Cogeme de una buena vez. Pero lo que tenía ganas de hacer mientras se acercaba a mí erecto era comer flores venenosas, champiñones venenosos, piedras. Acabar ese largo día difuso, tormentoso. Me tiró sobre la cama, el bebé seguía frente a las maderas cortadas, se estiraba para tomar la sierra. Me abrió las piernas. Me hurgó con sus manos callosas. Cuando grito cogeme lo que menos hay es apetito. Y mientras entraba su pedazo de carne saliente en mi hueso, si eso es hacer el amor, estamos locos, deseé una habitación blanca por la que entre el aire de mar, la sal picante en mi lengua cortejada. Alguien me cura los ojos, adiestra mi mirada y me deja en un lugar infinitamente más calmo que este chiquero. Ese otro escarba en mí buscando oro. Porque hay otro. Pero nadie sabe escarbar. Ni siquiera él. Cuando mi marido se achicó y salió sentí que palpitaba y, aunque lo mordí, lo amé. La sierra empezó a andar (Harwicz 2012, 61-62).

La imaginería poética de Harwicz revienta la frase descolocando el significado, poblándolo de imágenes potenciales, en una apertura que funciona de manera paradójica: la frase corta, y mientras tensiona la lengua la abre en su capacidad de significar. En esa contradicción, de resistir y liberar, aparece la potencia poética que funciona desde la desactivación de la palabra. Giorgio Agamben, en su ensayo “¿Qué es la creación?”, plantea una problemática que parece existir en el seno de la potencia, en la que la resistencia que impone *la-potencia-de-no* (constituyente de toda potencia) singulariza la creación: aparece la voz del creador. La voluntad de quien en el acto de creación suspende para contemplar, manifestándose lo que “se resiste y se opone a la expresión” (Agamben 2016, 49). Esto sucede a través de una acción que desactiva y vuelve inoperosa la obra, a la vez que la abre a nuevos usos posibles. En la trilogía, es en ese juego de desactivaciones que habitan en el interior del lenguaje en donde aparece el estilo, tan particular, tan feroz y poderoso de la prosa poética de Harwicz. En lo que parece ser una constante apertura de la palabra se percibe, invisible por debajo del texto, una suerte de resistencia que expande su polisemia y lleva la frase hasta sus límites:

[...] cuando tengo sexo conmemoro aniversarios de ausencia. Cuando me enamoro, ahora mismo, mientras me sacudo, echo tierra sobre un cajón. Qué importa de quién. Y cuando me masturbo profano nichos y cuando acuno a mi bebé digo amén y cuando sonrío desconecto un respirador artificial. Por eso el beso, porque, de todos modos, desde hace tanto, incluso, desde antes de nacer y mientras mi esposo anda gritado por ahí de celos, estoy muerta (Harwicz 2012, 57).

Esa misma condensación poética desata en los textos un ritmo que se dispara de manera visceral en la escritura. El ritmo pone en relación al estructurar pulsos, ciclos, reiteraciones (Agaud 2015, 27-29); es decir, ordena la experiencia temporal que se dispone de manera iterada para resonar. La existencia rítmica de una obra presupone, entonces, la estructuración de un proceso que también mientras vincula va particularizando. Ese impulso de composición que encarna esa doble condición, y que pone en diálogo la singularidad orgánica y sensible de un ser –el pulso, el latido, el flujo sanguíneo– con un entorno o con un material, se resuelve a través de una combinatoria que despliega y con-forma el movimiento de esa obra, enlazando la experiencia estética con la vital (López 2015, 177-78).

En el caso de Harwicz, la rítmica en su trilogía propone una combinación de repetición y contraste que pone de manifiesto la paradójica situación del cuerpo maternando: el desplazamiento desde sus impulsos más primitivos hacia las constricciones de la condición cultural/política impuestos a ese cuerpo. La condición que *solicita* desde el cuerpo, y que a la vez la experiencia de lo cultural niega (Kristeva), se expresa en la violencia de las frases que se imprime en el ritmo:

Quando mi marido se va de viaje, a cada segundo de silencio le sigue una horda de demonios colándose por mi cerebro. Una rata salta sobre el techo transparente. Parece divertirse la loca. Voy a ver si el bebé respira a cada minuto, lo toco para ver si reacciona, lo destapo, lo cambio de posición, lo ilumino, lo levanto, todavía estamos en la etapa de la muerte blanca. Después me controlo, me hago un sándwich y me quedo frente a la tele. Pero enseguida el ajjj, ajjj de un búho, ese sonido genital, involuntario y erótico me aterra. Apago la tele. Imagino a los animales en una orgía, un ciervo, una rata y un jabalí. Me río, pero inmediatamente me da miedo esa mezcolanza de bicharracos. Esas patas, colas y pelambres enganchados en una carrera de placer. ¿Cómo eyaculará un jabalí? [...] Entre las dos y las cuatro de la mañana viene lo peor, después afloja y vuelvo a hacerme de comer [...] Me veo yendo al bosque y dejando el cochecito cuesta abajo. Ajjj, ajjj, por suerte suena el teléfono [...] A veces quiero que lllore para poder colarme en su cama sin culpa y descargar mis tetas (Harwicz 2012, 16-17).

En su aproximación a lo abyecto, Kristeva se refiere a quien se le manifiesta la abyección como el “arrojado” que:

[...] en lugar de preguntarse por su ser, se interroga sobre su lugar. Ya que el espacio que preocupa al arrojado, al excluido, jamás es uno, ni homogéneo, ni totalizable, sino esencialmente divisible, plegable, catastrófico. Constructor de territorios, de lenguas, de obras, el arrojado no cesa de delimitar su universo, cuyos confines fluidos –estando constituidos por un no objeto– cuestionan constantemente su solidez y lo inducen a empezar de nuevo [...] (Kristeva 2013, 16).

A la luz de esta reflexión y de la cita que la precede, en los personajes femeninos de Harwicz –específicamente en *Matate, amor*–, podemos observar cómo la maternidad produce un extravío que arroja a la madre hacia los límites que la separan del paisaje y del animal. El contorno que distingue a su cuerpo de esos cuerpos que asechan desde el campo se

vuelve movimiento que extravía la identidad, mostrando su imposibilidad, haciéndola empezar cada vez de nuevo: “Creo que no pensé en nada en toda mi vida. Pateo piedras al lado del camino. Ahora soy una turba de aves nocturnas. Ahora soy una imposible horrible maravillosa noche. Ahora una avalancha hueca” (Harwicz 2012, 25).

El cuerpo que se vacía además a través de sus flujos, al ritmo de la leche y de la sangre –en el caso de Harwicz– desborda la voz poética, como dice Hélene Cixoux: “Voz: la leche inagotable. Ha sido recobrada la madre perdida. La eternidad: la voz mezclada con la leche” (1995, 56). Ese fluir aparece en *Matate, amor* consumiendo la palabra e *inventando* una lengua –y un ritmo– radicalmente corporal:

Escuché un disparo y di vuelta la cabeza con la misma intriga cándida de los bambis. Paré las orejas. ¿Qué fue ese estruendo? ¿Dónde está el bebé? Mi corazón se aceleró tanto que pensé que lo vería embarrado en las hojas caídas. Después lo busqué como solo una madre busca a su hijo. No corriendo ni caminando, no mediante acciones físicas. Lo encontré acostado sobre unas ramas más altas que lo que yo hubiese trepado. Me hacía cu-cu ma-ma con la mano. Apenas camina y ya pudo treparse a un árbol. He parido a un pequeño bárbaro. Subí y nos quedamos abrazados [...] Unas voces dicen nuestros nombres que ya olvidamos. Nos buscan. Bla bla bla o co co ri co da igual. Mejor harían en cerrar el pico. Los animales se burlan de ellos. El ciervo se detiene como embalsamado, los ojos de vidrio. Está conmovedoramente quieto. Él es mi hombre. El que sabe mirar mi tristeza infinita. Los otros son apenas hombres. De qué sirve ser uno de ellos si el idioma no alcanza (Harwicz 2012, 69-70).

El ritmo del cuerpo es flujo que sin embargo está quebrándose de manera recurrente, golpeando cualquier posible unidad. Dice Merleau-Ponty que el *esquema* a través del cual se reanuda –a cada instante– la implicación del ser con su entorno ocurre en y a través del cuerpo, es siempre experiencia encarnada. En la segunda parte de su texto *Fenomenología de la percepción*, titulada “El sentir”, en la que se explora las dimensiones entrelazadas entre el sujeto de la sensación y lo sensible, Merleau-Ponty se refiere específicamente al “ritmo existencial” que se *reanuda intencionalmente* entre sujeto y objeto:

La sensación es, sin duda alguna, intencional, o sea, no se apoya en sí como una cosa, que apunta y significa más allá de sí misma. Pero el término al que apunta solo ciegamente es reconocido por la familiaridad que

con él tiene mi cuerpo, no está constituido en plena claridad, lo restituye o lo reanuda un saber que permanece latente y que le presta su opacidad y su excedencia. La sensación es intencional porque encuentro en lo sensible la proposición de cierto ritmo de existencia y que, llevando a efecto esta proposición, deslizándome en la forma de existencia que así se me sugiere, me remito a un ser exterior, tanto si es para abrirme como para cerrarme a él. Si las cualidades irradian a su alrededor cierto modo de existencia, si tienen cierto poder de hechizo [...] es porque el sujeto sensible no las posee como objetos sino que simpatiza con ellas, las hace suyas y encuentra en ellas su ley momentánea [...] (1993, 229).

Desde esta perspectiva, el ritmo está planteado en términos de una *condición* existencial del sujeto que modula dos experiencias –la suya y la del objeto– para la generación de un movimiento que los sincroniza y los arroja de manera mutua e intencional, el uno al otro. La apertura, el movimiento que crepita en el cuerpo, es el ritmo que como corriente se activa siempre en relación a una alteridad que lo seduce. En las voces femeninas de las tres novelas, el *esquema* parece sufrir una dislocación permanente que encuentra instantes intensificados de modulación precisamente sensual, con otro cuerpo al que se vincula, sin embargo, de modo siempre precario. De esta manera, la modulación –esta ley momentánea– opera en la rítmica de la prosa de Harwicz como un quiebre y una reconstitución que pone de manifiesto la condición de su inestabilidad. En su segunda novela, *La débil mental*, en la voz de la hija se distingue una economía narrativa en la que el vínculo erotizado, madre-hija, es *modulado* a partir de un movimiento de apertura/cierre que pone a vibrar la frase y marca el ritmo del texto:

Me despierta el clic clic de una C11 táctica equipada con rayo láser. O un olor a turba en el aire. O bardas de piedra y musgo. Me despierta un amor agri dulce que no existe. No un amor, dedos larguísimos y salados. Restos de mierda de vaca en el aire. Me despierta la impresión de que todo el resto que no sea él eyaculando en mi culo, me estorba. Mamá arriba de mí excitada y yo que la soñé aplastada por un choche con cambios automáticos. La conductora de lentes gruesos gritando entre sus órganos, qué horror, pero varias veces. Huele a gas. Lo echaron sobre el nido de abejorros, ahora las gallinas dan vueltas frenéticas. Me desmayo, mamá (Harwicz 2014, 25).

En el caso de estas novelas, el cuerpo, instrumento general de comprensión que interroga cada vez la realidad (Merleau-Ponty 1993, 181-

90), se hace palabra que irradia su significación en el significante, como escritura apasionada, encarnada, modulada en la experiencia breve y frágil del mundo. Es también, en ese sentido, que la palabra o la mirada se desplazan a través de una materialidad erotizada que obtiene de las cosas interrogando en ellas, deslizándose por su corporalidad: “La copa de la arboleda se mueve y es esa duna de caracolas marinas con una lona rasposa compartida por la abuela, mami y la niña. Un trío de trastes colorados sobre las almejas. Tres espaldas rollizas con crema protectora. Tres vaginas arenosas al final del día. Por fin doy con una taberna. Puede que el jamón o las langostas expuestas en la vitrina no estén en buen estado, pero igual pido eso, me siento en una mesa oscura, el cenicero rebalsa” (Harwicz 2014, 71).

PRESENTE DE LA ESCRITURA, PALABRA QUE PERFORMA

Esa rítmica *–ritmo de la carne–*, que modula instantes a partir de los cuales ocurre una reanudación, deriva –en el caso de estas novelas– en una temporalidad también estriada. Volviendo a Kristeva, en su texto sobre lo abyecto, se señala que la fulminación le ocurre al sujeto al mismo tiempo que la sollicitación se le manifiesta temporalmente:

el tiempo olvidado surge bruscamente y condensa en un relámpago fulgurante una operación que, si fuera pensada, sería la reunión de dos términos opuestos, pero que en virtud de dicha fulguración se descarga como un trueno. El tiempo de la abyección es doble: tiempo del olvido y del trueno, infinito velado y del momento en que estalla la revelación (Kristeva 2013, 17).

Este movimiento, que es a la vez instante y eternidad, produce un tiempo paradójico que en el caso de la escritura de Harwicz se plantea como suspensión que no deja de moverse, que no cesa pero tampoco se dirige hacia ninguna parte. Cada una de las novelas tiene un desarrollo: los personajes atraviesan un trayecto que, sin embargo, parece dejarlos en el mismo lugar y que, a través de imágenes que tensan el lenguaje, lo dinamizan vivamente. Las novelas se tejen a partir de instantes –acontecimientos inauditos– (Ricoeur 2008, 475), cuya fulguración desata vibraciones exaltadas al interior del personaje, que sueltan la palabra y estiran el tiempo.

En este sentido, la condición de materner se expresa como estasis. El tiempo de la madre se reviste de una eternidad que parece devorarla en su hueco profundo, fijando, en el caso de estas novelas, cualquier avance de la trama pero desatando –otra vez la paradoja– momentos poéticos que (des)componen la duración de las narraciones. La historia en *Matate, amor* empieza con una escena en la que la madre celebra los seis meses de su hijo y termina cuando el pequeño tiene dos años. En ese transcurso, la temporalidad se manifiesta a través de lapsos en los que la vida de la madre se intensifica por las crisis que atacan su cuerpo y que le dotan de vertiginosidad al tiempo de la novela. A lo largo de la narración la mujer atraviesa por algunos acontecimientos: la navidad y la muerte de su suegro, un plan de suicidio, una relación con su vecino, un intento fallido por asesinar al padre de su hijo en el que termina matando a un perro, el matrimonio con el padre de su hijo, una crisis nerviosa que la lleva a ser hospitalizada, su accidentada recuperación y finalmente la celebración de los dos años del bebé, episodio que termina con el abandono de todo, ella se va. Este ordenamiento aparentemente cronológico de acontecimientos no se suceden sin embargo a partir de un transcurso lineal, sino como momentos que engendran quiebres temporales profundos. Son los escapes, los trances del cuerpo, sus pulsiones, los que marcan un devenir en el que el personaje regresa siempre a su mismo errar interior que es *destiempo*:

mi pichoncito tiene dos años y en mi mente sigo pujando, que ahí viene, que ya está, que ya se le ve la cabecita. Para soplar, mi esposo se puso detrás de mí y varias cámaras, apunten. Allí estuvimos para la eternidad de la foto, estampados, amurallados [...] y no sé por qué fijé la mirada en un montículo de tierra como uno podría mirar las estrellas, las galaxias, los satélites, imágenes de lo que pasó hace millones de años, el pasado mirando desde el presente (Harwicz 2012, 145-46).

La temporalidad de esta escritura que se manifiesta como presente nos remite a la definición que Merleau-Ponty plantea de la percepción en su carácter de *reanudación* –“reconstitución del mundo en cada momento–” (1993, 223), y que se refiere también a una naturaleza temporal en la que surge cada vez el sentido de la experiencia. La temporalidad existe como vivencia encarnada en cuyo despliegue suceden simultáneamente la rememoración que activa el pasado, y la prospección del futuro que se proyecta en un flujo de “ahoras” (Merleau-Ponty 1993, 420), en el

que ocurre la subjetivación. El ser es tiempo en tanto siempre implica su existencia en una corriente que lo precede, y en la cual el *presente* es un movimiento simultáneo en el que ser y ser consciente son una misma cosa: “Hay tiempo para mí porque tengo un presente. Es al llegar al presente que un momento del tiempo adquiere la individualidad imborrable, aquel ‘una vez por todas’ que luego le permitirán atravesar el tiempo y nos darán la ilusión de la eternidad” (Merleau-Ponty 1993, 432).

Desde esta perspectiva la escritura encarnada en Harwicz se hace temporalidad precisamente a través del presente de la narradora, experiencia abrumadoramente consciente en el que la extensión del acontecimiento memorable en su interioridad procura a su vez el presente para/del lector (Chevallier 2011). A través del anclaje en un verbo que se conjuga mayoritariamente en tiempo presente, la enunciación de la acción produce lo que podríamos llamar una escritura performativa y corpórea: “que percibe los nervios de la materia” (Cixous 1995, 49) y que, mientras nombra, acciona y temporaliza rompiendo también, para el lector, el continuo del tiempo y exigiéndole volver a encontrar su espacio presente (Agamben 2005, 26):

Yo estoy bruta pero llego a notar que mi hijo clama porque regrese, con agua en la boca, viene a rescatarme con sus brazos fornidos, si es que es mi hijo, ahora mismo dudo, cómo pude engendrarlo, lo sigo mirando nadar frenético [...] lo veo venir empujado por el río pero solo cuenta que este averno de deseo dure. Me le voy encima otra vez, y otra, la mandíbula corrida lo beso, qué asco me parece que dice, me tira del pelo, le tiro del pelo, ninguno suelta agarrado de las puntas llegamos hasta arriba y tiramos y tiramos y tiramos tanto que caemos lanzados arena abajo (Harwicz 2015, 74).

Quizá sea su formación como dramaturga lo que dota a su escritura de ese carácter performativo, que además enfatiza el *estar haciéndose* y en este sentido alude a lo procesual del performance (Taylor 2012, 40-41). En la escritura de Harwicz, el tiempo de la narración es el tiempo así mismo de la acción que va abriendo el lenguaje. El tiempo del acto se vuelve el tiempo del texto, mientras enunciado y enunciación generan un presente de la ficción (Ricoeur 2008, 492):

Soy huérfana, como decir soy mujer casada, como decir, tengo hambre [...] Camino derecho en el predio crecido y dejo atrás la casa deshabitada. Camino buscándola por tierra y por aire, mirando hacia el cielo por si se colgó

de un paracaídas, del ala de un avión de guerra, desnuda flamea en las ramas. Camino siguiendo el instinto materno que no hay (Harwicz 2014, 75).

LENGUA EROTIZADA Y PALABRA FENOMÉNICA

El manejo del tiempo narrativo, como presente de la narradora, tiene en las tres novelas esa misma cualidad que performa, en tanto la temporalidad se ancla al presente pero también en cuanto erotiza el lenguaje exponiéndolo en su condición de materia viva.

La voz de la narradora (madre o hija) entrelaza dos experiencias –maternidad y sexualidad–, que al tocarse generan una suerte de fallo. Lo femenino, en particular lo maternal, la imagen de la madre, que a lo largo de la historia cristiana de occidente se articula –volviendo a Kristeva– a través de la imagen de la virgen inmaculada, es un cuerpo privado de sexualidad. Las novelas de Harwicz son, en ese sentido, de una potencia subversiva que desestabiliza esa identidad: en *Matate, amor* el cuerpo que solicita el hijo es un cuerpo de exuberante sexualidad, que no deja de reorganizar lo real a partir de ese deseo. El materner parece en esta novela solo un dato adicional, aunque paradójicamente definitivo, frente a un cuerpo que no puede saciarse, como si esa solicitud que desde el niño es de vida o muerte lo hiciera huir en delirio sexual hacia otros cuerpos y que, en la escritura, se transforma en delirio sensual de la palabra.

Una erección, tengo que lograr una erección y me desconecto del lugar, no estoy ahí donde piso, no soy madame la del sombrero ama del adolescente. No avanzo entre yuyos. Una erección para seguir. Los otros en celo no ayudan. Rápido. Cualquier cosa sirve. Una erección para seguir. Una erección como instinto de resistencia, una erección para mantenerme en pie y jugar a las bochas con los otros y hacer de comer. Que algo se alce por encima de las malezas y el musgo seco. Una erección para continuar el camino, el domingo, las compras, los saludos y el supuesto amor a los nietos (Harwicz 2015, 15).

Precoz, tercera novela de la trilogía, en la que se retoma la relación madre-hijo, de hecho se sugiere que es el mismo hijo de *Matate, amor* pero ahora adolescente (“tal vez mi hijo en unos años”, Harwicz 2012, 81), quien es testigo y cómplice del cuerpo saturado de calentura de la

madre, una sexualidad que no está direccionada hacia el hijo pero que de manera tangencial no deja de tocarlo. Al fin y al cabo, la madre se sabe en esa relación (volviendo a la figura de la virgen) también esposa e hija (Kristeva 1988, 216):

[...] ahora me besa y nos deshacemos, no madre hijo, dos indocumentados que se cruzan en un paraje, dos aturridos en la cima de un refugio, dos punks que atraviesan Europa comiendo de la basura pública [...] Tenía que pasar, todo puede pasar entre el amor de la madre y del hijo, por qué no esperar que algún día todo pase y después un recuerdo como no recuerdo en la casa áspera, en la casa miniatura de placard, un falso minuto en la nieve [...] (Harwicz 2015, 56-57).

La identidad maternal descolocada a través de una eroticidad latente, obsesiva, desterritorializada, confronta cada vez la pérdida que acompaña la ruptura entre su cuerpo y el del hijo, en cuya imposible restitución se encuentra también la imposibilidad de ese amor:

[...] ¿qué relación hay entre yo, o incluso más modestamente entre mi cuerpo y ese pliegue-injerto interno que, una vez cortado el cordón umbilical, es otro inaccesible? Mi cuerpo y ...él. Ninguna relación. Nada que ver. Y esto desde los primeros gestos, gritos, pasos, mucho antes de que su personalidad se haya convertido en mi oponente: el hijo, él o ella, es irremediablemente otro. Que no haya relaciones sexuales es un pobre atestado ante este relámpago que me deslumbra frente al abismo existente entre lo que fue mío y, a partir de ahora solo es irremediablemente ajeno. Intentar pensar en este abismo: alucinante vértigo. Ninguna identidad se tiene en pie. La identidad de una madre solo se mantiene por el cierre bien conocido de la conciencia en la somnolencia de la costumbre, en la que la mujer se protege de la frontera que divide su cuerpo y la destierra de su hijo (Kristeva 1988, 224-25).

Esa misma relación quebrada se expresa de un modo particular en *La débil mental*, en la que el cuerpo de la hija afectado por su deseo sexual no puede librarse de la presencia de ese otro cuerpo femenino, el de la madre, que parece ser un continuo atentado contra la singularidad del suyo. “La guerra de la hija con su madre” (Kristeva 1988, 229) que atraviesa e interfiere en la sexualidad de esos cuerpos, operando como una sombra que no deja de perturbar su deseo:

Soy una virgen que vive con su madre en una caravana y en invierno se frotan como dos cetáceos. Soy esa que come hígado de pato con las manos y las uñas rotas. Esa que se ríe y salta en el vendaval de la mano. La concha cerrada hasta la vejez. Y cuando una mañana de nieve encuentra a la madre acostada con la boca abierta y un insecto dentro, se tira encima y la besa. Y se traga el insecto como un hielito (Harwicz 2014, 82).

Lo novedoso de ese desborde sexual que se trunca, que es imposible, vuelve a ser como alcanza la palabra activando su potencial vivo, el carácter erótico de su fisionomía. Esto se materializa, por un lado, como ya lo hemos dicho, en el modo en el que se tensionan y se saturan las relaciones en una combinatoria lingüística que se desborda. Y, por otro lado, en el modo en el que las palabras también performan en su condición fenomenológica –significante cargado de sensualidad– que Merleau-Ponty designó así mismo con una significación existencial: “es necesario que, de una manera u otra, la palabra y el vocablo dejen de ser una manera de designar el objeto para pasar a ser la presencia de este pensamiento en el mundo sensible, y no su vestido, sino su emblema o su cuerpo” (1993, 199).

Esto último se juega en estas novelas no solo en el uso bastante libre de la sintaxis, sino de la sensualidad misma del vocablo, del gesto fonético y su sentido emocional que ya *modula* la experiencia del lector: “el vocablo algo que uno dice, uno oye y ve, el cuerpo acoge los vocablos tal y como los ve” (Merleau-Ponty 1993, 214). El lenguaje dispuesto de este modo extraña al mundo conocido (el de la maternidad) para poder percibir las paradojas que lo constituyen: “la lengua no se apropia de nada, llama, no para hacer venir sino para provocar un alejamiento y que la distancia vibre entre todo” (Novarina 2001, 14). Paradojas que en esta escritura vuelven a manifestarse en el modo a través del cual la impronta de la maternidad, en el lenguaje, produce huecos, vacíos, expresa su esencia que al amar, devora: “Pienso en los sexos de mamá y el señor atornillados volviéndome niña. Pienso en nuestros sexos peludos inventando hijos. Ahí va una madre con las manos detrás de la espalda. Ahí va otra mordiendo el cuello de su cría. Las nubes no me rescatan hoy, no me aspiran” (Harwicz 2014, 52).

Por otro lado, el extrañamiento de la lengua sometida a esos vacíos pone en evidencia la incompletitud de la experiencia y también de la palabra. La experiencia perceptual es siempre parcial y está asociada a la intencionalidad con la que el sujeto elige conectarse con ciertos aspectos de la realidad, señalará Merleau-Ponty. Esto siempre se manifiesta en un tejido

complejo que orienta el esquema corporal, abriéndolo hacia la experiencia parcial de cualquier fenómeno (Merleau-Ponty 1993, 231). Un lenguaje fragmentado, un ritmo quebrado, da cuenta no solo de la cualidad subjetivizada de la experiencia sino de la falta que la constituye, la manifestación de lo que no se puede asir de cada momento. Es, paradójicamente, desde esa incapacidad que a la vez surge la necesidad de nombrar: “la intención de hablar solo puede hallarse en una experiencia abierta, aparece como la ebullición en un líquido, cuando en el espesor de un ser se constituyen unas zonas de vacío que se desplazan hacia el exterior” (Merleau-Ponty 1993, 211). Acontecimiento del habla que sucede no necesariamente desde su funcionalidad para expresar un pensamiento, sino para estructurar una experiencia que urge exteriorizarse. Es esta urgencia precisamente lo que se percibe a lo largo de los monólogos en estas novelas, leemos en *Matate, amor*:

Quiero ir al baño desde que terminó el almuerzo pero es imposible hacer otra cosa que ser madre. Y dale con el llanto, llora, llora, llora, me va a trastornar. Soy madre, listo. Me arrepiento, pero ni siquiera lo puedo decir. A quién. ¿A él sentado en mis rodillas, metiendo la mano en mi plato de restos fríos, jugando con un hueso de pollo? ¡No! Dejá eso que te atragantás. Le tiro una galletita. Me la devuelve. Tengo la boca llena de su saliva, de migas. Tengo tomate pegado en mi brazo. No lo dejo terminar y le meto otra galleta, se atora. No me hago cargo de lo que pueda pensar de mí. Lo traje al mundo, ya es suficiente [...] (Harwicz 2012, 99).

El lenguaje opera, a lo largo de toda la trilogía, precisamente como estructurador de la experiencia, traspasado por el ejercicio fallido de todo amor maternal. En la fisionomía de la escritura asoma para el lector la reconstrucción de una experiencia que desde sus paradojas da cuenta de la violencia y la pasión de ese afecto. Es una escritura que atraviesa, en este sentido, el cuerpo del lector, arrojándolo al lenguaje en su plena condición material, en su existencia corporal, llevándolo también a sus límites en una experiencia que lo solicita y lo confronta con lo más abyecto, con lo impensado y lo imposible de la imagen, ahí la potencia y la radicalidad de esta escritura:

La casa está llena de ronquidos y solo somos dos. Soy un espectro, camino con la panza apretujada, con el demonio en la panza, cae a mis pies, me muevo entre habitaciones. No hay nada, tampoco diría dolor, no es ni eso,

son más bien azulejos fríos, si no sirve meter la cabeza en el tigre, para qué días. Busco por la casa algo y no sé qué. Deambulo, veo a mamá sin contornos lavarse, rayarse. Tarde para haber vivido, temprano para eliminarse. Me meto en su cama, no la despierto, me subo a ella y la abrazo, estoy perdiendo consistencia y solo soy una especie de idea [...] Me están amamantando. Me divorcio cerebralmente de todo y ya no estoy en esta casona entre las patas de mamá ni con la boca sorbiendo su pezón [...] (Harwicz 2014, 21- 22). *

Bibliografía

- Agaud, Ana. 2015. “El ritmo y la libertad: semántica estética, terapia equívoca, paradojas”. En Teresa Aizpún, Eva Fernández del Campo y Cayetana Ibáñez, editores. *Ritmo. El pulso del arte y de la vida*. Madrid: Abada Editores.
- Agamben, Giorgio. 2005 [1970]. *El hombre sin contenido*. Barcelona: ALTERA.
- . 2016. “¿Qué es la creación?”. En *El fuego y el relato*. México: Sexto Piso.
- . 2017. *El uso de los cuerpos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Chevallier, Jean Frederic. 2011. “Fenomenología del presentar”. En *Literatura: teoría, historia, crítica*. Vol. 13, n.º 1. Universidad Nacional de Colombia.
- Cixous, Hélène. 1995 [1992]. *La risa de la medusa*. Barcelona: Anthropos.
- Harwicz, Ariana. 2012. *Matate, amor*. Madrid: Lengua de Trapo.
- . 2014. *La débil mental*. Buenos Aires: Mardulce.
- . 2015. *Precoz*. Buenos Aires: Mardulce.
- Kristeva, Julia. 2013 [1980]. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- . 1988 [1983]. “Stabat Mater”. En *Historias de amor*. México: Siglo XXI.
- López, Irene. 2015. “El arte encarna la vida: ritmo, movimiento y cuerpo en la modernidad europea”. En Teresa Aizpún, Eva Fernández del Campo y Cayetana Ibáñez, editores. *Ritmo. El pulso del arte y de la vida*. Madrid: Abada Editores.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1993 [1945]. *Fenomenología de la percepción*. México: Planeta-Agostini.
- Novarina, Valere. 2001. *Ante la palabra*. Valencia: Pre-textos.
- Ricoeur, Paul. 2008 [1995]. *Tiempo y narración II*. México: Siglo XXI.
- Taylor, Diana. 2012. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

**Relatos salvajes: animalidad y migrancia en
Nombres y animales de Rita Indiana**

*Wild tales: animality and migration
in Nombres y animales, by Rita Indiana*

MIGUEL AILLÓN VALVERDE

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Universidad Complutense de Madrid

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2018.44.4>

Fecha de recepción: 16 marzo 2018

Fecha de aceptación: 14 mayo 2018



RESUMEN

A partir de la novela *Nombres y animales* (2014), de la escritora dominicana Rita Indiana, este artículo analiza la figura del animal como tropo literario, en procesos de re/presentación de sujetos cuyos cuerpos, lenguaje y estructuras identitarias reflejan tensiones y fracturas en espacios de poder y explotación. Así se reparará en las formas en las que *lo animal* desestabiliza discursos centrados en el concepto *hombre* –como parámetro jerárquico normativo– para evidenciar, después, los intersticios abiertos por el animal (humano y no-humano) para subvertir fronteras homogéneas cuya pretensión es la inmunidad permanente ante cualquier forma de invasión foránea.

PALABRAS CLAVE: Rita Indiana, lo animal, migración, novela, República Dominicana.

ABSTRACT

With a starting point in the novel *Nombres y animales* (2014), by Dominican writer Rita Indiana, this article analyzes the figure of the animal as a literary trope in re/presentation processes of subjects whose bodies, language and identity structures reflect tensions and fractures in spaces of power and exploitation. Thus, herein there will be a consideration of the ways in which *the animal* destabilizes discourses centered on the concept of *man* –as a normative hierarchical parameter– in order to show, afterwards, the interstices opened by the animal (human and non-human) to subvert homogeneous borders which intend to generate permanent immunity against any form of foreign invasion.

KEYWORDS: Rita Indiana, the animal, migration, novel, Dominican Republic.

*desde la noche de los tiempos somos visitados, invadidos,
atravesados por los animales o por sus fantasmas*
Jean-Christophe Bailly, *El animal como pensamiento*

IRRUPCIÓN ANIMAL

LOS ANIMALES FUERON, desde siempre, parte del entorno íntimo de la realidad del hombre. Aquellos contribuyeron en la constitución de la vida, tal como se la conoció y nombró. De ello da cuenta cualquier modalidad de historia natural así como los relatos de creación, evidenciando la primacía de los animales desde los orígenes de la civilización, pues ellos “según su género, bestias y serpientes y animales de la tierra según su especie” (*Biblia* 2009, 2) poblaron el mundo aun antes de la aparición del hombre. Es por esto que los animales incidieron en las representaciones que la imaginación colectiva concibió sobre el mundo, en forma de símbolos, augurios y mensajes de la naturaleza en su interrelación con

el hombre. Así, antes de ser inscrito en la mecánica productiva de la vida como fuente de alimento o vestido, o en contextos industriales y de trabajo en calidad de materia prima, el animal ocupó un lugar importante en las manifestaciones de lo oracular y de los sacrificios originarios que fundaron toda tradición mítica de creación de vida (Berger 1987).

En el campo de la literatura, la representación de animales sufrió cambios sustanciales: de aquellos que poseían connotaciones mágicas o religiosas, devinieron en signos que los aproximaban a contenidos alegóricos con finalidades moralizantes, didácticas o de ejemplarización. Todos estos textos se podrían juntar, de manera más bien panorámica, en géneros que adoptan la forma de relatos fantástico-maravillosos, de fábulas o de bestiarios. Ahora bien, estas manifestaciones literarias, en el contexto latinoamericano, evidenciaron alteraciones mayores que marcaron rupturas en el desarrollo de su escritura, sobre todo en lo que se refiere a su trasfondo clásico de raigambre humanista. Esto quiere decir que si bien antes se hablaba del animal como personaje-símbolo que reforzaba la idea del hombre como elemento central en la construcción cultural de su entorno –desde la exclusión de aquello que no compartía características en común (razón, lenguaje, conciencia)–, a partir de la segunda mitad del siglo XX se experimentó un giro que marcó una crisis en la construcción y representación de los animales en/desde la literatura continental.¹

Este *giro*, que se puede fechar, según Julieta Yelin, en años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, es impulsado por una crisis humanística resultado de los crímenes bélicos que minaron los cimientos de la racionalidad antropocéntrica occidental.² En este contexto, la escritura literaria

-
1. Esperanza López Prada, *Bestiarios americanos. La tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*; Gabriel Giorgi, *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*; Julieta Yelin, *La letra salvaje*; María Esther Maciel, *Literatura e animalidad*. Se puede mencionar también el estudio extenso que Andrés Ramírez Lámbary realizó sobre la voz animal en la literatura hispanoamericana. Su corpus de estudio se aboca a textos narrativos de la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI. Aunque no desarrolla una justificación específica, afirma que: “el animal ha adoptado [en este último período] nuevos roles y nuevas voces, resultado de un cambio de valores, ideologías y tradiciones” (2011, 2).
 2. No hay que dejar de lado el hecho de que en el contexto ideológico de la posguerra, se generaron propuestas filosóficas que desmontaron la tradición del pensamiento occidental que, desde Aristóteles, daba preeminencia al estatuto humano, en contraposición al del animal: ser “no racional” carente de todas las cualidades que constituían al hombre. Entre los exponentes de esta contracorriente filosófica –y que constituyen una

–como todo discurso artístico– trató de indagar y comprender los nuevos parámetros en donde la representación de nuevos imaginarios animales se proyectó “como un modo literario de réplica a un conflicto que afectaba directamente las concepciones vigentes acerca de lo humano” (Yelin 2015, 14). De esta manera, la figura del animal y la concepción de *lo animal* develaron tensiones que anticipaban el declinar del humanismo como concepto regente de vida, y difuminó los límites –en general jerárquicos– que marcaban categorías disímiles entre lo humano y lo no-humano. Lo animal, entonces, retorna en la literatura desde los confines amenazantes de lo salvaje para evidenciar las grietas –o *fallas*, como las denomina Gabriel Giorgi– que la civilización occidental apenas pudo encubrir, y que tienen que ver con legados históricos, culturales y raciales. Porque es en este punto –siguiendo a Giorgi– que la producción estética (en general) y literaria (en particular) comienza a indagar la contigüidad de la vida humana marcada por formas salvajes:

La vida animal empezará, de modos cada vez más insistentes, a irrumpir en el interior de las casas, las cárceles, las ciudades; los espacios de la política y de lo político verán emerger en su interior una vida animal para la cual no tienen nombre; sobre todo, allí donde se interroge el cuerpo, sus deseos, sus enfermedades, sus pasiones y sus afectos, allí donde el cuerpo se vuelva un protagonista y un motor de las investigaciones estéticas a la vez que horizonte de apuestas políticas, despuntará una animalidad que ya no podrá ser separada con precisión de la vida humana (Giorgi 2014, 11-12).

Esa indiferenciación entre lo humano y lo no-humano, entre el hombre y el animal, se proyecta en/desde la literatura como tropo literario que desestabiliza presupuestos naturalizados e internalizados por las culturas contemporáneas occidentales, y marca rutas de representación de territorios y formas que transcurren hacia lo animal como potencia que, a decir de Mónica Cragolini, “excede, rompe, hace estallar los límites del sujeto y de lo personal”, pero también fractura, interrumpe, desarticula, “alter-acción en lo humano (una extrañeza, una otredad que desarma la mismidad y la propiedad de sí)” (en Yelin 2015, 63). O, como dice Florencia Garramuño, desde nuestra lectura, *lo animal* expulsaría la escritura

línea transversal del marco teórico que maneja el presente artículo–, podemos nombrar a Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Maurice Blanchot, Giorgio Agamben o Roberto Esposito.

hacia “una literatura que trabaja con restos de lo real” (2009, 15). Los *restos*, entonces y también, como *lo animal* que se cuela en el campo literario para desestabilizar la experiencia de la razón occidental, para tornar voluble los estatutos representacionales y, de esta forma, develar una realidad marcada por heterogeneidades que fracturan presupuestos de oposición y exclusión (ciudadano/extranjero, hombre/animal, cultura/naturaleza, razón/instinto, civilización/barbarie, individuo/colectivo, etc.). El animal, finalmente, abandona sus espacios de contención –aquellos asignados por el hombre–, lugares en los que se hacía fácil su clasificación y comprensión, y en su desplazamiento hacia la geografía humana abre líneas de exposición y colonización sobre procesos, cuerpos, territorios y sentidos de orden hasta ahora impasibles.

ANIMALES DOMÉSTICOS

La novela *Nombres y animales* (2014), de Rita Indiana (República Dominicana, 1977) narra las experiencias de una niña al cuidado de sus tíos, mientras sus padres realizan un viaje a Europa para visitar la Exposición Universal de Sevilla en 1992. La pequeña, como empleada circunstancial en la clínica veterinaria de Tía Celia y Tío Fin –un espacio por el que transita lo más diverso de la fauna urbana de Santo Domingo–, describirá no solo estructuras de una intimidad coartada, sino de sociedades profundamente heterogéneas por sus flujos migratorios, así como la revelación de estructuras de poder y explotación que problematizan y enriquecen el relato en todos sus niveles. En este sentido, para comenzar, es necesario recalcar que el espacio dominicano de la narración se muestra colmado de animales, pero de animales domésticos, seres sometidos de manera hiperbólica a procesos civilizatorios cuyo inevitable fin parece ser su *humanización*. Esto marca claramente el contexto dicotómico del espacio social en el que se incorporan los animales en relación y dependencia de/con los humanos, de aquellos que aún guardan cercanía con el mundo salvaje. En la clínica veterinaria en la que trabaja la narradora se congregan, en este caso, bestias desprovistas ya de toda animalidad:

Desde que empecé a trabajar aquí he visto de todo. Boxers cojos apellidados Windsor, huskys siberianos con dermatitis aguda, papagayos cuyo pico sirvió de almuerzo a una especie de hongos conocida sólo en Tasmania,

gatos angora a los que luego de ver *El séptimo sello* de Bergman les coge con despertar a sus dueños todas las noches a las 3:33 de la madrugada, terriers anoréxicos, collies miniaturas entrenados para marchar al ritmo de la *Patética* de Beethoven, chihuahuas que se creen minotauros, rottweilers con complejo de culpa y monitos entrados de contrabando por un danés que le cargaba los bultos a Janis Joplin (Indiana 2014, 99).

Estos animales-pacientes se inscriben, de manera inteligible, en los aledaños de lo humano, pues en el espacio veterinario del cuidado de la propiedad animal, la narradora registra características de una domesticación que parece trocar lo salvaje en formas y maneras comunes a las sociedades occidentales contemporáneas. Sin embargo la misma descripción marca un desplazamiento amplificado del animal hacia una espectacularidad –más que una *especularidad*– que termina demarcando un grado de comunión e intimidad al que los animales de compañía, en la modernidad, son sometidos patológicamente. Pero es esta misma obsesión por aproximar el animal al hombre, la que evidencia el miedo al *otro*, a lo salvaje incomprendible, a lo perturbador que tiene la naturaleza puesto que, de no ser domesticada, conmina lo humano hacia su fin. Como dice Florencia Garramuño, más que pensar que en la novela se da una “configuración de lo animal como comunidad con lo humano” (Garramuño 2011, 2), se trataría de la proscripción del animal-propiedad al interior de los confines del espacio del hombre, a través de la exacerbación de sus rasgos antropomórficos. La consigna: encubrir al animal de la forma más humana posible. Así, por ejemplo, cuando la narradora nos habla de perros, se refiere a uno que posee un nombre artístico “porque según doña Moni con ese pelo y ese porte ya desde los dos meses se parecía a Mauricio Garcés, un actor que, decía ella, tenía mucho sex appeal” (Indiana 2014, 25), o a otro llamado Derek, cuya dueña lo “sostiene [...] como a un bebé mientras le da un biberón de jugo de ciruela” (43); lo que en definitiva evidencia procesos de *borradura* de toda huella del ser no-humano, de manera tal que esta mimetización forzada le permita *mantenerse* en espacios sociales comunes sin peligro a interferir en las formas de vida social estatuidas por Ley (Bailly 2014, 19).³

3. Jean-Christophe Bailly habla de una zona de afectos con los llamados animales de compañía, que siempre excede la esfera privada. De aquí que sea el afecto el que confunde la relación del hombre con respecto al animal: el hecho de que *hay que amar a*

El *afuera* salvaje, espacio de inminencia del animal, se vuelve doméstico, íntimo en la sensación de conocimiento del hombre y del *estar-en* los espacios de confluencia colectiva. El animal se transforma de este modo, en una prótesis: especie de extensión ajena al cuerpo pero familiar y útil, en última instancia, como re/presentación de pautas estéticas, sociales y culturales del amo, en sí mismo.

NOMBRES Y ANIMALES

Y sin embargo el *animal* mantiene un carácter inasible, que es lo que devuelve al hombre la percepción de confusión, inestabilidad y de tensión pues no sabe exactamente cómo actuar más allá de la elaboración de medios y discursos (vanos) de contención. *Lo animal* sobreviene de manera inevitable, porque cualquier trazo animal se resiste, se evade. De aquí que Jean-Christophe Bailly diga –muy próximo a Deleuze y Guattari– que el animal es sobre todo potencia porque habita, muy a pesar del hombre, en un *fuera-de-campo* (22). Pero el hombre no claudica. Trata de reafirmarse a partir de aquella inquietud o de la hipocresía “hacia esos otros vivientes que están ahí como él y de otra manera que él sobre la tierra” (Bailly 2014, 27). De aquí que se comprenda la actitud obsesiva de la narradora quien, a lo largo de la novela, levanta listas con posibles nombres para los animales que la rodean, sobre todo un gato callejero que ronda la clínica veterinaria –y que representa, a sus ojos, lo salvaje inasible. Y es que el hecho de la innominación constituye un problema al momento de exigir obediencia, de domesticar y generar cuerpos subyugados que se avengan a las normas de la comunidad humana.

Los gatos no tienen nombres, eso lo sabe todo el mundo. A los perros, sin embargo, cualquier cosa les queda bien, uno tira una o dos sílabas y se les quedan pegadas con velcro: Wally, Furia, Pelusa, etc. El problema es que

los animales. A partir de la creencia occidental de que es bueno quererlos se han erigido fronteras que han “encerrado a los animales en vastos espacios-conceptos de donde supuestamente no pueden salir”, mientras que el hombre permanece (y se constituye) por el simple hecho de estar fuera de esos cercos, “dejando bien lejos tras de sí, lo más lejos posible, la *bestialidad*, humillada, y la *animalidad*, como etapas o malos (pero aco-sadores) recuerdos”. Énfasis original. Así, los animales se han visto fijados a lugares en los que el hombre cree y programa que deben estar y ser.

sin un nombre los gatos no responden, ¿y para qué quiere uno un animal que no viene cuando lo llaman? Mucha gente se conforma, dicen Aníbal, Abril, Pelusa, etc., y los nombres rebotan como el agua sobre los pelos de gato. Dicen Merlín, Alba, Jesús y los gatos, como si no fuera con ellos, van a lamerse el culo en la dirección opuesta. Cualquiera se tira de un puente (Indiana 2014, 5).

El lenguaje es, por excelencia, un acto de domesticación. Nombrar implica la sujeción del *otro* al orden de la cultura. Se levantan así los travesaños de la Ley, al interior de la cual se sitúan los sujetos/animales subordinados, en contraposición con aquellos que no responden al llamado y que, por tanto, son inútiles ante el sistema. El nombre ofrece la posibilidad de una existencia social, iniciando al sujeto nombrado en la “vida temporal del lenguaje” (Butler 2004, 17); es decir, en el ciclo del *Logos*. El nombre se origina, entonces, como una acción de imposición que le permite a la narradora de *Nombres y animales* regular el barullo de una realidad que se encuentra excluida de los parámetros prefijados por los estatutos humanos. Lo que trata de hacer es, pues, fijar la realidad que se halla *fuera-de-campo*, reencausando el equilibrio vital en relación con lo estatuido para la figura del animal de compañía o de trabajo: “Yo no había hecho el más mínimo intento de buscar al gatito –dice la narradora, en otro pasaje de la novela–, ya que sin nombre el gato era una bola de pelos que no respondía más que a su propia necesidad de alimento y sueño” (Indiana 2014, 130).

Esta es la razón de ser de los listados que, de manera obsesiva, la muchacha intenta engrosar con el fin de encontrar un nombre que asegure la obediencia del gato. El orden establecido por la comunidad así lo exige y así siente ella, en principio, que debe proceder. El crecimiento desaforado de las listas refleja, por esto, la proyección desesperada por asir al animal al interior de un sistema que anula cualquier *otredad* inescrutable, como posibilidad de existencia. Y tal vez esta sea la causa de que los primeros nombres recogidos por la protagonista sean aquellos –desde su perspectiva– más comunes al animal (Cianuro, Alcanfor, Arepa, Kayuco, Kawasaki, Bambi, Núcleo), para poco a poco apuntar otros más “humanos” (Rosario, Layla, Renata, Ruth, Ingrid, Lucía), para concluir, como fin del proceso intensivo de apropiación del *otro*, por escribir su nombre (nombre que por cierto no se menciona nunca): “¿Y si intentaba con mi propio nombre? Después de todo, ¿no ponían los padres sus propios nombres a los hijos?

En unos segundos mi nombre estuvo escrito en letras de molde, arranqué la página y me la metí en el bolsillo” (Indiana 2014, 48).

Se ratifica lo dicho sobre la nominación como acto civilizatorio, como proceso enfocado a la subordinación de lo salvaje/animal. Encontrar un nombre para el animal implica –como dice Julia Kristeva– escapar del no-lenguaje que representa “lo externo, la naturaleza, la barbarie” (1988, 9), a partir de un acto de violencia que supone la sujeción del otro que ya no puede escapar, sino obedecer al llamado. Así, más que un *derecho de presencia* (Blanchot 1994, 41), el nombre provoca sufrimiento o, a decir de Walter Benjamin, *melancolía*, ya que “lo que recibe un nombre, que se evoca con un nombre propio, ya es melancólico, puesto que el nombre siempre y sin excepción es una especie de identificación” (en García-Düttmann 2013, 103). Es decir, una vez nombrados por la voz que nos identifica –y que al mismo tiempo soterra cualquier esencia inteligible–, quedamos atrapados, para siempre, en los engranajes de orden de la razón logocéntrica.

Como se apuntó, la narradora asume la función nominadora legando, a través del nombre, su *humanidad* al animal. En este caso, su capacidad de “llamar” proviene y depende de ella, que es la que detenta el lenguaje, pues como dice Derrida, “[a] encontrarse privado de lenguaje, [el animal] pierde el poder de nombrar, de nombrarse, incluso de *responder* de su nombre” (Derrida 2008, 35; cursivas en el original). Pero en la novela este poder se ejerce aun y a pesar de que nunca se sepa el nombre de la narradora. Esta innominación, más que un vacío o falencia, le confiere un puesto oscilante desde el cual la narradora está más próxima al animal. Así, el hecho de que la muchacha no encuentre un nombre para el gato, a lo largo de toda la novela, resulta sintomático, pues no ha podido encontrar “uno que sirva, un nombre al que el gato quiera responder” (Indiana 2014, 104).

Si, como dice Althusser, desde el punto de vista de la ideología religiosa se bautiza a los individuos para *transformarlos en sujetos*, reconociendo que a partir de este acto pueden ser interpelados pues se hallan dotados de una identidad singular (Althusser 1974, 62), ¿quién, como al animal, es capaz de interpelar a la narradora? Se genera, desde el vacío de la propia narradora sin nombre, una subversión del orden estructural del sujeto identificado que, al mismo tiempo y debido a esto, no puede nombrar. Pero esta falta le permitiría gozar de una intermediación más evidente

con el animal, aquel que escapa a todo proceso de nominación, que está constantemente *desaparecido* y que, por tanto, no puede ser contenido, conceptualizado o disciplinado. Esa precarización del *estar* fuera del *Logos* es el que regresa y contamina a la narradora pues si el sujeto que nombra ocupa un lugar central, y desde allí llama e interpela al *otro* que, al ser nombrado, se reconoce en aquélla para identificarla asimismo como parte suya (Althusseer, 65), la proyección y reconocimiento es más bien la de la narradora desplazada hacia la esencia y carácter del animal que escapa, desoyendo el llamado y reclamo de la civilización para su enclaustramiento.

Así, el vacío denominativo de la narradora y su imposibilidad de nombrar al gato termina empujándola a *lo animal*, hacia ese deseo de ser y habitar la *otredad*, deseo que como un ratón “meneaba la cola en [sus] adentros” (Indiana 2014, 108), y le hacía hacer cosas “como solo los animales saben hacerlo” (128). Como vemos, la novela de Rita Indiana genera desplazamientos de oposición ontológica humano/animal para ir más allá de cualquier oposición arbitraria y plantear opciones de vida más bien móviles, fluctuantes, en/desde la intensidad de un *fuera-de-campo*.

BIOPOLÍTICA DEL MIGRANTE

De la misma manera, la novela abre dimensiones de *lo animal* a partir de los nombres que designan o que, más bien, no nombran a los personajes humanos. Es el caso de los inmigrantes haitianos que, al igual que los animales, colman el trabajo de Rita Indiana. De ello da cuenta, como en muchas otras partes del libro, el siguiente párrafo:

Un día, sin aviso, Tía Celia llegó [a la casa de los abuelos] con dos haitianos y como diez galones de pintura blanca. Pusimos a los viejos en la habitación del fondo con las ventanas abiertas en lo que los haitianos pintaban la sala [...] Cuando le tocó a la habitación del medio, los rodamos al patio y allí se quedaron toda la tarde muy callados preguntando, más por quedar bien que por interés real, que cuánto cobraban los haitianos por pintar la casa. La Tía Celia, que es arquitecta e ingeniera y tiene haitianos hasta para regalar, les dijo que no se preocuparan por eso, que eso era un asunto entre ella y sus haitianos (40).

En esta cita los haitianos –que a decir de Tía Celia, posee por miles– se presentan como masa de trabajo anónima, como reducción de un grupo humano a la generalidad laboral del gentilicio, como telón de fondo en el funcionamiento de la maquinaria de la producción del capital y, en este sentido, como animales de carga que deambulan al compás de la evolución estructural del mercado. Desde el entramado ficcional, se develan políticas que inscriben y clasifican los cuerpos sobre ordenamientos jerárquicos y economías de vida y de muerte; es decir, de los ordenamientos esbozados por una biopolítica que *produce* cuerpos y que les asigna un lugar y sentido determinados en el enrevesado mapa social de la comunidad.⁴ La biopolítica plantea la generación de formas de control y administración cada vez más profundas y amplias del ciclo biológico de los cuerpos y de las poblaciones. Esto quiere decir que las sociedades empiezan a desarrollar lógicas y racionalidades diversas en torno a los modos de hacer vivir y los modos de matar o de dejar morir. Foucault lo expresa en una frase más bien conocida, ante la emergencia del biopoder: “El viejo derecho de *hacer* morir o *dejar* vivir fue reemplazado por el poder de hacer *vivir* o de *rechazar* hacia la muerte” (Foucault 1984, 167; cursivas en el original).

El “hacer vivir”, bajo esta lógica, rompe con toda idea de ciclos biológicos o naturales de la vida y de la muerte de los cuerpos, considerados como entidades exteriores a toda esfera de intervención ético-política, para

-
4. Para Agamben se piensa las vidas a proteger, como las formas de vida que pueden ser reconocidas como tal (*bios*); y las vidas a abandonar, las vidas cuya muerte no constituye delito y que el filósofo italiano asocia con *zoé*, con la vida que no se puede cualificar, sin forma, que se superpone a la vida animal y vegetal. Así, la biopolítica para Agamben es el tejido múltiple y complejo, en el que se decide (desde un régimen de soberanía) entre vidas reconocibles y vidas irreconocibles: entre *bios* y *zoé*. Por su parte, Roberto Esposito interroga la genealogía jurídica y religiosa del concepto de “persona”, a la que caracteriza a partir de su distribución desigual: no todo cuerpo o vida humana se corresponde con una persona; y es que la persona solo puede llegar a constituirse a través de su relación con cuerpos que son no-personas, y que son representados en esencia por el animal, figura que se sobrepone/proyecta a “otros” humanos: locos, anormales, niños, enfermos, inmigrantes, etc. De aquí que la categoría de “persona” revele para Esposito el dispositivo donde demarcan los cuerpos y el *bios* en general a partir de un principio de dominio y de sujeción de la vida: persona plena será aquella que tiene control sobre su propio cuerpo, quien se declara “dueña” de su cuerpo y es capaz de someter su “parte animal”. A diferencia de Agamben, que apunta al límite extremo de destitución y exclusión, la división persona/no-persona abre otras lógicas críticas que parecen entrever de mejor manera las lógicas de violencia y de resistencia y de apertura a posibilidades de vida. (Agamben 2006; Esposito 2005).

transformarlo en espacio de decisiones basadas en saberes y tecnologías. El cuerpo deviene en foco de intervenciones y por lo tanto de politización. Se sabe que la modernidad intensifica estas tecnologías haciendo de la subjetividad (y de la esfera pública y de lo colectivo) un campo de reflexión y de políticas acerca de cómo vivir y de cómo morir. Tal vez por esto, en *Nombres y animales* los migrantes haitianos responden a una lógica de trabajo masivo en el que, vacíos de toda característica humana, son solo cuerpos productivos (*cómo vivir*) que se aproximan al estatus de seres humanos cuando el ciclo del capital se despliega. En otras palabras, solo pueden ser nombrados a partir de su identificación con el trabajo y una insinuación de acceso al sistema remunerativo que alimenta nuevas etapas de producción. Por esto, los migrantes solo necesitan ser *designados* con un trazo nominal sobre la hoja de papel en la libreta de Tía Celia. Allí se consume, finalmente, el desempeño de *sus* haitianos.

Los días de pago Tía Celia, que prefiere hacer ella misma las matemáticas, saca una caja con sobrecitos de papel manila, un lapicero y una libreta, también una pequeña caja de metal con candado donde guarda el dinero. Se sienta en la mesa con una taza de café negro grande y comienza a distribuir billetes de cien pesos en grupos de dos o tres, luego anota los nombres (Filomé, Jean-Jacques, Luc-Valentin) en el sobre, lo lame y lo cierra (Indiana 2014, 122).

A propósito de lo dicho hasta aquí, Oscar Ariel Cabezas, en su libro *Postsoberanía: Literatura, política y trabajo*, hace una re lectura del Marx de los *Manuscritos de 1844*, donde rescata la idea de que es el trabajo el que instauro al ser humano como hombre –como *criatura* que *es* y que *hace* con el mundo–, en contraposición con el animal. Así se delimita el espacio de producción, fuera del cual no existiría nada excepto barbarie; es decir: naturaleza bruta (Cabezas 2013, 208-9). Porque es en las jornadas productivas, en el desarrollo de todo proceso laboral, donde el hombre se diferencia del animal y desde donde, precisamente, se lo excluye.⁵ Con esta

5. Desde la perspectiva del desarrollo capitalista, resulta importante ampliar la discusión sobre explotación animal en la consolidación de los sistemas de mercado occidental. De forma panorámica, sobre este punto, se puede ver: (Haraway 2008), (Torres 2007) y (Hribal 2014). Asimismo cabría tomar nota de algunas posturas que argumentan a favor del desplazamiento experimentado por los animales, de objetos pasivos y sometidos, a agentes activos de producción y generadores de riqueza. Jason Hribal, por ejemplo, ya

precisión, la palabra *domesticación* adquiere para el (animal) migrante, un sentido específico. “Domesticar” significaba, antes, incluir a alguien como miembro de un hogar. Esta era una definición ambigua en la que al parecer no existía ningún propósito de explotación. Sin embargo, con el tiempo, el significado de la palabra adquirió particularidad en este campo, llegando a connotar la relación de algo o alguien con una casa y con unos deberes. Esto podría ciertamente implicar trabajo, pero no se saben los modos, relaciones, valores o incluso especies involucradas. Lo que sí se tiene claro es que de allí surgió el tercer significado, casi definitivo: dominar o poner bajo control (Hribal, 138).

Para nuestro estudio, y con este trasfondo, “domesticar” sería un verbo muy próximo al de “nominar”, lo que desde el punto de vista del trabajo capitalista se emparentó con el sustantivo simple de “nómina”, palabra que designa a los miembros productivos de un colectivo laboral que, bajo control productivo, se inserta en procesos intensivos de explotación propios del sistema mercantil. El *nombre* identifica al *otro* como alguien capaz de responder, en situaciones determinadas, a la máquina de producción. Para todo lo demás, los haitianos de la novela se representan de manera elusiva como animales cosificados por la migración, en el sentido de un capital excedente de trabajo humano, cuyo legado son los mismos espacios de los que son expulsados indistintamente.

DESPLAZAMIENTO DE *LO ANIMAL*

Como se puede ver, la distinción normativa –moderna y civilizatoria– entre el hombre y el animal es susceptible de ser desplazada por líneas de cruce y ambivalencia. Es lo que Deleuze y Guattari plantearon en términos de “devenir”, y que apunta a la desontologización activa de toda noción humanista. Así, el carácter histórico y antagónico de las dicotomías originadas desde lo humano y lo animal, puede ser resemantizado en función de lecturas que identifiquen espacios de tensión como evidencia

no ve distinción entre las formas de trabajo moderno que antes diferenciaba a hombres de animales –tal y como Marx lo había previsto–, incluso en términos espaciales donde se tenían fronteras marcadas entre la casa y el lugar de trabajo como instancias separadas. En la contemporaneidad el trabajo es a la vida misma indisoluble de otros roles *humanos* relacionados con, por ejemplo, ocio o familia (Hribal 2014, 127).

de cuestiones relacionadas con los modos de representación de existencia en el mundo contemporáneo. Por lo tanto el animal podría ser entendido como artefacto cultural –a decir de Gabriel Giorgi–, figura que permitiría diferenciar entre vidas reconocibles y legibles socialmente, y vidas opacas al orden jurídico de la comunidad (Giorgi 2014, 30). Desde aquí se desmantelan los discursos culturales que ubican a lo humano (o algunas formas de lo humano, como ya se vio) en espacios hegemónicos de control de la totalidad, en relación con otras formas de *ser en el mundo* vinculados a lo carente, fracturado o vacío.

Y así se clausuran las distinciones sostenidas por los mecanismos de control de imaginarios civilizatorios modernos: la distinción entre naturaleza y cultura, la exterioridad radical y al mismo tiempo constitutiva, el antagonismo eterno entre un universo natural –el espacio de los instintos, la violencia y el caos permanente– y el orden de la razón, que es el reino de la humanidad proyectada en las estructuras de poder occidentales y capitalistas, y que responde al orden de dominación del hombre sobre la naturaleza. El animal, en consecuencia, pierde su definición formal, para volverse más un trazo desfigurado; deja de ser un cuerpo que se discierne –es decir, que se reconoce–, y se devela como algo indistinto: materia de contornos difusos, difícilmente reducible a una *forma-cuerpo*. De aquí que Sergio Chejfec diga que los animales son parte de un mundo indeterminado, y ellos mismos –como una suerte de lengua franca– “carecen de relaciones predeterminadas con el significado” (2013). Por esto su carácter ubicuo y polisémico, signos en desplazamiento constante. En este sentido, el animal es menos una instancia de “representación” que una instancia de fuerzas. Lo animal, así, excede y elude figuraciones posibles: desde el cuerpo protesta contra toda imagen; de aquí que reclame registros que permitan intuir *esó* de singular que pasa entre los cuerpos y que resiste clasificación o lugar predefinido.⁶

Le explico [a Radamés, un migrante haitiano] que el gato no tiene nombre porque no he encontrado uno que sirva, un nombre al que el gato quiera responder. Él se pone muy serio y me dice que hay cosas más importan-

6. Estos excesos que desde nuestro estudio reflejan *lo animal* podrían responder a las crisis de autonomía estética contemporánea y la exploración de nuevos registros y estatutos artísticos previstos por Florencia Garramuño en su libro *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, citado anteriormente.

tes que un nombre. Radamés está casi desnudo, con unos pantaloncitos cortos que usa para bañar a los perros, y el agua en su piel, con la poca luz que entra por una ventanita, le saca un brillo de cetáceo. Está claro que Radamés piensa que lo que hago es un disparate y que el gato no va a cambiar nunca. Agarro un trozo de toalla que hay en el piso y me acerco para ayudarlo a secar el perro, cuando estoy cerca me agarra con dos dedos por la muñeca para dirigir el ritmo de mi mano, me mira a los ojos y no me dice nada. Luego muy tranquilo enciende el secador echando aire caliente y ya su boca no se mueve mientras yo subo las escaleras escuchando el zumbido del aparato, sintiendo a un delfín fuera del agua sacudiéndoseme adentro (Indiana 2014, 104).

El animal pierde nitidez, difumina su contorno al interior de la narradora, y manifiesta su potencia sobre toda convención, orden y código nominal; y en este sentido deja de ser una “figura” retóricamente disponible. ¿Cómo hablar de algo, en este sentido, etéreo? No existe tropo denominativo para un cuerpo que se desvanece. La crisis de la *forma-animal* es también una crisis de las lógicas de representación y de ordenación de cuerpos y especies. ¿A qué género pertenecen estos animales-migrantes haitianos en la novela de Rita Indiana? ¿O con qué espacio se identifican? La forma-animal que los constituye se resiste en los repertorios de la imaginación estética para habitar un *fuera-de-campo* desde el que nos interpelan constantemente. Se fundan, así, nuevas *políticas y retóricas de lo viviente*, como dice Giorgi (2011 y 2012), para explorar ese umbral de formas de vida y agenciamiento que comienzan a poblar los lenguajes estéticos y a interrogar, desde allí, la noción misma de cuerpo, las lógicas sensibles de los *locus* de pertenencia, así como los modos de re/presentación del *otro*. *

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2006. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Althusser, Louis. 1974. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Bailly, Jean-Christophe. 2014. *El animal como pensamiento*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Berger, John. 1987. *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Biblia. 2009. Reina-Valera. Utah: Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días.

- Blanchot, Maurice. 1994. *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith. 2004. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Cabezas, Oscar Ariel. 2013. *Postsoberanía: Literatura, política y trabajo*. Buenos Aires: La Cebra.
- Chejfec, Sergio. 2013. “La voz prestada de los animales”. *E-Misférica*. Dossier Bio/Zoo. Vol. 10, Issue 1. Editado por Álvaro Fernández Bravo, Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez. Disponible en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-101/chejfec>>. Consulta: 22 de enero de 2018.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 2010. *Mil mesetas*. Traducido por José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques. 2008. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta.
- Esposito, Roberto. 2005. *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Foucault, Michel. 1984. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- García-Düttmann, Alexander. 2013. “Sobrenominación y melancolía”. *Papel Máquina*. Vol. 8 (año 4), 97-106.
- Garramuño, Florencia. 2009. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- . 2011. “Región compartida. Pliegues de lo animal-humano”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. n.º 16 (diciembre).
- Giorgi, Gabriel. 2011. “La vida impropia. Historias de mataderos”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. n.º 16 (diciembre).
- . 2012. “El ‘animal de adentro’: retóricas y políticas de lo viviente”. *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*. n.º 20 (enero-diciembre): 181-194.
- . 2014. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Haraway, Donna J. 2008. *When Species Meet*. Minneapolis/London: Minnesota, University Press.
- Hribal, Jason. 2014. *Los animales son parte de la clase trabajadora*. Madrid: Ocho y cuatro ediciones.
- Indiana, Rita. 2014. *Nombres y animales*. Madrid: Periférica.
- Kristeva, Julia. 1988. *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*. Madrid: Fundamentos.
- López Parada, Esperanza. 1993. *Bestiarios americanos. La tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Maciel, Maria Esther. 2016. *Literatura e animalidade*. Brasil: Civilização Brasileira.
- Ramírez Lámbarry, Alejandro. 2011. *El otro radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX*. Tesis doctoral, Universidad de París-Sorbona, París IV.
- Torres, Bob. 2014. *Por encima de su cadáver. La economía política de los derechos animales*. Madrid: Ocho y cuatro ediciones.
- Yelin, Julieta. 2015. *La letra salvaje*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

**Trabajar el fragmento, ser la ruina.
Lectura de un tríptico en *Antropofaguitas*
de Gabriela Ponce Padilla**

*Working the fragment, being the ruin.
Reading of a triptych in Antropofaguitas,
by Gabriela Ponce Padilla*

MARÍA AUXILIADORA BALLADARES

Universidad San Francisco de Quito

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2018.44.5>

Fecha de recepción: 8 enero 2018

Fecha de aceptación: 29 marzo 2018



RESUMEN

La estética de lo fragmentario es la característica principal del relato “Caja Negra” (del libro *Antropofaguitas*, 2013), de Gabriela Ponce Padilla. Se trata de un relato compuesto de tres historias que narran la vida de tres mujeres ecuatorianas, en diferentes circunstancias históricas y sociales. El dispositivo de la caja negra es la imagen que une las tres historias que en términos formales replican los escritos, testimonios y diálogos que permiten reconstruir los últimos momentos de la vida de las protagonistas. La reflexión en torno a la ruina (de la mano del pensamiento de María Zambrano, Walter Benjamin y otros) nos permite entender las formas de resistencia desde donde se erigen los relatos de Ponce Padilla.

PALABRAS CLAVE: Fragmento, ruina, tríptico, mujer, violencia patriarcal, violencia estatal, narrativa ecuatoriana, Gabriela Ponce Padilla.

ABSTRACT

The aesthetics of the fragmentary is the main characteristic of the story “Black Box” (from the book *Antropofaguitas*, 2013), by Gabriela Ponce Padilla. It is a narration composed of three stories that tell the lives of three Ecuadorian women in different historical and social circumstances. The black box is the device that puts together the three stories that, in terms of form, replicate the writings, testimonies and dialogues that allow reconstructing the last moments for the protagonists’ lives. The reflection upon *ruin* (together with the thought of María Zambrano, Walter Benjamin and others) allows us to understand the forms of resistance from which the stories of Ponce Padilla arise.

KEYWORDS: Fragment, story, Ecuador, ruin, triptych, woman, violence, patriarchal, state violence, Gabriela Ponce Padilla.

GABRIELA PONCE PADILLA (Quito, 1977) es, en el ámbito de las artes escénicas en el Ecuador en lo que lleva de transcurrido el siglo, uno de sus más importantes referentes. Desde su primer montaje, el de *Paralelogramo*¹ del escritor vanguardista Gonzalo Escudero (Selección Nacional de Proyectos Escénicos y Escénico-Musicales en la categoría de teatro de texto y experimental del Teatro Sucre, 2007), hasta los últimos trabajos con el colectivo Mitómana (*Tazas Rosas de Té*, la última obra montada, recibió el Premio Francisco Tobar García del Municipio de Quito al mejor montaje del año 2017 y el de Dramaturgia Inédita del Teatro Sucre,

-
1. *Paralelogramo* fue publicada por Escudero en el año 1934; sin embargo, no había sido llevada a escena, hasta que Ponce y su grupo de trabajo de entonces, el colectivo *Paralelogramo*, en el 2008, deciden montarla en un arriesgado y bien logrado esfuerzo por interpretar y adaptar con recursos contemporáneos un texto que fue catalogado como “obra irrepresentable” por su complejidad vanguardista.

el mismo año), ha revelado, en su faceta de directora y dramaturga, una capacidad asombrosa para ofrecer historias que se desarrollan en múltiples planos espaciales, temporales y psíquicos; planos que se entretajan al punto que el sentido de montaje teatral adquiere una materialidad radical en la figura del *collage*.²

En las obras escénicas de Ponce Padilla, es a partir del fragmento o de la reconstrucción fragmentada de la memoria que las historias van cobrando sentido y complejidad. Esta estética de lo fragmentario, sabemos, marcará la sensibilidad y el pensamiento del siglo XX, tal como Walter Benjamin anticipara en sus reflexiones en torno al montaje y en su apropiación de esta técnica como poética de su discurso:

Ante la experiencia de la disolución y, sobre todo, de la dispersión de las cosas mismas en el caos de la gran ciudad, el montaje supone un *trabajo* positivo sobre las ruinas, los harapos, los desperdicios de la historia. Lo que este método le permite a Benjamin es una forma de componer los materiales de una manera en que no se supeditan a una lógica de ordenación jerárquica o a un relato lineal (López 2013, 3-4).

Paralelamente a su labor dramaturgica, Gabriela se ha dedicado a la escritura narrativa. Actualmente se encuentra escribiendo su primera novela y en 2015 publicó su primer libro de cuentos, *Antropofaguitas* (ganador del Concurso Nacional de Proyectos para el Fomento y Circulación de las Artes, categoría Artes Literarias, 2013). En esos relatos, muy de la mano de la propuesta estética e intelectual de su trabajo escénico, Ponce plantea algunas relecturas de lo fragmentario a las que quisiera acercarme en primera instancia para pensar cómo se construye un imaginario de las relaciones humanas y el lugar que ocupa la mujer en el entramado social del cambio de siglo. En la misma línea benjaminiana de la recomposición material de la ruina, quisiera proponer que Ponce organiza su primer libro de cuentos. En este ensayo, me interesa acercarme a uno de los relatos del libro para entender qué efectos produce este trabajo en la narración, qué

-
2. Por ejemplo, su adaptación del cuento de Roberto Bolaño, "Putas asesinas", que tituló *Esas putas asesinas*, el espectador debía seguir a los actores de una habitación a otra en una casa que había sido adecuada para la obra y que, a partir de una cuidada escenografía, permitía al espectador hacerse una idea de la complejidad psicológica de los personajes. La compartimentación del espacio escénico se correspondía con la psiquis escindida de las protagonistas.

arroja para el lector en tanto reensamblaje problemático, incompleto, de las historias de sus protagonistas.

Antropofaguitas está compuesto por diez cuentos y nos presenta, en todos los casos, protagonistas mujeres que se enfrentan a la vida cotidiana y que recrean su vida, sus problemas íntimos, sus relaciones personales desde posturas que no solo implican una brutal honestidad, sino que exponen y deconstruyen las instituciones y órganos de control social sobre sus cuerpos, acciones y lenguajes. Esta deconstrucción ocurre a partir de varias estrategias y en varios niveles: en el plano de la estructura familiar, se presenta, por ejemplo, una compleja normalización del incesto; en el plano estético, ocurre la aceptación del *kitsch*; la conformación identitaria de las protagonistas no arroja personajes cerrados o redondos, sino en constante devenir.

Los tres últimos relatos del libro –“Cadáver en NY”, “Caja Negra” y “Tríptico de la Madre”– que, tal como anticipa el título del último de ellos, se estructuran como trípticos: presentan tres momentos o, mejor, tres movimientos que son, en un caso y otro, más o menos continuos. En el primer cuento, la continuidad de las tres partes es evidente ya que estas se desarrollan en el mismo espacio-tiempo y alrededor de los mismos personajes; en los dos últimos, por el contrario, se antologizan tres relatos que convergen por el tratamiento de la estructura (“Caja Negra”) y por el tratamiento de los motivos (“Tríptico de la Madre”). En todos los casos, las protagonistas son mujeres que, en situaciones sociales complejas, a partir de una agencia particular e inesperada, problematizan en torno a ciertos lugares comunes. Así, a la fragmentación quiero sumar la imagen de la ruina como una instancia que nos refiere la destrucción de lo que fue, pero también la resistencia a ser pensado y reconstituido a partir de un otro ajeno o lejano.

En este trabajo quiero concentrarme en el segundo de estos relatos, “Caja Negra”, cuyas historias recrean las muertes de mujeres en diferentes momentos históricos y contextos sociales. El relato como caja negra es el símil utilizado por Ponce para pensar en la necesidad de recrear el contacto comunicacional fuera de su contexto original y lo compleja que resulta esa recreación cuando la voz de la mujer no puede rendir testimonio por sí misma (esto en las dos primeras partes del tríptico), sino que es testimoniada por otros. En el imaginario contemporáneo, a la caja negra como dispositivo que preserva la grabación de los diálogos en la cabina previo a

un accidente aviatorio, sumamos siempre los despojos humanos, los cuerpos fragmentados, que deben ser leídos desde la medicina forense para poder determinar el cómo y el porqué de la muerte. El lector de los relatos de Ponce también hará su trabajo de pesquisa: se trata menos de determinar, a partir de las pistas que brinda la lectura, las circunstancias o razones de las muertes, pero sí de entender cómo ocurre la práctica antropofágica en esta escritura y la lógica de los afectos.

El lector se enfrenta a la imposibilidad de aprehender el registro de las protagonistas, de comprender sus móviles debido a que el discurso directo de los personajes, cuya palabra sí se reproduce en el cuento, no puede nunca ponerse en el lugar de quien ya no puede hablar.³ De este tríptico, cabe entender, suponer, imaginar, aquello que se pierde, para siempre, en la traducción, aquello que no puede ser narrado, pero que debe ser intuido, restituido para la memoria. La estrategia benjaminiana de construir a partir del fragmento se corresponde con el esfuerzo por narrar lo inenarrable o de generar, a partir del nuevo ensamblaje de las piezas ruinosas, una nueva imagen de la mujer en cuestión, en donde más que importar lo que se diga, interesa lo que no se puede decir y permanece latente en los relatos como una fuerza vital, como una señal indistinta de la vida que fue.

“Caja Negra No. 1. Lena” abre con la siguiente cita:

La noche del 10 de febrero fue arrestada en la ciudad de Playas la ciudadana Lena F. de 40 años de edad. La mujer se arrancó un pedazo de lengua y luego la escupió en la oficina del juez penal, como señal de que no hablaría en el caso de la muerte del empresario japonés Keitske C. Tsuchia, y en el que estarían involucrados otros dos hombres cuyo paradero se desconoce, uno de los cuales, al parecer, era novio de la sospechosa. Lena F. guardó silencio durante los días que estuvo en prisión. Después del registro de los movimientos de su cuenta de correo electrónico, la policía judicial determinó que quedase en libertad condicional, al no existir pruebas que la inculparan directamente en el crimen, pero a la mañana siguiente, cuando se iba a ejecutar la decisión del juez, la mujer apareció muerta en su celda. La policía alega suicidio, pero hay quienes sostienen que fue asesinato. El caso ha despertado conmoción en la ciudadanía, dada la fortuna y el poder que el

3. A excepción del último relato del tríptico, en donde sí se reproduce la voz de la contrabandista y las demás mujeres que son los personajes centrales de la historia.

empresario, dueño de una cadena de restaurantes y de una de las agencias de publicidad más importantes del país, ostentaba (Ponce 2015, 153).

A partir de esta cita, cuya fuente no se identifica y que suponemos se trata de una nota de prensa, se reproducirá una serie de correos electrónicos, que, se entiende, se encuentran en la bandeja de entrada del correo de Lena Figueroa. Ninguno de estos correos ha sido escrito por ella, no se lee nunca una respuesta suya. El lector apenas cuenta con la palabra de los otros para ir determinando los acontecimientos. A partir de la lectura de estos correos fechados entre el 5 y el 11 de febrero de 2012; firmados por amigos, familiares y el ex novio de Lena, y transcritos en orden cronológico, podemos sacar las siguientes conclusiones respecto de su vida y de los acontecimientos alrededor de su muerte. Hacia inicios de febrero, Lena comienza a buscar un nuevo trabajo. Es madre de Gastón, a quien una amiga suya se refiere como “tu cachorrito” por lo que se deduce que se trata de un niño pequeño. Lena está separada de quien fue su marido y es padre de Gastón. Ha recibido un diagnóstico médico que no se explicita, cuyo tratamiento implicaría el uso de prótesis. Es pintora y está organizando la exposición de sus óleos y grabados bajo el título de “Muerte y Resurrección”. En una nota sobre dicha exposición, se hace énfasis en la obsesión monocromática de Lena por el color verde: *“es el misterio pero también la clave para entender su obra”* (161; cursivas en el original). Trabaja en la agencia de publicidad del empresario japonés Tsuchia –a quien una de sus colegas llama despectivamente “el chino”–. Allí trabajan también A, el novio con el que acaba de romper, y H, el chico de ojos verdes por quien A abandona a Lena y a quien ella misma ha contratado. Según Mónica, la colega del trabajo de Lena, los ojos verdes de H esconden algo; él le genera desconfianza. La hermana de Lena, Ana, ve a A y H cenando juntos, cosa que le molesta mucho. Lena olvida pagar la pensión de la escuela de Gastón. La madre de Lena está vieja y no puede cuidar de sus mascotas. Para la gente de la agencia, Tsuchia está enamorado de H. Piensan que H es un ambicioso que no conforme con quedarse con A, ahora quiere la fortuna del japonés. El 9 de febrero, su amiga Lorna, invita a Lena a la playa. A le pide que haga terapia. A partir del 9 de febrero no contesta el teléfono. Lena se encuentra sorpresivamente con A y H en el departamento que ella compartía con el primero. Tsuchia ha sido asesinado y se comenta que se trata de un crimen pasional.

El color verde es la clave que nos ofrece el cuento que nos permitirá establecer un vínculo entre el pasado y el presente de Lena. En el relato, al menos en dos momentos diferentes –en un correo de Jorge, quien escribe la nota sobre la exposición de Lena, y en una de su madre, Peggy Monina–, se hace alusión a un hecho acontecido hace 16 años: la desaparición de un hombre fundamental en la vida de Lena. El verde, que es el color dominante en su obra pictórica y el color de los ojos de H, parecería irrumpir en el relato como un elemento que distorsiona los límites entre pasado y presente. Es decir, los vuelve similares, angustiosamente similares. Este color es la instancia concreta que refiere cómo la experiencia de la pérdida deviene central en la vida de Lena. La figura paterna ausente,⁴ perdida desde hace 16 años, vuelve a perderse en el presente del cuento, a través de A. Los dos episodios en la vida de Lena, fragmentados, desprovistos de cualquier estructura narrativa por fuera de ellos mismos, escasamente referidos en los correos electrónicos, y vistos a partir de la persistencia del verde, parecerían perder sus especificidades y abrir paso nada más a las afinidades entre ellos, convirtiendo así la pérdida en el signo que marcará la vida y la muerte de la protagonista.

En su ensayo titulado “Aprendiendo de las ruinas”, el arquitecto italiano Alberto Ferlenga plantea una reflexión similar para referirse a la constitución de las ciudades en torno a otras ciudades, rasgo que se evidencia en particular cuando estas se hacen ruinas:

-
4. En el relato no se menciona quién es el personaje que ha desaparecido hace 16 años, pero si damos fe a lo que menciona Jorge en su correo fechado el 6 de febrero de 2012, queda claro que se trata de una figura masculina trascendental para Lena, unida a ella por su amor a las formas: “Son ya 16 años. Hoy he amanecido pensándolo. A veces escucho como eco su voz en la casa. A ti te pasa? Son los caballos, Lena, los que lo traerán de vuelta? El caballo como dice alguna escritora del siglo pasado, es un animal que se expresa por la forma. Tanto tú como él son amantes de las formas. Son las sombras en las cuencas vacías de tus ojos, de tus autorretratos Lena, su rostro, el rostro imaginado de la muerte? Yo en todos tus cuadros lo veo Lena. En todos tus cuadros” (162). El uso del tiempo presente para referirse a esta figura masculina hace dudar respecto de si su ausencia refiere su muerte o simplemente su desaparición de la vida de Lena. En un correo posterior de su madre, ella le reclama que, con su propia desaparición (el lector sabe que ha viajado a la playa, ya que ha aceptado la invitación de su amiga Lorna), la está haciendo padecer lo mismo que hace 16 años. Este correo parecería confirmar que se trata, no de una muerte, sino de una desaparición.

La historia de una ciudad, por tanto, nunca es sólo de esa ciudad; es más, podemos decir que todas las ciudades del mundo contribuyen a la formación de cada una de ellas. Esto aparece con especial claridad, como veremos más adelante, cuando las arquitecturas que la caracterizan pierden los signos distintivos de su pertenencia a una época o una geografía, se hacen ruinas, fragmentos sintéticos e irreductibles y, como tales, se sustraen de muchos de los convencionalismos por los que se las reconoce y dilatan en el tiempo y en el espacio sus afinidades (Ferlenga 2013, 19).

En la reconstitución de la vida de Lena, posible a partir de los fragmentos con los que contamos como lectores, los sucesos de su vida, más precisamente los hitos a los que nos hemos referido, parecerían devenir en memorias ruinosas, al estilo de las ciudades que piensa Ferlenga. O, como diría María Zambrano, se trata de memorias que sobreviven a la destrucción, es decir a su muerte, y por lo tanto son lo más viviente de la historia (Zambrano 2012, 250-51). El relato de Ponce no ofrece una respuesta a la pregunta en torno a la muerte de Tsuchia, porque no se trata de una trama policial que se encamina hacia su resolución –aunque así parecería sugerir el contenido de la primera página del relato citado arriba y nos mantengamos en vilo como quien lee un *thriller*–. “Caja Negra No. 1. Lena” nos permite, finalmente, imaginar el ímpetu de las acciones de una mujer que de un día a otro se enfrenta al desmoronamiento de su vida amorosa y a la cárcel por un crimen que, al parecer, no ha cometido.⁵ De Lena, finalmente sabemos poco; quizás lo único es que muerta no delatará al asesino o los asesinos, y tampoco será la llamada a narrar su propia vida. Su tragedia ha significado entrar en la efusión del verde que representa la figura paterna ausente. Lo que está pasando siempre es esa ausencia. De ahí que calle ante el juez, de ahí que mutile su lengua como la última señal desesperada, amorosa o poética de que guardará para siempre silencio. Aquí quizás cabría pensar en lo que el texto de Ponce tiene de “montaje”. Hay cierta fluidez que nos permite ir entendiendo qué es lo que ha sucedido; sin embargo, no hay necesariamente relación entre un correo y otro de los que componen este relato. Lena podría ser otra a los ojos del lector si es que los correos leídos fueran los escritos por ella misma. Ponce monta esta historia de tal modo que el silencio final de Lena ante las autoridades judiciales se corresponda con la ausencia de sus propios correos, de su palabra.

5. O sí. Nada queda muy claro respecto a este asunto.

Lena como personaje inacabado es en sí mismo una ruina. Sostiene Zambrano:

Mas la contemplación, la visión de la historia misma, trae en algunos momentos la liberación. Porque lo propiamente histórico no es ni el hecho resucitado con todos sus componentes –fantasma de su realidad–, ni tampoco la visión arbitraria que elude el hecho, sino la visión de los hechos en su supervivencia, el sentido que sobrevive tomándolos como cuerpo. No los acontecimientos tal como fueron, sino lo que de ellos ha quedado: su ruina (Zambrano 2012, 250).

Como lectores contemplamos los hechos en su supervivencia. Ponce entiende muy bien que no es posible dar a conocer a Lena como un personaje redondo o acabado; es decir, como una totalidad, porque nuestro tiempo y su lugar de enunciación exigen otras formas, otras estrategias para acercarnos a través de la escritura a una comprensión de la experiencia humana. En la línea del pensamiento del alemán Boris Groys, en este relato se percibe un incesante esfuerzo por hacer entrar a Lena en el flujo, en el permanente movimiento del mundo, abandonando “todo sueño de inmortalidad, verdad eterna, perfección moral, belleza ideal, etc.” (Groys 2016, 19). El acabamiento, la cerrazón no es lo que persiste y mucho menos lo que resiste. La ruina en tanto constante acabamiento es lo que ha resistido, lo que seguirá resistiendo por ser parte de ese permanente movimiento. Y la ruina, como pocos paisajes, nos produce conmoción.

Esta misma recreación ruinoso de la protagonista ocurre en la segunda parte del tríptico, “Caja Negra No. 2. Muerte de una joven anarquista”. Aquí, son varias las voces que, a manera de testimonio, dirán algo sobre la protagonista. Se preservan los nombres y quienes hablan serán identificados por sus iniciales. No se menciona la identidad de ella en ningún momento. Es posible, sin embargo, identificar a cada testigo a partir de su postura respecto de la vida, pero sobre todo de la muerte de la protagonista, una militante de la izquierda armada que muere en circunstancias no esclarecidas o sobre las que no existe consenso: ahí están la compañera de celda durante el cautiverio (J), el político de derecha (P), el compañero de organización (A), la hermana (H), una señora que asegura haber presenciado cómo la mataron (S) y un policía local (C). En un gesto antropofágico, el relato de Ponce echa mano de muchos datos históricos que coinciden con eventos relativos a la lucha armada de la izquierda

ecuatoriana en la segunda mitad del siglo XX o con datos biográficos de militantes y líderes de esta lucha;⁶ así, los testimonios se convierten en una suerte de variación respecto de ciertos fragmentos de la historia reciente del Ecuador, que nos refiere algunas de las características centrales del proceso revolucionario, así como la represión que el gobierno de León Febres-Cordero ejerció contra los militantes de ¡Alfaro Vive, Carajo! (AVC).

Los testimonios en el relato de Ponce se concentran, como mencioné, en ofrecer diferentes versiones respecto de la muerte de la protagonista. Cada uno de los testigos asegura que la versión que maneja es la verdadera. Así, lo que se dice sobre la vida de la mujer pasa a segundo plano; esto parecería importar menos que las circunstancias de su muerte. No se festeja la vida en el afán de castigar la muerte. La hermana por ejemplo insiste en la necesidad de esclarecer la verdad y de que se haga justicia, a pesar del tiempo transcurrido. Los otros, el político de derecha, el policía, prefieren dejar asentado que los eventos acontecieron en circunstancias legales, siendo que la legalidad a la que apelan va de la mano de la erradicación de los grupos armados en el país. El relato va dibujando una sociedad dividida. Pasados los años, todos los testimoniados son entrevistados por una persona de la que poco se sabe, pero de la que se dice que está interesada en este asunto concreto y en la historia en general. El interés del interlocutor o la interlocutora anónima podría ser el interés de una persona concreta, pero también recuerda el rol de la Comisión de la Verdad de Ecuador, constituida en el 2007, instalada en el 2008, y cuyo informe fue entregado en el 2010. Los testimonios que conforman el relato de Ponce se asemejan en el tono y contenido a los citados en el informe de dicha comisión en el apartado “Operativo internacional: ejecución extrajudicial de Arturo Jarrín”.⁷

-
6. Por ejemplo, como la protagonista de “Muerte de una joven anarquista”, en 1985, Arturo Jarrín, líder de ¡Alfaro Vive, Carajo! (AVC), logra escapar del Penal García Moreno “por un túnel de aproximadamente 300 metros”. (Comisión de la Verdad 2010, 357). Disponible en <http://repositorio.dpe.gob.ec/bitstream/39000/1312/5/IE-002.03-2016.pdf>. Como Jarrín, la protagonista viaja a Panamá donde una de las versiones sugiere que fue apresada. Asimismo, la muerte de la protagonista de la historia ressemble las circunstancias de la muerte de Jarrín, acontecida en 1986.
 7. En dicho apartado se lee: “El cuerpo de Arturo Jarrín fue entregado a sus familiares el 27 de octubre de 1986, Miguel Jarrín continúa: ‘Tenía innumerables tiros; no los ocho balazos que había dicho la Policía [...]. Innumerables, realmente era indescriptible [...]. Absolutamente en todo el cuerpo, en las piernas, en el tórax, en el rostro, en la boca, en

Volvamos a la protagonista del relato. El cuerpo entregado a la familia no solo que recibió 30 balazos, sino que también muestra evidentes signos de tortura. Se sabe, además, por el testimonio de su compañera de celda que ambas fueron violadas en los días que precedieron a su asesinato. La violencia machista hace de su cuerpo un despojo que revelará a través del lenguaje y la escritura de la violencia practicada sobre él, que el Estado patriarcal lleva a cabo un ejercicio de basurización de su cuerpo. En su lectura de la basurización simbólica y los discursos autoritarios en el Perú contemporáneo, Rocío Silva Santisteban lee las reflexiones de Daniel Castillo y señala: “No obstante, en su libro *Vertederos*, Castillo desarrolla la idea de ‘basurización del otro’ no solo como la basurización de los sujetos, sino, sobre todo, como forma de construir otredades-alteridades funcionales a la lógica hegemónica central” (Silva Santisteban 2008, 63). La evidente estrategia del Estado represor es devolver un cuerpo-basura para debilitar o eliminar la trascendencia de quien en vida resistió todas las formas de opresión posibles. Incluso si la versión de que ella murió a manos de sus propios compañeros de organización, sostenida por A, fuese la verdadera, su muerte acontece bajo la misma lógica de resistencia, esta vez a los manejos inadecuados dentro de la organización guerrillera, que replicará en sus filas un ordenamiento estatal.

¿Cuerpo-basura o cuerpo-ruina? Cuerpo-basura desde la perspectiva del Estado o para Estado represivo y patriarcal, pero cuerpo-ruina desde la perspectiva de la resistencia. El ser ruina de ese cuerpo no implica que el peligro desaparezca; hay más bien una hiperconciencia de la violencia del decurso histórico. Sostiene Ruiz de Samaniego:

la cabeza...”. En el mismo protocolo de autopsia se pueden advertir signos que evidencian maltratos que no corresponden con las circunstancias de su muerte aducidas por la Policía. En el documento de autopsia se señalan golpes y excoriaciones en todo su cuerpo, incluso en sus testículos” (Comisión de la Verdad, 380). En el relato de Ponce, encontramos el siguiente fragmento del testimonio de la hermana de la protagonista: “Sí, parece que la traen en un avión dormida, esa es la versión a la que finalmente llegamos, porque ellos nunca la aceptaron. Parece que allá no podían matarla, entonces la durmieron y la mataron después de torturarla algunos días en los calabozos que tenían en la Mariscal. La llevaron por la zona del aeropuerto ya estando inconsciente y le dispararon en plena calle un sin fin de balazos, no me pregunte para qué. Le tenían tanto miedo que decidieron dispararle 30 balazos” (Ponce, 195).

El paradójico vigor de la ruina es testimonio no sólo de la soberbia de los hombres, quienes creen erigir algo permanentemente en medio de la finitud del mundo; sino, aún más, de la propia fragilidad de una existencia sometida fatalmente a la cruel inconsciencia de la naturaleza y al propio carácter destructivo del decurso histórico. Ante la ruina la mirada ve, con estupor e impotencia –tal como lo siente la alegoría–, que la vida toda se encuentra en peligro, dispuesta siempre bajo el signo de la destrucción y el despojo (Ruiz de Samaniego 2013, 212).

Esta hiperconciencia abre paso a la identificación entre la historia personal de la protagonista y la historia misma enmarcada en lo que Zambrano llama “supervivencia, no ya de lo que fue, sino de lo que no alcanzó a ser” (Zambrano 2012, 251). La muerte de la militante suspende la negatividad (en términos dialécticos), pero no la elimina. Lo que no alcanzó a ser, digamos que el anarquismo como religión, “*cuyo ritual es la vida*” (Ponce, 205; cursivas en el original), persiste en el tiempo como una fuerza latente que sostiene toda forma de rebelión y resistencia en el tiempo del cotidiano y en el tiempo histórico. En el cuento de Ponce, hay al menos dos testimonios que liberan al cuerpo de la protagonista de esa carga signífica otorgada por las fuerzas estatales al cuerpo de la mujer. Sostiene J, su compañera de celda hacia el final del cuento: “Era impresionante por su coraje y por su belleza. Era como de otro tiempo su belleza, eso sí. Era como antigua su belleza. Y además era una belleza que se contagiaba. Todo a su alrededor se embellecía. Hasta los chapas. En serio. No se ría, era verdad. Se murió de lo linda que era creo yo” (204). Esa belleza que parecería ser física, quisiera leerla aquí como una belleza del espíritu, que no muere, que no decae. Al embellecerlo todo (inclusive a los policías que la torturan) no se está apelando necesariamente o no solamente a una experiencia estética, sino al hecho de que su existencia signada por el anarquismo está insuflando esperanza en todas las instancias de la vida social, del presente y del futuro. La belleza de la protagonista descrita por J, entonces, tiene un potencial alegórico que, en la línea de Benjamin, puede ser leído como la necesidad de tomar conciencia críticamente y no pasar por alto cuando ese fragmento del pasado ha dado en encontrarse con nuestro presente o con otros presentes (Benjamin 2009, 71).

El tríptico cierra con “Caja Negra No. 3. La contrabandista”. Este relato se estructura a partir de la transcripción de lo que parece ser una escucha ilegal en la casa donde una contrabandista vive con su hija y que

es su centro de operaciones para el contrabando de pelo, explosivos y pistolas. Este se desmarca de los dos primeros relatos porque aquí las mujeres hablan por ellas mismas. No ofrecen un testimonio y en ese sentido la búsqueda de la verdad como objetivo, de plano, se anula. Queda arriesgar lecturas posibles en torno a la dinámica de estas mujeres que ocurre en un período de tiempo de 12 minutos entre que la Madre llega a la casa, encuentra a su hija y a una de sus secuaces, Sofía, en el baño, hasta que se oye el sonido de una explosión cuando los policías vuelven a tocar la puerta de casa para continuar con las averiguaciones y posiblemente una revisión del departamento a causa de los acontecimientos de las últimas semanas: asaltos a mujeres por su pelo, robo de armas y de una bicicleta, la presencia de un gato en el condominio a pesar de estar prohibidas las mascotas.

A pesar de la insistencia de la policía, las contrabandistas tienen la oportunidad de huir del departamento. Tratan de llevarse la mayor parte de la mercancía que ahí quedaba y huyen por la puerta trasera del edificio. La explosión final, que no se sabe si acaba con la vida de las mujeres o de los policías o los lastima, parecería ocurrir como el develamiento de un misterio ulterior. Final inesperado para una historia en donde se realiza un contrabando con un objeto inesperado, asimismo: el pelo de mujeres. La disposición tipográfica de este relato en donde se señala la hora de cada parlamento hasta con décimas de segundo, parecería al final explicarse como el tiempo del dispositivo cronométrico adjunto a una bomba.

El carácter fuerte de la contrabandista, que recibe el nombre de Madre en el relato, se contrapone al de las demás mujeres: Claudia, la hija, de semblante mucho más tranquilo con quien la relación es de absoluto dominio; Sofía, su secuaz, que en el relato se presenta como una mujer cuyo discurso parece girar en buena medida alrededor de su sexualidad y a quien una madre de familia del condominio busca acusándola de acosar a su hija, y Moni, la otra contrabandista, que ha llegado a retirar el gato de Sofía. La Madre es una mujer dura, deja todo el tiempo claro que su rol es el de líder y que no acepta ningún tipo de exceso de parte de las demás. Mientras las otras mujeres buscan desviar el discurso hacia otras zonas, ella vuelve siempre sobre el asunto del contrabando y termina por imponerlo.

Los objetos con los que trabaja esta banda son absolutamente similares; no hay una lógica detrás; parece casi ridículo (aunque exista en realidad este tipo de contrabando) que se dediquen al tráfico de pelo. De pronto, en el relato, se nombran elementos que intensifican la sensa-

ción de absurdo o al menos dejan claro que aquello que escuchamos no nos refiere un panorama completo de la vida de estas mujeres: como, por ejemplo, cuando tocan el timbre y no saben quién puede ser, Claudia se cuestiona si quizás han llegado a recoger los explosivos, el pelo o las traducciones. No se sabe a qué traducciones se refiere y no se vuelve a hablar de ellas en lo que queda del relato. Las cosas extrañas que acontecen, o los elementos que rompen las series o numeraciones, no se explican, están ahí como elementos disruptores de cualquier orden o lógica y esa parece ser su única función. El final vertiginoso del relato, en el que las mujeres están preparándose para abandonar el edificio, los disruptores parecen acumularse: guardan los explosivos sobrantes en la refri; la Madre a toda costa ha de llevarse un cuadro; cuando lanzan el pelo que quedaba por la ventana, la Madre les recuerda que la cierren para que no se les metan los ladrones. Luego, la explosión y, con ella, el fin de la historia, el silencio, las nuevas ruinas. Esta vez, la ruina ya no es la mujer, su relato o su despojo, sino el departamento mismo. Suponemos que la explosión acentúa el aspecto ruinoso de los objetos personales que seguramente quedaron ahí, o las herramientas de trabajo o el contrabando sobrante. La explosión final arrasa con la huella de las mujeres en ese espacio, pero deviene huella asimismo de su paso por ahí.⁸ ¿Cabe leer la explosión como triunfo, como derrota, como la instancia física del sinsentido?

“Caja Negra” nos plantea preguntas sobre el pasado, sobre su reconstrucción, y, en última instancia, sobre cómo ocurre a partir suyo el acto de narrar. Narramos como antropófagas, sería una de las respuestas posibles. En este relato de Gabriela Ponce Padilla, se acumulan los fragmentos y las ruinas como un ejercicio de corte benjaminiano que asegura en la mirada hacia atrás la resistencia respecto del desesperante e inminente paso del progreso. La caja negra es la huella de la destrucción, el sobrante del accidente, contiene la grabación de las voces en el instante inmediatamente anterior a la muerte. ¿Qué hacer con las voces que ya no están, sobre todo cuando se tiene la certeza de que los mejores murieron? ¿Cómo lidiar con la angustia, con la muerte? ¿Qué hacer con las ruinas? En el ensa-

8. Sostiene Zambrano: “También las cosas gastadas muestran el paso del tiempo y en el caso de un objeto usado por el hombre algo más: la huella, siempre misteriosa, de una vida humana grabada en su materia. Un cepillo usado, un zapato viejo, un traje raído, casi llegan a alcanzar la categoría de ruina. Porque ruina es solamente la traza de algo humano vencido y luego vencedor del paso del tiempo” (253).

yo de Ferlenga que cité anteriormente, el arquitecto italiano sostiene que las ruinas usadas por los habitantes de las ciudades suelen preservarse bastante bien con el paso del tiempo. La permanencia *in situ* de la población, en muchos casos, funciona mejor que el uso exclusivamente museístico de esas ruinas. Ahí justamente, me parece, se instala la narración antropófoga de Ponce: los relatos de las vidas de estas mujeres no nos muestran seres terminados, completos, no nos regalan piezas de museo, sino personajes que nuestros ojos y manos de lectores aprender a habitar indistintamente. Tragamos estos relatos para hacerlos carne de nuestra carne. *

Bibliografía

- Barja, Juan, y César Rendueles, editores. 2013. *Mundo escrito. 13 derivas desde Walter Benjamin*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Benjamin, Walter. 2009. “Eduard Fuch, coleccionista e historiador”. En *Obras II*, 2. Madrid: Abada. 68-108.
- Comisión de la Verdad. 2010. *Informe de la Comisión de la Verdad Ecuador 2010*. Quito. Disponible en <<http://repositorio.dpe.gob.ec/bitstream/39000/1312/5/IE-002.03-2016.pdf>>.
- Ferlenga, Alberto. 2013. “Aprendiendo de las ruinas”. En Antonio Tejedor Cabrera y Mauro Marzo, editores. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- Groys, Boris. 2016. “Entrar al flujo”. En *Arte en flujo*. Buenos Aires: Caja Negra. 17-31.
- López, Nicolás. 2013. “El principio del montaje en Walter Benjamin”. *Revista Lín-des. Estudios Sociales del Arte y la Cultura* 6: 1-13. Disponible en <http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero6/nro6_art_lopez.pdf>. Consulta: 13 febrero 2018.
- Ponce Padilla, Gabriela. 2015. “Caja Negra”. En *Antropofaguitas*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. 153-223.
- Ruiz de Samaniego, Alberto. 2013. “De ruinas: Piranesi, Benjamin, Smithson (una familia)”.
- Silva Santisteban, Rocío. 2008. *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Zambrano, María. 2012. *El hombre y lo divino*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

**Sobre el poder de la literatura. La obra
de Laura Alcoba y otras producciones artísticas
de hijos de militantes en la Argentina**

*On the power of Literature. The works
of Laura Alcoba and other artistic productions
by children of militants in Argentina.*

SUSANA ROSANO

Universidad Nacional de Rosario

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2018.44.6>

Fecha de recepción: 14 marzo 2018

Fecha de aceptación: 4 junio 2018



RESUMEN

En este artículo se analiza *El azul de las abejas* (2014), de Laura Alcoba, poniendo énfasis en su final casi feliz: el de una niña que, después de un pasado violento en Argentina, del exilio y de un trabajoso itinerario, logra instalarse en otra lengua, el francés, y construir así una nueva identidad de escritora. Además, la obra de Alcoba se pone en diálogo con otras producciones artísticas de hijos de militantes en la Argentina: *Diario de una princesa montonera* (Mariana Eva Pérez, 2012), *Pequeños combatientes* (Raquel Robles, 2013) y la muestra fotográfica *Arqueología de la ausencia* (Lucila Quieto, 2011). Esta riqueza transmedial habilita pensar en nuevas articulaciones de sentido en relación a las construcciones de memoria en el Cono Sur.

PALABRAS CLAVE: Argentina, memoria, posdictadura, exilio, producciones artísticas, Laura Alcoba, Raquel Robles, Mariana Eva Pérez, Lucila Quieto.

ABSTRACT

This article analyzes *El azul de las abejas* (2014), by Laura Alcoba, emphasizing its almost happy ending: a girl who, after having experienced a violent past in Argentina, exile and a laborious itinerary, manages to settle in another language, French, and thus build a new identity as a writer. In addition, the works produced by Alcoba dialogue with other artistic productions by children of militants in Argentina: *Diario de una princesa montonera* (Mariana Eva Pérez, 2012), *Pequeños combatientes* (Raquel Robles, 2013) and the photographic exhibition *Arqueología de la ausencia* (Lucila Quieto, 2011). This transmedial richness enables us to think about new articulations of meaning in relation to memory construction in the Southern Cone.

KEYWORDS: Argentina, memory, post-dictatorship, exile, artistic productions, Laura Alcoba, Raquel Robles, Mariana Eva Pérez, Lucila Quieto.

“MI VIAJE COMENZÓ en alguna parte de mi nariz”. Con esta frase, contundente, Laura Alcoba comienza su extraordinaria novela *El azul de las abejas*, cuya primera versión en español se publicó en 2014, y donde retoma el que quizá fue su mayor logro en *La casa de los conejos*, su novela inaugural, de 2008: la construcción de una voz narrativa a partir del punto de vista, inocente y asombrado, de una niña. Es precisamente este recurso el que le permitió en su momento a Alcoba sumarse a una serie de textos que rompían el anquilosamiento con que se venía construyendo el discurso de la memoria en Argentina. Si la primera novela se animaba a contar el trajinar diario y clandestino de una niña cuyos padres, militantes montoneros, llevaban adelante una imprenta clandestina en La Plata, la historia que narra *El azul de las abejas* empieza exactamente en el punto en que esta termina. Ese punto exacto en que la protagonista comienza a prepararse para reunirse con su madre en el exilio. Pero, a diferencia de

tantos otros relatos de exilio en el Cono Sur, la historia que cuenta Alcoba en su última novela permite vislumbrar un final casi feliz: el de una niña que logra, después de un trabajoso itinerario, instalarse en otra lengua, el francés, y construir así una nueva identidad de escritora. Una identidad que, aunque inestable, permite restablecer un cierto equilibrio entre su pasado de infancia clandestina en la Argentina y su presente de escritora en Francia.

Me interesa en este artículo poner en diálogo la obra de Laura Alcoba con un par de novelas y fotografías de la segunda generación de hijos en la Argentina, asumida en estos momentos por la crítica como un verdadero mini *boom* debido a su enorme producción artística. Esta riqueza transmedial habilita imaginar nuevas articulaciones de sentido en relación a las construcciones de memoria en el Cono Sur. Pienso aquí específicamente en *Diario de una princesa montonera*, de Mariana Eva Pérez (2012), en *Pequeños combatientes* (2013), de Raquel Robles, y en la muestra fotográfica *Arqueología de la ausencia*, de Lucila Quieto (2011), todas ellas producciones que pueden entablar un diálogo fecundo con esta última novela de Alcoba. Interesante en tanto habilitan preguntas por el contexto de enunciación de las obras, y por el lugar del propio cuerpo en las producciones de memoria.

Como bien señala Fernando Reati (2015), para los hijos de los militantes de los años setenta en Argentina –que sufrieron cárceles, exilios y, en muchísimos casos, asesinatos y desapariciones– los sentimientos de amor hacia los padres se mezclan, conscientemente o no, a la certeza de que su opción por la militancia los arrojó a una infancia marcada por el trauma. Más allá de los cuarenta años transcurridos, y de que la organización HIJOS ya lleva más de veinte años (fue fundada en 1995), el tema sigue siendo incómodo y sigue produciendo apasionados enfrentamientos en un país en donde solo recientemente comenzaron los juicios contra los genocidas y donde incluso las organizaciones armadas se han negado a realizar algún tipo de autocrítica pública sobre la responsabilidad que les cupo en la ola de violencia desatada. Las respuestas dadas por los hijos han sido muy diversas y abarcan un extenso abanico que incluye la plena identificación con los padres en tanto militantes –aunque esta vez sea de la organización HIJOS–, o el rechazo absoluto por la opción de los padres.

En esta nueva perspectiva que instaura la producción ficcional de los hijos se rompe con la épica de los discursos reivindicativos que instaló

durante muchos años en Argentina el auge testimonial y, de esta manera, las categorías de víctima, de mártir, de héroe y de victimario comienzan a complejizarse con la ineludible ambigüedad y contradicción que es inherente al cuerpo social entendido como un organismo viviente. Si toda generación necesita romper con la anterior en un acto de parricidio simbólico, la situación se complica cuando los padres (ya sea que hayan sido asesinados o desaparecidos) están ausentes. Se rompe así la posibilidad de un diálogo y también de una ruptura. El problema es aquí cómo discutir con un ausente: ¿cómo se dialoga, cómo se pelea con un padre que será eternamente joven, cuya figura no va a cambiar nunca, porque murió joven, porque lo asesinaron, lo desaparecieron joven? La ausencia deja suspendida la discusión porque lo que falta es el padre para discutir con él, para ajustar cuentas, para putearlo al fin. Y en este sentido, los textos de Félix Bruzzone, Mariana Eva Pérez, Raquel Robles, y documentales subjetivos como *Papá Iván* (2004), de María Inés Roqué, y *M* (2007), de Nico Prividera, entre tantos otros, profundizan la línea abierta por *Los rubios* (2003), de Albertina Carri.

Como apunta Beatriz Sarlo, esta última película tiene el valor de plantear por primera vez la necesidad de los hijos de los militantes de reconstruirse a sí mismos en ausencia del padre. Más de treinta años después, finalizada la dictadura, los hijos de estos jóvenes de los años sesenta toman, frente al pasado de sus padres, posiciones muy distintas. El tono dogmático, el relato hegemónico, de textos inaugurales como *Recuerdos de la muerte*, de Miguel Bonasso, de 1984, deja lugar a las voces balbuceantes de estos nuevos testigos. Ellos no solamente rompen con la lógica del “haber estado allí” de una generación (la que se volcó masivamente a la escritura testimonial): los hijos se permiten pensar sin dogmas, perder la solemnidad militante y desnudar sin vergüenza aspectos de una niñez desamparada, una infancia huérfana. Se permiten cerrar cuentas con los victimarios pero también con sus propios padres. A este sentido apuntan las pocas palabras de Nicolás Prividera –el protagonista, guionista y director de *M*, un extenso documental que filma a partir de la búsqueda de rastros sobre su madre desaparecida– cuando intenta sintetizar el trágico cóctel de los setenta: “Ceguera, ingenuidad, estupidez, un poco de todo”. Estas nuevas voces de los hijos dinamitan cualquier atisbo de heroicidad y se desgranán en pequeñas historias mínimas, donde la grieta abierta por la violencia no tiene posibilidad de sutura. Como le confirma el linyera al

protagonista de *Los topos*: “No hay nada nuevo, es lo mismo de siempre, dijo, sos vos, pero roto” (Bruzzone 2008, 86).

LA FICCIÓN ANTE LA HISTORIA

Las fronteras móviles de las disciplinas que integran el campo de estudio de las memorias en conflicto y sus problemáticas en discusión exponen las dificultades del trabajo de reconstrucción del pasado reciente. Su abordaje compromete tanto la lectura de testimonios y narrativas personales sobre la violencia política y la represión, como las investigaciones teóricas y críticas acerca de estas prácticas. En este sentido, Rossana Nofal afirma que tanto un estudio de Pilar Calveiro o un testimonio de Alicia Partnoy operan como trabajos narrativos; es decir, configuraciones que dan forma a las experiencias traumáticas del pasado (Nofal 2002). Se trata de experiencias de escritura, como las del testimonio, que se configuran en los márgenes de la literatura, en sus límites. Cuando leí *Los topos* por primera vez, recordé un artículo periodístico de Carlos Gamerro donde el escritor reflexiona en torno a su propia necesidad de escribir una novela sobre la guerra de Malvinas sin haber estado allí. La pobreza de la experiencia, dice Gamerro, puede ser suplida por la riqueza de la imaginación (2010). Fue en ese preciso momento en que me pregunté qué podían aportar las obras de Félix Bruzzone, Laura Alcoba, Raquel Robles, Mariana Eva Pérez en relación a la extraordinaria cantidad de páginas que ya se habían escrito sobre la dictadura. Mi pregunta tiene que ver directamente con las verdades de la ficción, con aquellas problemáticas que la ficción muchas veces logra iluminar en un momento en que las especulaciones del discurso social parecen un poco empantanadas. En este sentido, es interesante lo que el propio Bruzzone afirma en una entrevista:

la ficción sigue siendo la forma de completar lo que no se sabe, lo que no se puede ver, lo que ya no se va a poder saber, porque ya pasó mucho tiempo, porque desde un comienzo todo estuvo contaminado, porque la escena del crimen siempre se modifica, es imposible que se mantenga intacta, el tiempo mismo la cambia (Bruzzone 2014).

UNA ESCRITURA SINGULAR

La obra de Laura Alcoba es particular en el contexto de los hijos que escriben e imaginan. Sus dos padres son sobrevivientes, están vivos. En su caso, el ajuste de cuentas generacional no debe sortear el vacío de la desaparición, pero sin embargo la insistencia con que las tramas de sus novelas vuelven al pasado de los setenta permite entender las palabras que escribe al principio de *La casa de los conejos*: “Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia” (Alcoba 2008, 12). Dominick LaCapra describe el trauma y el *acting out* postraumático como situaciones en las que el pasado acosa al sujeto, de modo que nos vemos entrampados en la repetición de escenas traumáticas, escenas en las que el pasado retorna y el futuro queda bloqueado o atrapado en un ciclo melancólico, fatal, que se retroalimenta (LaCapra 2005, 45). Sin lugar a dudas, *aquella locura argentina* comprometió la infancia de Laura y es la causante de que su obra se escriba en un presente continuo, tal como lo señala Patricio Pron (2015). Precisamente la historia de *La casa de los conejos* comienza cuando sus padres le imponen a la narradora-protagonista, por seguridad, un mandato de silencio, una obediencia que genera miedo en la niña. Al respecto, Agamben (2007, 17) piensa la relación que existe entre infancia, experiencia y lenguaje. Es en este círculo donde se debe buscar el origen discursivo de la experiencia, que cobra sentido en un relato que pueda contarse a los otros. Esa capacidad se funda en la infancia y permite, en ese acto, cimentar la identidad del yo que se asume como tal. Es aquí donde la primera novela de Alcoba nos interpela en tanto expone los huecos de silencio sobre los que se fundan las identidades y las genealogías familiares. La experiencia del “yo” se establece en el momento en que podemos otorgarle al relato autobiográfico sentido y coherencia. Por eso, no es fácil discernir hasta dónde nos marcan los relatos de infancia sino hasta que los ordenamos discursivamente. En este sentido, Laura comienza a hacer memoria dinamitando el mandato de silencio y terror con que convivió de niña, como si de esta manera pudiera completar algunos huecos de sentido que existen en el relato de su infancia y sobre los que constituyó su identidad. La pregunta parece ser aquí cómo contar cuando uno ha sido obligado a no hacerlo durante años (“Del atillo secreto que hay en el cielorrasso no voy a decir nada, prometido. Ni a los hombres que pueden venir y hacer preguntas, ni siquiera a los abuelos”) (Alcoba 2008, 16). En tanto, en *Los*

pasajeros del Ana C, la propia autora reconoce que el primer obstáculo que debe enfrentar para recopilar la información para el libro se encuentra en el gusto por el secreto que cultivó toda una generación de revolucionarios:

Discreción y clandestinidad. Maestría en el arte de borrar las pistas. En toda circunstancia, ocultamiento, impostura y apariencias falsas. Podría decirse que lo lograron, sí. A fin de cuentas, los recuerdos de unos y otros parecen haberse perdido casi tanto como ellos hubieran querido. Pero yo también sé algo de este juego de claves y de máscaras; y puedo intentar reencontrar esta historia durante tanto tiempo escondida y muda (Alcoba 2012, 14).

Es relevante que relacionemos este esfuerzo por dismantelar los pactos de silencio, que existía en su familia en relación al pasado militante, con el uso que hace Alcoba de la autoficción en sus novelas.¹ Autoficción en tanto género mestizo, ficción de acontecimientos estrictamente reales y ligada a la construcción de la identidad; autoficción como escritura que implica un trabajo de duelo, a la vez de deconstrucción de la ilusión biográfica y de reconstrucción, elaboración de un lugar distinto no aleatorio, lugar de verdad como la piensa Regine Robin (2005). En este sentido, las novelas de Alcoba –a excepción de *Jardín blanco*– se estructuran a partir del recuerdo o bien del relato que realizan otras personas sobre las vivencias infantiles de la autora. *La casa de los conejos* vuelve a visitar “un breve retazo de infancia argentina” (2008, 8), la que incluye su experiencia como hija de militantes montoneros en una casa donde funcionaba como *embute*² una imprenta clandestina, durante 1975 hasta noviembre de 1976. Casi treinta años después, Alcoba revisita una historia que se había prometido a sí misma contar en la vejez, cuando los protagonistas estuvieran muertos y ella estuviera en condiciones de escribir “sin temor de sus miradas, y de cierta incompreensión que creía inevitables” (Alcoba 2008, 11). En el prólogo del libro, la autora recuerda a Diana Teruggi,

-
1. La crítica ha trabajado profusamente la relación que se establece en la narrativa de Alcoba entre memoria, autobiografía y ficción. Ver para ello Daona, Imperatore, Forné y Saban.
 2. “Embute” era un término vigente en los años 70, totalmente en desuso en el presente de la enunciación de la novela. Significa algo escondido. Se refiere a la imprenta de Montoneros que estaba escondida por un muro ficticio detrás del galpón de la casa. Bajo la apariencia de un criadero de conejos, funcionaba allí la principal imprenta clandestina de la organización guerrillera.

desaparecida en noviembre de 1976 –a la que llamará Didi en la novela–, y admite que la necesidad de escribir sobre ese momento de su pasado tiene que ver con un deber de memoria.

Si en su primera novela, Alcoba echa mano de materiales autobiográficos para narrar, desde la ficción, la experiencia de una infancia atravesada por la violencia de los setenta, *Los pasajeros del Anna C.* da un paso hacia atrás en el tiempo para configurar literariamente la memoria de una generación de militantes argentinos que emprendieron en los años sesenta un viaje de formación revolucionaria a Cuba, entre quienes se encuentran los padres de la autora. La novela se abre con un breve prólogo que expone el trabajo de investigación que tuvo que realizar para escribir el libro, y se refiere a los obstáculos que enfrentó. Uno de los puntos de partida del prefacio es, precisamente, la problematización de su identidad de niña: “Lo único seguro es que a bordo de aquel barco mi nombre no era el mismo que me habían dado al nacer. Y que ni uno ni otro se corresponden con este que hoy es el mío” (Alcoba 2012, 11). El nombre propio funciona aquí como un terreno en disputa, y remite a una escena de *La casa de los conejos* donde la niña-narradora, impedida de decir su verdadero nombre debido a la situación de clandestinidad en que se encuentra, afirma, frente a la pregunta de una vecina: “Yo solo dije ‘Laura’ porque sé que esa es la única parte de mi nombre que me dejan conservar [...] ¿Pero qué podría responder, entonces? ¿Cuál es, al fin y al cabo, mi nombre?” (Alcoba 2008, 12). Laura Sentís Melendo, Laura Rosenfeld, Laura Moreau (o Moreaux), Laura Godoy, Laura “Nadadenada”, dice la niña-narradora, despojada de la posibilidad de decir su verdadero apellido, un atributo naturalizado que es signo de la inscripción en un legado familiar.

LA CASA DE LA LENGUA

Sin embargo –como adelantamos unas páginas atrás– su hasta ahora última novela, *El azul de las abejas*, le permite a Alcoba avanzar en la construcción de una nueva identidad, facilitada justamente por el distanciamiento que le habilita escribir en una lengua otra, la francesa.³ Qué

3. En una entrevista, Laura Alcoba reconoció que su elección de escribir en francés y de trabajar el material autobiográfico a través de la ficción se relaciona con su búsqueda de

significa escribir en un país distinto, en un lugar diferente de aquel en que transcurrió la infancia; en qué sintonía se constituye, a la distancia de la lengua materna, el sujeto que parte, cómo se produce el pase hacia otra lengua. Para pensar estas cuestiones, Julio Ramos echa mano a una afirmación de T.W. Adorno de que en el exilio la única casa es la lengua. Ante el desplazamiento (personal, cultural y jurídico) que implica el viaje y el cruce del límite territorial, para Adorno la escritura es un modo eficaz de establecer un dominio, un lugar propio al otro lado de una frontera. De esta manera, la casa construida por la escritura permite fundar un lugar compensatorio, en tanto es un signo trasplantado “que constituye al sujeto en un espacio descentrado entre dos mundos, en un complejo juego de presencias y ausencias, en el ir y venir de sus misivas, de sus recuerdos, de sus ficciones de origen” (Ramos 1996, 177). Pero el caso de Laura Alcoba desmantela estas certezas. Sus afinidades electivas postulan exactamente lo contrario de los planteos adornianos. Tal vez podríamos pensar que para ajustar cuentas con su pasado argentino la autora necesita desembarazarse también de su lengua materna, deslizarse en una segunda lengua, el francés, que le permite poner una distancia necesaria frente al trauma.

En su famoso artículo “Extraterritorial” (2000), George Steiner plantea que una característica de la modernidad ha sido la matriz multilingüe de muchos escritores, como Samuel Becket, Oscar Wilde, Jorge Luis Borges, Ezra Pound y fundamentalmente Vladimir Nabokov. Estos *poetas sin casa* (así los llama) se convierten en una especie de vagabundos al haber perdido la casa de la lengua, al carecer de un hogar, en tanto pérdida de un centro. Y es desde aquí donde Steiner plantea la necesidad de estudiar la imaginación multilingüe, en un momento histórico que él llama *la época del refugiado*. Creo que estas categorías nos permiten pensar justamente las operaciones que se producen al interior de la poética de una escritora como Laura Alcoba que elige abandonar en el proceso creativo su primera lengua. Esta necesidad de salirse del español va en sintonía con la construcción de una identidad, de una figura de escritora, y esa escena es precisamente la que narra *El azul de las abejas*.

producir una mirada extrañada sobre el pasado. Esto le permite desprenderse de su experiencia individual para articular así “el paso de lo personal a lo colectivo”. “Un carrusel de recuerdos” (Saban 2010, 246-251).

Allí, la autora admite en la página final que el libro “nació de ciertos recuerdos persistentes aunque muchas veces confusos: de un puñado de fotografías y de una larga correspondencia de la que no subsiste más que una voz: las cartas que mi padre me envió desde la Argentina, donde estaba preso hacía varios años por razones políticas” (Alcoba 2014, 125). Recordemos que las cartas pertenecen a un género intersticial que conecta lo público y lo privado, lo político y lo familiar. Al respecto, Teresa Basile (2017) consigna que las cartas que los HIJOS frecuentemente citan en sus producciones culturales suelen estar escritas por el progenitor y dirigidas a sus hijos para explicar su opción por la militancia y la lucha armada en detrimento de sus deberes familiares. Significativamente (y acá podemos leer una diferencia fundante en la escritura de Alcoba), las cartas que el padre de Laura le escribe desde la cárcel implican un pacto de lectura entre el padre y la niña, por lo cual cada uno debe leer el mismo libro, y comentarlo entre ellos. Pero, como en la cárcel no se admite que el padre tenga textos en otro idioma que no sea el español, leerá los libros traducidos a esta lengua, mientras Laura los lee en el francés original.⁴ Este acto, que se sostendrá una vez por semana durante más de dos años, permitirá tender un puente a la distancia, entre Argentina y Francia, entre la cárcel donde se aloja el padre, y Blanc-Mesnil, el suburbio parisino en donde Laura vive con su madre. Escribir cada semana una carta para el padre implica también una práctica de escritura constante para la niña, un acto iniciático en la literatura: “Lo bueno de las cartas es que uno puede pintar las cosas como quiere, sin mentir por eso. Elegir entre las cosas que nos rodean, de modo que todo parezca más bello en el papel” (Alcoba 2014, 19).

SONIDOS NUEVOS

El azul de las abejas puede ser leída como una novela de iniciación. Porque para poder cumplir con la ceremonia de las cartas, antes incluso

-
4. “Como mi padre sabe que a mí también me gusta mucho leer, pensó que podríamos leer ciertos libros los dos al mismo tiempo. Él los lee en español –el reglamento de la prisión le prohíbe leer en otros idiomas– mientras que yo, en el Blanc-Mesnil, leo en francés alguno de esos libros que él tiene en la celda. Eso me sirve de tema de conversación para nuestras cartas semanales, y al mismo tiempo avanzo mucho en mi aprendizaje de la lengua francesa”. (Alcoba 2014, 22).

del postergado viaje a París, todavía instalada en La Plata en casa de sus abuelos, Laura deberá empezar sus clases de francés. Y de esta manera, comenzar el viaje hacia el exilio *en alguna parte detrás de la nariz* la instala desde el principio en una verdadera disyuntiva identitaria: el ansiado reencuentro con la madre en París será posible en tanto logre adquirir la nueva lengua, lo que le permitirá a Laura partir “y para siempre” (13). Las clases particulares de Noémie, su profesora de francés, abrirán en la niña un mundo, no por extraño, menos seductor:

Junto a Noemí descubrí sonidos nuevos, una erre muy húmeda que hay que ir a buscar al fondo del paladar, casi a la garganta, y ciertas vocales que se hacen resonar detrás de la nariz, como si uno quisiera a la vez pronunciarlas y guardarlas para uno. El francés es una lengua muy extraña: deja caer los sonidos y al mismo tiempo los retiene, como si en el fondo no estuviera muy seguro de querer liberarlos...Y eso fue, me acuerdo, lo primero que me dije a propósito de mi nuevo idioma. Y también que me haría falta practicar mucho (Alcoba 2014, 10).

Domesticar las vocales francesas, vencer las dificultades de la lectura de un libro entero en esa segunda lengua, implicará para Laura una victoria íntima: “Apenas si conseguía aferrarme a las palabras que conocía intentando descubrir los lazos entre ellas, lazos que iluminaran un destino para todas las que iban quedando a la sombra” (116). En este sentido, es interesante la escena que se desarrolla en la biblioteca. Laura quiere para llevarse a su casa en préstamo el libro *Les Fleurs bleues* del autor francés surrealista Raymond Queneau, –un libro tremendamente complejo para una niña de once años–, pero su acento le revela a la bibliotecaria que el francés no es la lengua materna de la niña. “Por culpa de mi acento, suelo pasar por tonta; no hay nada que me irrite más” (72). La bibliotecaria se pone a articular los sonidos de manera exagerada, deletrea casi lo que dice, asumiendo que la niña tiene muchas dificultades para entender. Intenta incluso convencerla de que para sus posibilidades sería mejor que lea *Le petit Nicolas*. Sin embargo, Laura se mantiene firme y consigue finalmente que la bibliotecaria le preste la novela de Queneau para llevársela a su casa; un libro que tendrá que terminar cueste lo que cueste para mostrarle y mostrarse a sí misma que sí es capaz de leerlo.

Atravesar la difícil lectura de *Les Fleurs bleues* y llegar victoriosa hasta el final no solo le permite a Laura entablar a la distancia un diálogo profun-

do y cercano con el padre, sino también descubrir la literatura como una posibilidad de vida, como un estado de la felicidad. “Me voy sin mirar atrás [...], decidida a llegar hasta el final del libro. De este y de muchos otros” (75). Poder atrapar los sonidos del francés, instalarse en la segunda lengua, pone de manifiesto lo que la desaparición en el “otro” idioma tiene de triunfo personal,⁵ por cuanto le permitirá en el futuro narrar partes de su historia, y convertirse en escritora.⁶

El triunfo de la niña se consolida en tres momentos claves. En primer lugar, tal vez el más importante, Laura logra pensar en francés en vez de traducir mentalmente lo que quiere decir. Se despierta y pregunta algo a su madre en francés. “Sin darme cuenta, y sin quererlo. Pensé y hablé en francés *al mismo tiempo*” (Alcoba 2014, 118). Solo entonces logra relajarse, liberarse de la presión interna que siente, para lograr la inmersión en la nueva lengua y poder así reconstruir su identidad: es el momento en que las palabras liberadoras salen naturalmente de su boca. En segundo lugar, pensar en francés está relacionado en la novela directamente con la quinta foto que Laura debe mandar a su padre. En su celda, él tiene permiso para colgar solo cinco fotos. Para reunirse con la quinta imagen, le había pedido a su hija que le mandara una foto de ella con su madre posando delante de la casa en el suburbio parisino. Durante mucho tiempo, Laura ignora el deseo del padre y no se atreve a hacer lo que este le pide. Verbeiren (2017) subraya al respecto que primero fue necesario que Laura se conformara personalmente con su nueva identidad, su nueva vida en Francia y su nueva lengua, antes de poder tomar esa fotografía y enviársela: “No sé qué relación habrá tenido esto con mis tuberías, pero sé que solo después de haber logrado deslizarme por ellas pude elegir la quinta foto que él tanto me reclamaba” (Alcoba 2014, 120).

Finalmente, y en tercer lugar, la narradora logra terminar la lectura de *Les Fleurs bleues*. Aunque confiesa no haber entendido la novela del todo, ha podido demostrar que la bibliotecaria se equivocó. Triunfa e incluso escribe un breve comentario del libro en una de las cartas a su padre.

-
5. Laura trabaja intensamente para hacer desaparecer el acento argentino: “Quisiera borrarlo, hacerlo desaparecer, arrancarlo de mí”, dice al respecto (34).
 6. En un artículo muy interesante, Patricio Pron ubica a Laura Alcoba en una extensa genealogía de escritores argentinos que eligen una segunda lengua para escribir su obra literaria y que ofrecen así muchas dificultades a los críticos argentinos para leerlas, habituados a pensar a las literaturas en relación solamente a la lengua y al territorio. (Pron, 3).

La última frase resume el libro de Queneau, pero también su camino de aprendizaje: “Un manto de lodo cubría aún toda la tierra; pero ya, aquí y allá, asomaban pequeñas flores azules” (123). A pesar del trauma, de las dificultades, del pasado tumultuoso, de la separación del padre, del exilio y del acento argentino, aparecen por fin las pequeñas flores azules en forma de cartas y de libros, de amistades, vacaciones, y del dominio de la lengua francesa. La niña-narradora ha recorrido un largo y trabajoso camino para llegar hasta aquí; no obstante, se vislumbra un comienzo: al fin puede empezar su nueva vida en Francia.

EL VACÍO DE LA AUSENCIA

Me interesa aquí poner en diálogo la obra de Laura Alcoba con algunas otras producciones artísticas de la generación de hijos en Argentina, que permiten leer dificultades mucho más acuciantes a la hora de construir su identidad. Y en donde la relación con el padre (o incluso con los dos padres ausentes) ofrece aristas problemáticas, dolorosas: el vacío de una ausencia imposible de suturar. Pienso aquí específicamente en *Pequeños combatientes*, de Raquel Robles; en *Diario de una princesa montonera*, de Mariana Eva Pérez, y en la muestra fotográfica *Arqueología de la ausencia*, de Lucila Quieto, todas producciones de hijos de padres desaparecidos que han permanecido viviendo en la Argentina, han militado al menos durante un tiempo en la agrupación HIJOS, y buscan tensamente las huellas de sus padres.

En *Pequeños combatientes*, por ejemplo, Raquel Robles trabaja a partir del rescate de la memoria de sus padres pero toma distancia de sus mandatos. En este sentido, podemos leer la novela como una reflexión sobre la pérdida, y de las dificultades en tanto hijos para construir una identidad que les permita diferenciarse de los padres y asumir una voz propia. La narradora-protagonista es en esta novela una niña que tras el secuestro de los padres vive con su hermanito menor, los tíos maternos y las abuelas esperando el regreso improbable de aquéllos, tratando de ser fiel a sus enseñanzas y comportándose como una *pequeña combatiente* de la que puedan sentirse orgullosos: “Yo sabía que estábamos en guerra, que había habido alguna clase de combate y que ellos estarían en alguna prisión helada peleando por sus vidas. Sabía que me tocaba resistir...” (Robles 2013,

11). Es por eso que se comporta como una entrenada hija de militantes, y confiando en que solo es cuestión de tiempo antes de que los padres reaparezcan, crea con su hermanito el Ejército Infantil de Resistencia, lleva un cuaderno secreto “en el que iba anotando todos los datos que me parecían relevantes” (17), practica durante horas frente al espejo para que su cara no refleje sus emociones, ejercitando la simulación y el camuflaje para parecer niños normales: “Podíamos parecer niños cualquiera, o incluso niños perturbados, pero nosotros éramos pequeños combatientes” (16). Pero el tiempo pasa, los padres no regresan y bajo la supuesta fortaleza de la combatiente asoma una niña asustada y traumatizada. Con el correr del tiempo los recursos habituales de la pequeña combatiente comienzan a mostrarse insuficientes y se instala gradualmente en ella una contradicción entre la retórica del combate y la realidad de la derrota. Como apunta Reati, no se evidencia un reclamo explícito a los padres, pero una pregunta sugerida en otros textos que la narradora no puede siquiera formular –¿por qué los padres no intentaron huir, y de esa manera salvar sus vidas?– aparece en boca de una tía que exclama furiosa: “Se lo advertí un montón de veces [al padre] y no me quiso escuchar y vos tampoco me escuchaste, ¿por qué no se fueron?, ¿por qué no escaparon? [...] Eso fue un suicidio, una irresponsabilidad total, con dos nenes chiquitos, se tendrían que haber ido cuando todavía se podía...” (112-113).

Si a Raquel Robles –que por otra parte es una activa militante de HIJOS– le resulta difícil desembarazarse del legado militante de sus padres y avanzar en la construcción de una identidad propia, en el *Diario de una Princesa Montonera -110% Verdad*, Mariana Eva Pérez (2012)⁷ acude al humor para narrar sus experiencias como hija de desaparecidos, buscadora incansable de un hermano nacido en cautiverio, militante primero de HIJOS y luego del Colectivo de Hijos, y nieta de Rosa Roisinblit (vicepresidenta de Abuelas de Plaza de Mayo). Se trata aquí de un libro difícil de clasificar: un texto híbrido entre el diario íntimo, el folletín melodramático, la rendición de cuentas y la autoficción. Con una alta dosis de sarcasmo –que roza con frecuencia el humor negro–, la autora se burla de su propia experiencia y acusa al discurso de los derechos humanos de estar demasiado cristalizado y de ser incapaz de decir nada nuevo. En este

7. Escrito en principio en un blog donde la autora fue volcando sus ideas y emociones personales, en 2012, gracias al éxito obtenido, Pérez lo publica en formato libro.

sentido, el epígrafe que abre el libro, tomado de la banda colombiana de rock alternativo y cumbia psicodélica *Bomba Estéreo*, lo dice explícitamente: “No quiero cantarles a los que están ausentes / Quiero cantarles a los que están presentes”. La autora deja ver claramente aquí su necesidad de mirar al futuro para no quedar atrapada en un pasado traumático paralizante. Y en ese sentido sus burlas apuntan a todo tipo de blancos: ella misma, sus familiares y compañeros de infortunio, los organismos de derechos humanos, las personas bien pensantes del mundo entero. Pérez se califica a sí misma de “militonta” en lugar de militante, se refiere a la desaparición forzada de sus padres como “el temita”, recuerda el secuestro y traslado en auto a un sitio clandestino como el “Ford Taunus Mystery Tour” (Pérez 2012, 55), se jacta de un *currículum vitae* que incluye ser la “esmológa⁸ más joven, otrora niña precoz de los derechos humanos” (Pérez 34), la “ex huérfana *superstar*, hija de probeta de los organismos de derechos humanos de la Argentina” (144). Pérez se refiere a los otros hijos e hijas de desaparecidos como “hijis”; a la mujer que se apropió de su hermano la llama sarcásticamente “Dora La Multiprocesadorapropiadora” (47) y a la Argentina la refiere como la “Disneyland *des Droits de l’Homme*” (126). Incluso los íconos habituales utilizados por las organizaciones de derechos humanos en su lucha por verdad y justicia –las siluetas, los desaparecidos, los pañuelos, el *Nunca Más*– pasan a ser el “merchandising” (71) del movimiento de derechos humanos. Nada ni nadie se salva de las bromas de la Princesa que imagina a los familiares de desaparecidos como el *focus group* de una encuestadora que vende “un curso de superación personal para víctimas del terrorismo de Estado” (11).

Este libro de Mariana Pérez expone con mucha claridad las tremendas dificultades que deben sortear los hijos de desaparecidos para poder fundar una identidad propia, que les permita un refugio frente al vacío que llevan a cuestas, donde “mi viejo es mi gran agujero negro” (64). Es para

8. “Esmológa” implica, irónicamente, ser una especialista en la ESMA, que es la sigla que refiere a la Escuela de Mecánica de la Armada, en Buenos Aires, donde funcionó entre 1976 y 1986 un centro clandestino de detención, tortura y exterminio. Los padres de Mariana Eva Pérez están desaparecidos desde 1978, cuando su mamá cursaba un embarazo de ocho meses. En 2001, la abuela materna de Eva y vicepresidenta de las Madres de Plaza de Mayo, Rosa Rosinblit, logró la identificación del hermano de Mariana que había nacido en la ESMA, y fue entregado ilegalmente a un matrimonio que lo crió como suyo (Pérez 2001).

poder llenar ese vacío que la autora apela al testimonio de algunos compañeros que conocieron a su padre. Y en “Cosas que me contaron de José en Caseros” (uno de los fragmentos del libro), nos ofrece una síntesis:

Que era travieso en la escuela, que todos le decían el Gallego, que era rubio, flaco y lindo, que se le notaba lo hijo único, que hay un compañero del secundario que tiene más fotos, que en el 73 ya era dirigente político y no más dirigente scout, que hablaba bien en público, que no le gustaba demasiado bañarse, que podía joder y reírse en medio de las operaciones armadas, que también era tranquilo, que no hablaba de minas pero tenía levante [...] que hay un compañero que lo vio en la Esma, que la última vez que se encontró con él le contó que yo estaba por nacer, que me parezco mucho a él (69).

Es revelador, apunta Reati, que de todas las identidades del padre previas a la de “guerrillero urbano full time” (97), la que más placer le produce a Mariana es precisamente una que no encaja con aquélla: el padre como joven músico en una banda de rock. Es una imagen que le llama poderosamente la atención y con la que se conecta emocionalmente: “Me visto: chupín fucsia y la camperita blanca con dibujos de teclados pop para homenajear a José [el padre] que se supone que antes de guerrillero fue rocker” (72).

EL TERCER TIEMPO DEL ENCUENTRO

La fotografía, dice John Berger glosando a Susan Sontag, a diferencia de otras imágenes visuales como la pintura, no es solo una imagen, una imitación de lo real, sino que es además una huella, donde el sujeto marca su intervención en el mundo, como una pisada. En cuanto artillugio mecánico, la cámara ha sido empleada como un instrumento que contribuye a la memoria viva, y de esta manera “la fotografía es así un recuerdo de una vida que está siendo vivida” (Berger 2004, 70). Frente al trauma de no haber podido conocer a su padre –Carlos Alberto Quieto, desaparecido en agosto de 1976, cuando su mamá estaba embarazada de cinco meses– Lucila Quieto apela en su obra a la contundencia de un estilo muy singular. Su primera muestra, *Arqueología de la memoria*, respondió a la necesidad

de reparar una carencia: no tener una foto con su papá. Lo que durante los primeros veinticinco años fue para ella una verdadera obsesión da pie entonces a la utilización de un recurso que se instaura como hallazgo de estilo.

La obsesión por encontrar *la imagen justa* la impulsó a atravesar distintos experimentos, desde recortar y rearmar los rostros fusionados de su padre y su madre, a partir de sus respectivas fotos carnet, hasta imaginar un frondoso árbol genealógico que incorporara las fotos de todos los desaparecidos y sus hijos. Quieto recuerda que un día, mientras reproducía en forma muy ampliada las pocas diapositivas que tenía de su padre, decidió retratarse a sí misma mirando desde un margen exterior la imagen proyectada. Fue en ese momento cuando encontró el recurso: “Lo que tengo que hacer, me dije, es meterme en la imagen, construir yo esa imagen que siempre había buscado, hacerme parte de ella” (Longoni 2009, 56). Fue en el momento de esa *performance* inesperada cuando Quieto logra imprimir su propia huella en las fotografías, y encuentra el recurso: el montaje permite crear una imagen nueva que los contenga a los dos: padre e hija. Se produce exactamente lo inverso a lo que sucedió durante la dictadura: la intervención artística permite de alguna manera que Carlos Alberto Quieto aparezca nuevamente, ahora desde la materialidad de la imagen.

Una vez hallado el recurso artístico, Lucila Quieto, que en ese entonces participaba de las reuniones de HIJOS, puso un cartel ofreciendo a los otros integrantes fotografiarse junto a sus padres o madres desaparecidos. De este trabajo, que le llevó dos años, entre 1999 y 2001, surgieron las trece fotografías intervenidas que integran la muestra *Arqueología de la memoria*. En su momento, hace ya quince años, la muestra atrajo la mirada de la crítica especializada y dio a Lucila Quieto una gran visibilidad. En 2011, esta obra fue editada finalmente en formato libro por la editorial Casa Nova. Ana Longoni resalta el carácter colectivo de esta primera obra a partir de las propias palabras de la artista:

Las fotos se fueron haciendo entre todos ... Fue parte de un proceso de 25 años para poder generar una imagen, después de haber pasado por la experiencia de HIJOS como espacio colectivo. No hubiese sido lo mismo si yo hubiese hecho sola las fotos, no terminaba de transmitir cuál era el carácter de peso de toda una generación desaparecida (47).

La utilización de la fotografía como forma de representación de los desaparecidos tiene una larga genealogía que comienza en 1977, cuando las primeras Madres de Plaza de Mayo (antes incluso de asumir un nombre colectivo y de llevar sus pañuelos/pañales blancos como emblema identificador) comenzaron a reclamar a la dictadura que les devolvieran a sus hijos con vida, mientras portaban enormes carteles con sus fotografías en blanco y negro. Años después, a partir de 1996, integrantes de HIJOS volvieron a usar durante los escraches a los genocidas que continuaban sin ser juzgados en la Argentina grandes estandartes, esta vez con las fotografías de los militares y torturadores implicados con la dictadura, como repudio a las leyes de punto final del gobierno de Carlos Menem. Sin embargo, el uso artístico que Lucila Quieto da a la fotografía es diferente y establece lo que la propia artista enuncia como un *tercer tiempo* (Longoni 58). Ya no se trata solamente del pasado, donde lo que se recupera es solamente la figura de las víctimas, ni tampoco simplemente el presente, que habitan los familiares de los desaparecidos. La intervención de Lucila Quieto al sobreimprimir las imágenes de los cuerpos altera la temporalidad y construye este *tercer tiempo*, un tiempo imposible, el del reencuentro en el abrazo que permite la ficción y que el Estado desaparecedor impidió para siempre en el orden de lo real.

CODA

La historia que cuenta Alcoba en su última novela, decíamos, permite vislumbrar un final casi feliz: el de una niña que logra, después de un trabajoso itinerario, instalarse en otra lengua, el francés, y construir su nueva identidad de escritora. En los casos de Raquel Robles, Mariana Eva Pérez y Lucila Quieto, el proceso identitario se muestra como un trabajo difícil, ambivalente, traumático. Sin lugar a dudas, que Laura Alcoba habite y esté instalada como escritora en Francia y que estas tres últimas artistas vivan y produzcan su obra en la Argentina no es un dato menor. Tampoco es un dato menor que los padres de Laura Alcoba hayan sobrevivido, más allá de los vacíos e interferencias en el relato de las historias del pasado. Sin embargo, y a pesar de las diferencias que impulsan los distintos lugares de enunciación, en todos los casos nos encontramos con cuerpos femeninos atravesados por el dolor de una historia que todavía es un *presente continuo*

en la Argentina y en todo el Cono Sur. Hasta que no se recuperen y puedan identificarse cada uno de los cuerpos de los desaparecidos, hasta que todos los genocidas no estén en prisión, hasta que no se encuentren todos los nietos apropiados, el pasado seguirá habitando el presente. *

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2007. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Alcoba, Laura. 2008. *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.
- . 2012. *Los pasajeros del Anna C*. Buenos Aires: Edhasa.
- . 2014. *El azul de las abejas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Basile, Teresa. 2017. “La infancia educada: el niño nuevo”. En *Badebec*. Vol. 7, n.º 13. Disponible en <http://www.badebec.org/sitio/pdf/colaboraciones_basile_13.pdf> (Consulta: 23/10/2017).
- Berger, John. 2004. *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Bruzzone, Félix. 2008. *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori.
- . 2014. “Los marcianos y las chanchas”. Entrevista de Juan González del Solar. Disponible en <<http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/39893#more-39893>> (Consulta: 31/10/2017).
- Daona, Victoria. 2013. “Había una vez una casa de los conejos. Una lectura sobre la novela de Laura Alcoba”. *Aletheia*, 3 (6). Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6100/pr.6100.pdf> (Consulta: 23/10/2017).
- Forné, Ana. 2010. “La memoria insatisfecha en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba”. En *El hilo de la fábula*. Vol. 8, n.º 10: 64-73.
- Gamerro, Carlos. 2010. “Tierra de la memoria”. Disponible en <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3787-2010-04-11.html>> (Consulta: 16/11/2017).
- Imperatore, Adriana. 2013. “Una autobiografía oblicua: la memoria clandestina en *Los pasajeros del Anna C*. y *La casa de los conejos* de Laura Alcoba”. *Les Ateliers du SAL*, n.º 3: 34-48.
- LaCapra, Dominique. 2005. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Longoni, Ana. 2009. “Apenas, nada menos. En torno a *Arqueología de la ausencia*, de Lucila Quieto. Fotografía y memoria”. *Ramona* 97, 56-61. Disponible en <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0179/58b3fef2.dir/r97_56nota.pdf> (Consulta: 16/11/2017).
- Nofal, Rossana. 2002. *La escritura testimonial en América latina. Imaginarios revolucionarios del sur*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Pérez, Mariana Eva. 2001. “Ahora él ya sabe lo que tiene que saber”. Mariana Pérez terminó de reconstruir su propia historia”. Entrevista de Josefina Gi-

- glio. Disponible en <<http://www.lanacion.com.ar/52826-ahora-el-ya-sabe-lo-que-tiene-que-saber>> (Consulta: 20/11/2017).
- . 2012. *Diario de una princesa montonera –110% Verdad–*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Pron, Patricio. 2015. “Ampliación del campo de batalla. Laura Alcoba”. Disponible en <<https://eternacendencia.wordpress.com/2015/05/12/ampliacion-del-campo-de-batalla/>> (Consulta: 20/11/2017).
- Quieto, Lucila. 2011. *Arqueología de la ausencia*. Buenos Aires: Editorial Casa Nova.
- Ramos, Julio. 1996. “Migratorias”. En *Paradojas de la letra*. Caracas: eXcultura/Universidad Andina Simón Bolívar. 177-186.
- Reati, Fernando Oscar. 2015. “Entre el amor y el reclamo: la literatura de los hijos de militantes en la posdictadura argentina”. En Teresa Basile y Abril Trigo, compiladoras. *Las tramas de la memoria. Revista Alter/nativas. Latin American Cultural Studies Journal Alter/nativas* (online). Ohio: The Ohio State University.
- Robin, Regine. 2009. “La autoficción. El sujeto siempre en falta”. En *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros. 45-49.
- Robles, Raquel. 2013. *Pequeños combatientes*. Buenos Aires: Prisa Ediciones.
- Saban, Karen. 2010. “Un carrusel de recuerdos”. Entrevista a Laura Alcoba. *Revista Iberoamericana*. Vol. 10, n.º 39: 246-251.
- . 2013. *Imaginar el pasado. Nuevas ficciones de la memoria sobre la última dictadura militar argentina (1976-1983)*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Steiner, George. 2000. “Extraterritorial”. En *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. 15-26.
- Verbeiren, Laetitia. 2017. “Multilingüismo y construcción de la identidad en las obras de Sylvia Molloy, Laura Alcoba y Paloma Vidal” (Tesis de Maestría, Universiteit Gent, 2017). Disponible en <https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/349/209/RUG01-002349209_2017_0001_AC.pdf> (Consulta: 14/11/2017).

**Linaje, territorio e imagen
en *Ramal* de Cynthia Rimsky**

*Lineage, territory and image
in Ramal by Cynthia Rimsky*

DANIELA ALCÍVAR BELLOLIO

Universidad de Buenos Aires

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2018.44.7>

Fecha de recepción: 19 febrero 2018

Fecha de aceptación: 23 abril 2018



RESUMEN

El trabajo examina la novela *Ramal* (2011) de Cynthia Rimsky en busca de las particulares relaciones presentes entre espacio e imagen. Se analizan, por un lado, las características materiales de las imágenes fotográficas de la novela para comprender cómo dialogan con e intervienen en la configuración de la narración verbal y sus particulares tonos y operaciones de mostración e invisibilización. Por otro, se piensa el paisaje en tanto que dispositivo fundamental para la política narrativa de la novela. La articulación que estos dos dispositivos elaboran para generar una caracterización, ambigua y problemática, de la genealogía del protagonista es el objeto principal del presente artículo.

PALABRAS CLAVE: Chile, Cynthia Rimsky, paisaje, imagen, linaje, narrativa.

ABSTRACT

This paper analyzes the novel *Ramal* (2011), by Cynthia Rimsky, searching for the particular relationships between space and image. On the one hand, the material characteristics of photographic images in the novel are analyzed to understand how they dialogue with, and intervene in, the configuration of the verbal narration and its particular tones and operations of display and invisibility. On the other hand, landscape is thought of as a fundamental device for the narrative policy of the novel. The main object of this article is the articulation developed by these two devices in order to generate an ambiguous and problematic characterization of the protagonist's genealogy.

KEYWORDS: Chile, Cynthia Rimsky, landscape, image, lineage, narrative.

UNA CALIGRAFÍA AUSTERA

EL RAMAL DE tren Talca-Constitución, en la VII región de Chile, está desde hace años al borde de la extinción. Distintos proyectos turísticos han procurado, sin éxito, revivirlo, y con él a las poblaciones que se fueron creando alrededor de sus estaciones en tiempos más prósperos. De las antiguas estaciones no queda más que un par de paraderos distinguibles únicamente por chozas abandonadas o por vagones en desuso que quedaron ahí para refugiar a los eventuales pasajeros mientras esperan a que pase el tren. En el año 2007 se elevó este último ramal de la Empresa de Ferrocarriles del Estado a la categoría de Monumento Nacional de Chile, con el fin de impedir que se levanten las vías, por lo que el tren sigue bordeando el río Maule, todos los días a las siete de la mañana y a las cuatro de la tarde, con sus escasos pasajeros, generalmente obreros o comerciantes de las empobrecidas poblaciones que sobreviven entre Talca y Constitución, que viajan hasta alguno de esos dos polos para conseguir sustento. La dirección de este ramal tenía en principio el destino de acercar a los trabajadores a

la planta de celulosa construida en Constitución, a la que los campesinos vendieron sus tierras. Una vez devastada la zona por la contaminación que la planta provocó, que los dejó sin tierras, sin pasto, sin aguas y sin vegetación comestible, las poblaciones del ramal quedaron desamparadas del estado, del turismo que nunca llegó y de cualquier otro tipo de ayuda.

El protagonista de *Ramal* (Rimsky 2011), cuyos antepasados nacieron en esa zona y lograron huir a Santiago, tiene como encargo revivir el ramal con un proyecto turístico, y con tal objetivo viaja desde la capital para visitar y explorar el tramo y encontrar sus potencialidades. Casi siempre llamado “el que viene de afuera”, sin nombre propio, el personaje aparece en la novela como un sujeto borroso, ajeno a los atributos; su naturaleza se va configurando por los objetos que observa, por el lugar del que viene o donde se encuentra. Si bien, como en el resto de novelas de Cynthia Rimsky, el del linaje es un motivo importante –y continuamente intervenido por la digresión y el viaje–, y en *Ramal* tendrá una importancia abrupta hacia el final, en principio el protagonista carece de contornos precisos, se configura por lo exterior, por aquello que ve y registra, por el recuerdo del reflejo fragmentado de sus antepasados en el espejo de la casa de la calle Marurí, en el barrio de la Estación Mapocho, y por el modo en que la gente miserable de los pueblitos del ramal lo mira. “El que viene de afuera” es un extranjero entre Talca y Constitución, si bien su familia nació en la zona, es un extranjero en el país europeo donde vivió nueve años, en la casa del barrio Mapocho de la que siempre quiso irse pero a la que nunca pudo dejar de volver, en el barrio alto donde su madre siempre quiso que se quedara. En todos estos ámbitos, su existencia se dibuja débilmente a partir de los reflejos de su padre y abuelo, por el suyo propio, siempre fragmentario, proyectado sobre los paisajes del ramal, y por el mecanismo que habla de él siempre dejándolo fuera: la fotografía.

El modo en que es narrado el trabajo del protagonista de *Ramal* guarda cierta relación con las formas de la labor etnográfica o incluso antropológica de quien recorre, observa y registra condiciones y formas de vida ajenas con un fin más o menos científico o social. La mirada del personaje sobre las minúsculas comunidades agrupadas alrededor de las estaciones sobrevivientes del ramal que le han encargado salvar mediante un proyecto turístico que lo revalorice se mantiene en un límite, móvil pero explícito, de exterioridad con respecto a lo que ve y a las personas que conoce. Por eso predomina en el lenguaje del narrador un tono descriptivo,

escueto, generalmente despojado tanto sobre los grados de la miseria que se le presentan al personaje en su recorrido como de sus propias impresiones: un tono de cadencia telegráfica que se articula con la composición anodina de las fotografías del paisaje recorrido, fluctuante entre lo descriptivo y lo abstracto, ajena a cualquier esteticismo pintoresco o sublime.

Este lenguaje escueto del narrador, potenciado y suplementado por la composición de las imágenes fotográficas, conforma un protagonista singular, sin nombre, cuyas características particulares se diluyen en su observación del espacio de lo que ocurre afuera.¹ Lo que se sabe de él está determinado por las breves descripciones del territorio y sus habitantes que ofrece el narrador, y por la mirada que se manifiesta en las fotografías: la narración habilita la suposición de que el ojo del otro lado del aparato es el del protagonista, en una singular comunión formal con la modulación verbal del relato, como si las imágenes fueran hacia un deseo paradójico de tornarse écfrasis de las palabras que no terminan de configurar al personaje que es su punto de convergencia.

Ahora bien, al registro de lo exterior, a la notación de fenómenos y condiciones, al recuento despojado de testimonios oídos y de dinámicas ajenas en los poblados del ramal, se yuxtaponen los recuerdos y los avatares del linaje de los Bórquez, el pliegue más íntimo de la figura borrosa del protagonista que se permite el relato. Como si el avance descriptivo sobre los paisajes y los personajes, que la lengua del narrador configura como ajenos, habilitara de algún modo el espacio propicio para el advenimiento de un segundo paisaje que se superpone con el primero y que escenifica los movimientos (evadidos, ocultos) de la genealogía del protagonista, la narración decanta de modo moroso desde el amplio espectro de la decadencia

-
1. Significativamente, la novela solo revela del personaje su apellido, y lo hace a través del recuento de los nombres de su padre y de su abuelo cuando narra el pesado ritual de la entrada de la luz a la casa de Maruri. Esto pone en juego dos elementos fundamentales en *Ramal*: por un lado, el linaje familiar que constituye el aliento de toda la narración, concentrado en la herencia simbólica de la apertura de las lucernas por la tarde (herencia que se mantuvo vigente hasta el protagonista pero que él no podrá transmitir a su hijo), y por otro, la casa de Maruri como espacio físico y simbólico de la pérdida: la morada que sus antepasados usaron como espacio de transición entre la migración desde Talca (ese oscuro punto perdido en el mapa chileno al que el protagonista es fatalmente devuelto, como un retorno involuntario y trágico a los orígenes) y el barrio alto de Santiago, el escenario vacío donde reposan los reflejos fragmentados de su abuelo y de su padre y que revelará, junto con el suyo propio, en la última línea de la novela, su nombre.

social y la pobreza territorial hacia el punto más intenso de la tragedia personal. Este movimiento de precipitación de lo general a lo particular y de lo ajeno a lo más propio (de lo describable a lo inenarrable) se inscribe de modo explícito en el espacio; es el trayecto del ramal Talca-Constitución, esa línea doblemente marcada, *redibujada* sobre el plano que abre el libro, intervenida, son los paisajes atravesados fatalmente por esa ruta ferroviaria, el punto en el que se produce el encuentro que da lugar a la novela.

TRAZO, TERRITORIO E IMAGEN

Lo que abre *Ramal* son dos paratextos que remiten directamente a la territorialidad en la que se van a poner en juego todos los elementos de la novela: primero, un listado de las características técnicas del Buscarril Talca-Constitución que incluye distancia de recorrido en kilómetros y tiempo, número de estaciones, año de fabricación, cantidad de vagones, velocidad máxima, entre otras. Inmediatamente después, un fragmento del plano vial de una parte de la VII región de Chile que ocupa dos páginas completas. Este plano, cuyos márgenes no han sido determinados bajo un criterio de organicidad ni de rigor geográfico (el plano no muestra la ubicación del territorio seccionado en relación con el resto del país ni expone accidentes topográficos identificables que anclen a quien lo mira en alguna trama espacial reconocible), hace proliferar en la misma medida líneas de diversos tipos (entrecortadas, gruesas, dobles, simples, oscuras o más claras), topónimos y algunos símbolos viales más o menos reconocibles. Sobre el plano, cerca del centro de la imagen completa, una línea hecha a mano con tinta o lápiz que duplica, paralelamente, la línea irregular que representa el trayecto que va desde Talca a Constitución y señala las estaciones sobrevivientes del ramal (que no coinciden con las que indica originalmente el plano) e indica los nombres con los que esas estaciones son conocidas en el tiempo del relato.

En esta yuxtaposición del íncipit se ponen en juego de modo ejemplar esos dos elementos de los que se nutre *Ramal* y el punto de inflexión que constituye su espacio común: el territorio comprendido entre dos puntos anodinos de la geografía chilena está pautado al mismo tiempo por un lenguaje despojado, cercano al esquema del técnico o a la notación del cientista y por la marca irrepetible, íntima, de una mano que vuelve a dibu-

jar una línea sobre un mapa, que vuelve a nombrar las marcas toponímicas del documento técnico de acuerdo con los movimientos y las intensidades afectivas de la propia vida. Esas marcas en tinta sobre el plano desmontan el rigor del documento geográfico y descomponen el despojo del tono del relato en la medida en que sugieren una potente precisión de orden afectivo –una suerte de corrección de la realidad– que se irá develando paulatinamente en la narración, entre los distintos momentos del registro verbal y fotográfico de la realidad socio-económica y geográfica de las estaciones del ramal y los poblados que las rodean, hasta decantar en el relato (quizá sería más preciso decir la *imagen*) del suicidio del hijo del protagonista.

Es esta articulación, pues, lo que da al relato de *Ramal* su densidad y lo que determina su avance. La particular mudez de las fotografías de espacios y paisajes del libro (la imagen intervenida del plano vial es una excepción significativa) debe ser leída más allá de la evidente función ilustrativa que tienen las imágenes con respecto a las descripciones del narrador: si una primera lectura podría inferir del conjunto de fotografías de la novela un carácter suplementario de descripción, una forma de registro solidaria con el tono *informativo* del narrador, un examen del conjunto de las fotografías y de los contrapuntos que se generan entre ellas apunta hacia otras direcciones.

Los planos amplios, marcadamente descriptivos de estaciones, paisajes, construcciones en proceso de degradación o de objetos de los que el narrador viene hablando son lo que da la pauta de la mayor parte de las fotografías. Es por esto que el sentido inmediato de esas imágenes se ancla en un espectro testimonial, prueba de registro, herramienta útil a la notación sucinta, al *proyecto* como borrador, como plan de trabajo a futuro. *Ramal* podría leerse como un plan, un esquema o un proyecto que no llega nunca a ser realizado. El tono del narrador, el modo en que el protagonista registra lo que ve y su propósito explícito (recoger datos útiles a los fines de generar un proyecto turístico para el Servicio Nacional de Turismo que reviva el último ramal en funcionamiento del país), hace de la novela un relato de apuntes y esquemas, de notas y, en ese sentido las fotografías cumplirían una función documental. Es la intrusión arbitraria de las imágenes del linaje familiar del protagonista, la presión que estas ejercen sobre ese registro lacónico, lo que desvía al relato de su matriz primaria de proyecto o plan. A esas imágenes sin pretensiones estéticas, que aparentan un registro plano, funcional a algo que está por fuera de ellas, el agregado

de la inflexión personal que se cuela lentamente en la narración le suma un suplemento de sentido que reenvía a ellas y opera una resignificación de su registro documental.

La naturaleza ambigua de la fotografía entendida como índice, huella que depende ineluctablemente de la cercanía física, de la contigüidad, puede ayudar a habilitar la emergencia de un sentido de las imágenes de *Ramal* por fuera de su valor ilustrativo. Ya Walter Benjamin enfatizaba el contingente de *aquí y ahora* que permanecía como sustrato material de la imagen fotográfica, acentuando de este modo no tanto la realidad ni los artificios propios del mecanismo fotográfico como el agenciamiento que se registraba de modo instantáneo en un instante preciso para “quemar” el carácter de la imagen y expresar cierto tipo de *verdad*.² En virtud de la radical “copresencia” que concentra la imagen fotográfica, el análisis se centraría, según Roland Barthes, en el espacio fijo de la imagen en la que todo viene dado, espacio “indesarrollable de una inmovilidad viviente” que la hace similar al haikú y que es solidaria con el núcleo conceptual de la imagen como “sustrato indecible” (Barthes 2005, 78, 87). Es decir que el estudio de la imagen fotográfica, desde la perspectiva del signo indicial, puede estimular un análisis que deslice el foco de los objetos individuales (imágenes y textos, personajes y paisajes) al agenciamiento que se produce entre elementos contiguos y heterogéneos para examinar las formas que aparecen en esas articulaciones específicas en el relato.

En este mismo sentido, pues adopta como base metodológica la naturaleza indicial del signo fotográfico desarrollado por Benjamin y posteriormente por Barthes, Rosalind Krauss ha pensado lo fotográfico en su capacidad de producir un deslizamiento epistemológico que puede resul-

-
2. (Benjamin, 2015b). Este podría considerarse el enunciado base de la perspectiva que entiende a la fotografía como un signo deíctico —o índice, en contraposición a las primeras posturas que la pensaban como reflejo de la realidad o de aquellas, de corte estructuralista, que la configuraban como suerte de lenguaje capaz de transformar la realidad. También para André Bazin (2008) la capacidad mimética no era más que una característica más, e incluso secundaria, de la fotografía. Su *ontología* estaba en su “génesis automática” (28) y, así también, en la relación de contigüidad entre la imagen y el referente, en su principio primordial de transferencia. Este desplazamiento propio del signo deíctico o índice habilita un deslizamiento teórico que deslinda el foco de una esencia fotográfica para pensar la relación de la huella con el significado y lo que esa condición de cercanía implica y revela (Krauss 2002, 16), otorgando una densidad conceptual propia a la contigüidad como dispositivo teórico y narrativo.

tar especialmente útil para esta lectura de las fotografías en *Ramal*. Este desplazamiento haría de la fotografía ya no un objeto de investigación (en cuya materialidad se centrarían los esfuerzos hermenéuticos y conceptuales), sino un objeto teórico, “una especie de casillas o filtro mediante el cual es posible organizar los datos de otro campo que se halla con relación a él en una posición secundaria” (Krauss 2002, 14). La fotografía como “mancha ciega” (Krauss 2002, 14), centro móvil sobre el que, en rigor, no puede decirse nada, pero que reenvía a objetos heterogéneos con líneas de fuga de características singulares.

La acumulación de fotografías anodinas de los lugares que describe la narración genera un verosímil descriptivo-geográfico que encuentra su punto de quiebre en la secuencia fotográfica que le sigue al relato del suicidio del hijo. La novela inicia con una descripción minuciosa de un ritual familiar: la apertura de las lucernas con ayuda de un madero en la casa de la calle Maruri del barrio Mapocho. Ritual que figura un linaje marcado por movimientos taciturnos, los sujetos que lo realizan aparecen ajenos, apegados a un espacio decadente, donde los objetos reposan más allá de quienes los usen. Casa siempre a medio abandonar, la de Maruri es el primer escenario que, en tanto que espacio, cumple un papel decisivo en las vidas de los Bórquez: el sillón de dos cuerpos sobre el que se recuestan, con las piernas encogidas, el padre y el abuelo del protagonista y, al final, él mismo (pero no su hijo, pues ha muerto), está frente a un espejo que los refleja parcialmente.

La descripción recurrente de este reflejo, que se liga insistentemente a la descripción de la casa oscura, usada por los hombres de la familia como consultorio odontológico y como taller después, irrumpe en el relato del viaje del protagonista por el ramal como una imagen relampagueante. Los conflictos velados que habitan esta casa se manifiestan en principio de modo negativo: el barrio Mapocho es el lugar al que los Bórquez logran llegar tras huir de la provincia (la VII región), una especie de refugio que, sin embargo, no se abandona para continuar la marcha. Cuando el padre del protagonista logra comprar una casa en el barrio alto de Santiago, establece en la casa de Maruri su consultorio, a pesar de los deseos de su esposa. Más tarde, el protagonista establece ahí su taller y domicilio, y su hijo, que vive en Talca con su madre, debe visitarlo dos veces por mes por orden del Juez de Familia. El hijo siente un rechazo fuerte por la casa de Maruri y por su padre, y a través de las escasas menciones a esto se pre-

figura en la novela el advenimiento de la desgracia, de la que no sabremos sino hacia el final del libro:

La primera vez que su padre le permitió coger el madero, le fue imposible equilibrarlo y más difícil todavía dirigirlo con pericia hacia la lucerna. Desconoce cómo se habrá comportado el madero al desaparecer de Maruri el abuelo Arnoldo. Al morir su padre, el madero no volvió a titubear en sus manos. El nacimiento de su primer hijo lo llevó a pensar que un día él también querría abrir y cerrar las lucernas con el madero, pero a su hijo le disgusta la habitación que sirvió de consulta dental a Salomón Bórquez y de taller a él. Si no existiera el dictamen del Tribunal de Familia que lo obliga a dejar la casa de su madre, con la que vive en Talca, para visitarlo a él dos veces al mes, durante tres días en la casa de Maruri, su hijo se hubiese mantenido alejado de la estación de trenes y de lo que allí ocurrió (Rimsky, 18).

La angustia del hijo se acentúa hasta el paroxismo en el día de su suicidio, dejando de manifiesto el carácter *espacial* que la tiñe. Un día, por equivocación, en lugar de tomar el colectivo que lo llevará a su escuela toma otro, que lo lleva a Colín, el paradero miserable que queda a 8 kilómetros de Talca. El niño permanece inmóvil durante nueve horas en Colín, ese territorio devastado y abandonado, y ese tiempo se convierte en distancia infinita para él: “En diez minutos, veinte si se atrasa, el hijo habrá cumplido nueve horas lejos de su casa. Ha llegado con sus pensamientos más lejos que nunca del hogar. Sería una traición que habiendo llegado tan lejos con su pensamiento ahora niegue su pensamiento y viva fingiendo que no llegó a pensar” (149).

Es la distancia del hogar lo que revela el “agujero que anidaba en su pecho” hasta el punto de hacer imposible la vuelta atrás. De este modo, la desgracia encuentra su modo de manifestarse a través de la relación de los personajes con el espacio. El protagonista vuelve a la casa de Maruri después de nueve años de vivir en Europa, tras la muerte del hijo, y recorre el ramal en busca de algo, pero ese algo siempre se le escapa, “está más allá de él” (123). De alguna de esas poblaciones en el trayecto empobrecido entre Talca y Constitución salió su familia y allá concluyó de modo violento ese mismo linaje. Su recorrido por el ramal, si bien se resignifica a partir del relato de la muerte del hijo, estuvo desde el principio atravesado intermitentemente por la historia familiar, como un sino: de hecho, la única razón por la que le asignan el proyecto turístico para el ramal, fallido de antemano, aun sin poseer aptitud alguna para llevarlo a cabo, es que su

abuelo nació allí, por lo que el desinteresado funcionario que lo contrata concluye que “lo lleva en la sangre” (Rimsky, 19).

Entonces, el conjunto de fotografías descriptivas de los poblados del ramal, mudas en su composición indiferente y despojada, construyen el entramado verosímil del registro de una geografía afectiva, del territorio de los orígenes y de los finales, el espacio, también, de un forzoso, lacerante recommienzo. Este entramado entra en crisis por la misma materialidad de la imagen cuando finalmente el relato decanta en el suicidio del hijo en Colín, ese paradero del que se nos había hablado al inicio con una línea lacónica y una fotografía.

EXCURSO. TRES FOTOGRAFÍAS Y UNA MUERTE: CÓMO LEER UNA ESCENA IMPOSIBLE

Nadie experimenta la muerte. La distinción que precisa Vladimir Jankélévitch entre misterio y secreto, para referirse a la muerte, pasa por la constitutiva in-significancia del primero en contraste con el ocultamiento de algo valioso, lleno de sentido, que implica el segundo. La muerte sería, en efecto, un misterio sin secreto; lo que ha de llegar sin falta a cada uno, lo que ocurre todos los días en todas partes y que hoy es banalizado y viralizado compulsivamente por los medios de comunicación pero que, a pesar de todo, conserva un fondo de diáfana inaccesibilidad.

Hay –dice Jankélévitch– un misterio de la muerte, pero ese misterio se caracteriza por el hecho de que no es un secreto [...]. No hay secreto y es en eso que la muerte es un misterio. Es decir que es un misterio a pleno día, a plena luz, como el misterio de la inocencia. Es un misterio que está en la transparencia, en el hecho mismo de la existencia [...]. Un secreto se descubre, pero un misterio se revela y es imposible descubrirlo (Jankélévitch 2004, 35).

Lo oculto del secreto supone aún un posible movimiento de la voluntad, la posibilidad de una búsqueda que brinde respuestas, la promesa de un descubrimiento. Lo que aparece simplemente, “a pleno día”, en su abierta superficie ajena al significado, neutraliza la voluntad porque no la implica ni la necesita. La muerte sería un misterio con el que vivimos, coti-

diano. En la medida en que revela la falta de sentido de la vida (ya que va a terminar, ya que todos los trabajos y los esfuerzos humanos por constituir una conciencia y un proyecto terminan invariablemente en la suspensión del ser), en esa medida, pues, la muerte puede ponernos en contacto con la impersonalidad constitutiva que obliteramos para poder vivir: la que a veces se revela en los sueños o en los recuerdos y que pone en evidencia que existe un fondo de vida, unos fragmentos de mundo, que no dependen de ni se deben a la conciencia. En esas intrusiones involuntarias que nos constituyen pero que no dominamos, varios han visto una cifra de la muerte: algo que ocurre en nosotros, el más íntimo y el más certero de los acontecimientos que nos acaecerán, pero del cual estamos ausentes. La ocurrencia en nosotros, pero sin nosotros, de algo inaudito.

La fotografía es huella de ausencia. Según la conocida fórmula benjaminiana, el aura es “el apareamiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar” (Benjamin 2015a, 31). La fotografía testimonia la existencia real de algo o alguien en un instante singular, que existió una vez y nunca más. Su carácter específico es el ser indicio y no ícono ni símbolo. Su figura es la metonimia y no la metáfora; su poder, el de la irradiación y no el de la mimesis. Lo que esto implica es ante todo una potencia que surge de la contigüidad, de la cercanía imprescindible entre la cámara y el objeto fotografiado en el momento de la toma, la prueba sin restos de una presencia, por enigmática que sea, ante nuestros ojos. Esta prueba de existencia puede carecer de significado, pues la imagen, extraída de una cadena de imágenes que figuren una sucesión temporal llena de sentido, aparece como pura singularidad, inmune a los universales.³

-
3. En este sentido es particularmente útil la perspectiva que aporta José Luis Pardo sobre el espacio en tanto que imagen ajena al sentido. La relación entre el espacio como imagen detenida y el tiempo como sucesión sería desarticulable si se problematiza la naturaleza y posibilidad del nexo entre ambos (Pardo 1991, 18). La hipótesis fundamental que genera el sintagma *imagen-espacio* permitiría llevar a cabo este ejercicio de imaginación teórica cuya premisa es que los espacios, en sí mismos, son exteriores al sentido y que, si lograran sustraerse del tiempo como único factor que genera un nexo entre una imagen y otra (entre un espacio y otro) para otorgarles determinada función y significado dentro de una sucesión, permanecería exterior la narración, a la diacronía y por tanto al sentido. El objetivo es desnaturalizar momentáneamente la relación directa entre tiempo y espacio para imaginar un vacío temporal en el que los espacios como *mónadas de percepción pura* puedan permanecer ajenas a cualquier relato; es decir, para examinar las posibilidades de un espacio puro, de una pura imagen, que pueden ser parte de una cadena de compuestos pero no contienen, en sí mismas, componente

Su contundencia, sin embargo, es innegable: el “esto ha sido” barthesiano revela otro misterio sin secreto, el de la existencia muda de los rostros y de los espacios cuando no son –no pueden ser– explicados ni asimilados, cuando fulguran en un único instante singular, el inconsciente óptico, para insistir en Benjamin, que se revela por la fotografía y que queda petrificado en esa imagen sin anclaje de sentido.

El suicidio de un niño no puede significar. “El aire que el tren des- pide a su paso atraviesa el pecho del hijo. Un frío como nunca antes sintió lacera los bordes del agujero. El hijo baja de la plataforma y coloca un pie en cada riel sin bajar los brazos. Solo un dolor más fuerte podrá aplacar ese dolor innombrable, piensa el hijo arrojándose contra su reflejo”: (Rimsky, 152) en *Ramal*, hacia el final de la historia de una línea de trenes semi abandonada que fue cifra de proyectos y aspiraciones de prosperidad y termina siendo línea discontinua, cortada, *tachada*, que dibuja un trayecto de miseria que persevera en la agonía porque dejarse morir no es una posibilidad, hacia el final de esta historia de trenes y pueblos, pues, un niño se suicida. Tras tomar el colectivo en la dirección equivocada y llegar a un pueblo cercano en el que pasa nueve horas solo, a metros apenas de la parada del colectivo que puede devolverlo al hogar, se atraviesa, de frente y con los brazos abiertos, a un tren en movimiento.

Los acontecimientos que decantan en el suicidio infantil no tienen relevancia: la vaga tristeza de la línea genealógica de la que el niño es el último eslabón no alcanza para justificar el suicidio. Asimismo, del extravío, el narrador nos hace saber que el camino de vuelta a casa estuvo siempre

alguno. En el campo de la teoría fotográfica y cinematográfica pueden encontrarse desarrollos particularmente útiles en este sentido plástico y deconstructivo del significado de las imágenes (Pardo 1991).

En esta línea de análisis, la experiencia estaría compuesta de átomos de sensación que existen independientes unos de otros, y el nexo entre ellos no existe, o existe como *mentira* que obliga a las imágenes a insertarse en una sucesión que les es completamente ajena. Véase (Wenders 1988). Sin la presencia regidora del tiempo que habilita la noción misma de repetición, cada imagen-espacio sería única, irreductible a cualquier sucesión y a cualquier historia. Otro modo en que se ha entendido y descrito esta naturaleza asignificante de la imagen desde la teoría es la caracterización de las *situaciones ópticas y sonoras puras* –(Deleuze 2005, 33)– en el cine italiano de la segunda posguerra, aquellas que dan cuenta de un estado mental de los personajes cuyos lazos sensoriomotrices han sido rotos y que, por tanto, no pueden reaccionar según estímulos comunes, inducen una comprensión de la imagen por fuera de la sucesión y de la asignación de significados.

cerca, al alcance del niño. Es violenta la constatación de la intemperie constitutiva que lleva al niño a echarse a las vías, es definitiva, es irreversible, pero para ella la novela no ensaya razones, sentidos ni justificaciones, apenas la constatación de un linaje que se movió siempre entre los límites de ese ramal moribundo.

Tras el relato de la muerte del niño, tras la inevitable elipsis que es el relato de su suicidio, hay tres fotos, cada una en una página. Las tres fotos han sido tomadas desde el interior de un tren, a través de una de las ventanillas. Los vidrios han sido rayados insistentemente con algún objeto filoso. Del otro lado del vidrio se extiende un paisaje anodino. La primera fotografía muestra ese paisaje desde el tren quieto: de él pueden verse unos cuantos árboles, un prado ralo y un cielo escaso y nublado. En primer plano, aunque sin impedir demasiado la visibilidad, las rayas del vidrio. En la segunda fotografía puede verse el mismo paisaje pero desde el tren en movimiento: el fotógrafo ha girado sobre su eje para registrar un paisaje que está a punto de dejar atrás. Ahora se percibe mejor el espacio: una planicie amplia, unos arbustos y unos árboles en la profundidad de campo. Al fondo, las montañas que crean el efecto de una lejanía considerable. La tercera foto figura una velocidad, tal vez, desquiciada. Ya no hay paisaje: apenas se puede ver una débil línea de horizonte, que divide una zona superior más clara (el cielo), de una inferior más oscura (la tierra), aunque no se puede asegurar que no sea solo una de las rayas del vidrio. Las rayas ocupan el primer plano y borronan todo lo demás, parecieran avanzar, violentas, hacia el fuera del vidrio.

Lo último que ve el niño es su propio rostro reflejado en los cristales del tren que se le aproxima. Entre esta mirada petrificada y la exterioridad sin significado de las fotografías que le siguen, lo que aparece es una forma de la contigüidad que tiene al espacio como campo de fuerzas e intensidades y eje de unos acontecimientos y unas relaciones que se han sustraído del significado. Un paisaje que se va borrando en la velocidad hiperbolizada de un tren y una mirada que solo se puede sostener a la distancia porque la clausura de esa distancia implica la apertura radical al misterio de la muerte. La estrategia de *Ramal* para hacer convivir la imagen fotográfica con el relato de un suicidio infantil tiene su fundamento en la forma de ser del espacio, donde nada significa, donde solo es posible ensayar, a destiempo, una búsqueda de pruebas de que lo que ya no existe, tuvo alguna vez toda la contundencia de lo real.

LO PROPIO, LO AJENO, EL MUNDO

Para el protagonista todo es exterior, y sin embargo la narración acumula lentamente un resto de ausencias, algo que siempre falta, un mínimo desajuste entre el registro despojando de las condiciones del ramal y las imágenes fragmentadas del espejo de la casa de Maruri que inquieta la inercia decadente de los poblados y la apatía de sus pensamientos, y es en el cúmulo de esas ausencias que advienen que se quiebra la desconexión del personaje con el mundo, ese espacio de encuentro que figuraba ya la contigüidad del listado de características del buscarril con el plano vial marcado a mano y que habilita el recomienzo:

Al cabo de nueve años en el extranjero, comenzó a tener la sensación de que había olvidado algo. Lo que partió como un fogonazo se asentó como un desvelo. Por más que buscó el origen de la falta –creyó haber dejado una olla hirviendo, el gas licuado abierto, la llave de su casa en el extranjero en otra parte– la falta estaba más allá de él (123).

La *vuelta* del personaje a estas tierras (vuelta virtual, pues nunca había recorrido el ramal, vuelta una vez más tramada por los mecanismos impersonales del linaje familiar) actualiza esa articulación fatídica entre los espacios que se observan desde una distancia que el tono de la narración nunca traiciona y el pliegue más doloroso de la historia familiar interrumpida por el suicidio del hijo. En ese impreciso espacio liminar en que se encuentran el territorio y los afectos, las fotografías que siguen al relato del suicidio infantil aparecen como el lugar caótico que borrona tanto la mirada como aquello a lo que se dirige: figuran el progresivo borramiento de todo registro, de todo ordenamiento posible, postulan una imposibilidad radical, tanto de la palabra como de la imagen, para dar cuenta del mundo y sus devenires.

Tras el esperable fracaso de cualquier proyecto turístico capaz de salvar el ramal Talca-Constitución de su prolongada agonía, el protagonista vuelve a la casa de Maruri. Otra imagen cierra el ciclo de reencuentros: muertos su abuelo y su padre, muerto su hijo, ha quedado solo él para abrir las lucernas y dejar entrar la luz por la tarde. Los saqueos que sufrió la casa durante los años en que vivió en el extranjero dejaron intacto, sin embargo, el espejo del paraguero en que se reflejaban parcialmente sus antepasados cuando descansaban sobre el sillón de dos cuerpos ubicado

frente al mueble. Ese reflejo incompleto y los rituales de la lucerna dieron nombre a los Bórquez que lo precedieron, es la taciturna comunión con los rincones de la casa de Maruri lo que les otorgó identidad. Una vez completada la vuelta del protagonista, abierto nuevamente el misterio de la muerte del hijo en el espacio indiferente en que tuvo lugar, espacio que permanece mudo y diáfano en su ausencia de justificaciones, finalmente el que viene de afuera es nombrado gracias a la imagen que lo restituye a la genealogía ineluctable que no deja de retornar a Maruri:

Deja sobre el escritorio las ideas para el proyecto que pretendía salvar al ramal. En la esquina del cuarto espera el madero con el que su abuelo, su padre y él abrieron y cerraron diariamente las celosías, permitiendo a la luz entrar y salir de la oscuridad. Desde el asiento de dos cuerpos donde dos generaciones se encogieron, León Bórquez contempla su reflejo (161). *

Bibliografía

- Barthes, Roland. 2005 [1980]. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Bazin, André. 2008 [1945]. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Benjamin, Walter. 2015a. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La Marca.
- . 2015b. “Breve historia de la fotografía”. En *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La Marca.
- Deleuze, Gilles. 2005 [1985]. *La imagen-tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
- Jankélévitch, Vladimir. 2004. “Lo irrevocable”. En *Pensar la muerte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Krauss, Rosalind. 2002 [1990]. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pardo, José Luis. 1991. *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Rimsky, Cynthia. 2011. *Ramal*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Wenders, Wim. 1988. “El estado de las cosas”. *Medios revueltos*. n.º 1 (Madrid). Disponible en <<http://www.4shared.com/web/preview/pdf/JT8dfroG>>.

**De cuerpos-territorio y *disidentificaciones*
lesboeróticas. Las encrucijadas subjetivas
en la narrativa de Yolanda Arroyo Pizarro**

*Of bodies-territory and lesboerotic disidentifications.
The subjective crossroads in the narrative
of Yolanda Arroyo Pizarro*

DIEGO FALCONÍ TRÁVEZ

Universidad San Francisco de Quito /
Universidad Autónoma de Barcelona

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2018.44.8>

Fecha de recepción: 26 enero 2018

Fecha de aceptación: 22 marzo 2018



RESUMEN

El artículo busca, desde el vértice entre estudios de género y teorías pos/decoloniales, examinar elementos claves en torno a la narrativa de la puertorriqueña Yolanda Arroyo Pizarro que permiten entender la construcción de subjetividades a través de diversos escritos en los que raza, clase, colonialidad y deseo sexual se tensan de manera constante; tanto que, en ocasiones, articulan proyectos político-estéticos que parecerían contradictorios y que sirven para entender ciertas encrucijadas identitarias contemporáneas. Al hilo de esta hipótesis, se analizará en este ensayo tanto la perspectiva anti-racista así como la *queer/cuir* de la autora, buscando entender su compleja enunciación así como las varias imposiciones y resistencias de ciertas mujeres en la zona del Caribe.

PALABRAS CLAVE: Yolanda Arroyo Pizarro, literaturas *queer*, teoría *cuir*, antirracismo, lesbianismo, literatura caribeña, *disidentificaciones*.

ABSTRACT

This article intends to, from the vertex between gender studies and post/decolonial theories, examine key elements regarding the narrative of Puerto Rican author Yolanda Arroyo Pizarro which allow understanding the construction of subjectivities through various writings in which race, class, coloniality and sexual desire are constantly tensed; to the extent that, sometimes, they articulate political-aesthetic projects that seem contradictory and that serve to understand certain contemporary identity crossroads. In line with this hypothesis, this essay analyzes both the anti-racist as well as the queer perspective of the author, trying to understand her complex enunciation and the various impositions and resistances of certain women in the Caribbean.

KEYWORDS: Yolanda Arroyo, queer literatures, *cuir* theory, anti-racism, lesbianism, Caribbean literature, *disidentifications*.

LA LITERATURA DE Yolanda Arroyo Pizarro (Guaynabo, 1970) permite comprender una serie de temas y motivos fundamentales para la literatura escrita por mujeres en el siglo XXI en América Latina. Más aún, en sus textos narrativos la puertorriqueña, quien transita entre la escritura literaria y el activismo en la isla,¹ logra articular una serie de discursos críticos que, aunque lejanos al panfleto, derraman en el papel posicionamientos políticos claves para la construcción subjetiva contemporánea.

-
1. Yolanda Arroyo Pizarro, junto con su compañera Zulma Oliveras Vega, fue la primera pareja de mujeres en casarse en Puerto Rico, después de la declaración de inconstitucionalidad de la Corte Suprema de EE. UU., que también se aplicó en la isla. Su activismo por el matrimonio igualitario, la crítica antirracista y la lucha contra la discriminación es bastante conocida en su país.

Pondré especial atención en una faceta de la rúbrica autorial arroyana: la de la construcción de subjetividades diversas y aparentemente contrapuestas que, en diversos textos, encarnan proyectos estéticos complejos en los que raza, clase y deseo se tensan de manera constante. Para ello, y en primer lugar, me centraré en la perspectiva anti-racista como forma de reconstrucción corporal de la memoria en uno de sus trabajos; para luego abordar cómo la posibilidad del erotismo *queer/cuir* aparece difuminada en buena parte de su prosa; y concluir con una breve apreciación que permite entender algo del lugar de enunciación autorial de Yolanda Arroyo Pizarro. Para este análisis, afincado en los estudios de género, utilizaré la novela *Caparazones* (2010); los libros de cuentos *las Negras* (2012) y *Lesbianas en clave caribeña* (2012); y el diario personal/bitácora *La Macacoa* (2011).

**HACIA UNA MEMORIA GESTUAL
DEL CUERPO COMO TERRITORIO.
EL FEMINISMO ANTIRRACISTA
EN *las NEGRAS***

A pesar de que en buena parte de la obra de Arroyo Pizarro existen personajes, espacios y tiempos que permiten la articulación de acciones e historias en torno a la afrodescendencia caribeña, creo que hay un trabajo que merece especial atención. Me refiero al libro *las Negras* en el que, a través de relatos ficcionales cuyas protagonistas son mujeres negras, se busca hacer una reconstrucción de la dolorosa esclavitud en el Caribe. Este texto se convierte, así, en una reedificación del terror, pero también en un archivo de las posibles transgresiones llevadas a cabo para sobrellevar la brutalidad del régimen.

las Negras está compuesto por tres relatos “Wanwe”, “Matronas” y “Saeta” en los que se narran diferentes formas de opresión/resistencia de las mujeres negras esclavizadas en el Caribe. El libro, justamente, comienza con un largo epígrafe de Guillermo A. Baralt, proveniente de su libro *Esclavos rebeldes. Conspiraciones y sublevaciones de esclavos en Puerto Rico (1795-1873)* que da cuenta no solo de un deseo de reciclaje de los recursos de la historia a través de la ficción (cuestión que otorga al libro un sabor testimonial), sino también de la mencionada tensión entre yugo y rebeldía

que presenta a lo largo de sus páginas. Analizaré, con algo de detenimiento, los tres cuentos insertos en *las Negras* para poder desmenuzar una serie de propuestas y tensiones insertas en este libro.

En el primer relato “Wanwe” se aborda –nunca mejor dicho– el violento rapto de un grupo de mujeres africanas que son trasladadas al Caribe en una infame embarcación. A través de constantes analepsis, no obstante, se vuelve al espacio y la vida africana, caracterizada por una serie de rituales femeninos en una sociedad en la que las actividades públicas, como por ejemplo la caza, correspondía a las mujeres. De esta forma, el cuento, narrado en tercera persona, permite contrastar la vida en un matriarcado en África, contrapuesto al violento patriarcado impuesto por los colonizadores europeos. Para marcar este antagonismo escojo tres escenas del relato. En la primera se describe, a través de un flashback, el *ureoré*, rito lúdico en el que “las niñas que se han criado unidas, como hermanas, duermen pegaditas una de la otra, formando una hilera que une a cada cual por el área de los hombros [...] el juego de los hombros es un juego de féminas, prohibido a los machos” (Arroyo Pizarro “Wanwe” 2012a, 35). Esta exposición, en la que se combinan intimidad y complicidad, da paso al presente narrativo que se desarrolla en el espacio de la embarcación:

Las colocan acostadas, unas cerquitas [sic] de las otras en el sótano del barco. Tan pegaditas como si fueran a jugar *ureoré*. Wanwe mira a sus dos compañeras de hombros, una a la derecha y otra a la izquierda. Todas respiran con el mismo espanto y vacilación. Entran hombres a aquel lugar tan oscuro y tan encajonado en la parte inferior de la barcaza, con órdenes de marcar con fuego a todas las cautivas. Usan unas letras de hierro caliente, con las iniciales de quienes seguro pasarán a ser los nuevos dueños (53).

Esa oposición, posible solo a través de la práctica corporal que cambia de significado dependiendo del contexto, revela una crítica hacia la violencia inserta en la historia colonial que va marcando los cuerpos de las mujeres negras no solo por su género sino también por su raza. En este sentido, si bien los raptos de las mujeres en varios textos europeos de diferentes épocas son de extrema violencia, dando cuenta de un canon artístico que naturaliza y estetiza estas acciones (Pollock 2007, 169), me parece que la contraposición corporal que plantea Arroyo Pizarro resulta básica para entender cómo el cuerpo de la mujer negra, al esclavizarse, encuentra

un lugar de extrema indignidad en la economía de las representaciones de violencia contra la mujer.

En “Wanwe” hay una segunda escena que ejemplifica esta cuestión. Una de las mujeres intenta escapar del barco que la transporta hasta tierras americanas por lo que es atada y sumergida en el mar por parte de sus captores, aparentemente para ser ahogada. No obstante, luego aparece el verdadero deseo de castigo fatal pues poco después ella “es levantada por los pies como una guerrera de alabastro que parece inmortalizarse, su cuerpo ya ha sido partido a la mitad por los mordiscos de los tiburones” (Arroyo Pizarro 2012a, 58). El cuerpo desmembrado de la mujer que, como una estatua, se desea “inmortalizar” por parte de los colonizadores en la retina del resto de mujeres presentes en el barco, dibuja un rapto con una estetización muy diferente al de la épica masculina en perímetro europeo, bajo, por ejemplo, la plantilla de Helena de Troya en *La Ilíada*, texto que se esparce intertextualmente en múltiples archivos literarios, pictóricos o escultóricos. Así, en “Wanwe” el cuerpo de la mujer no se representa solo como denigrante forma de intercambio masculino en época de negociación, guerra o conquista, sino que ese cuerpo de mujer racializada, pierde todo posible sentido de humanidad a través de múltiples mecanismos: la tortura, la numeración sobre la piel, el asesinato, la deformación del cuerpo muerto, incorporando así una serie de violencias que azotan a la corporalidad femenina y que permiten afirmar la hipótesis de la “colonialidad del ser”, desarrollada por Nelson Maldonado Torres; es decir, una práctica desarrollada en la modernidad que para desobjetivar a la alteridad colonizada apela “*a la normalización de eventos extraordinarios que toman lugar en la guerra*. Mientras en la guerra hay violación corporal y muerte, en el infierno del mundo colonial la muerte y la violación ocurren como realidades y amenazas diarias” (2007, 148; cursivas en el original). Este tratamiento de guerra contra la mujer negra en el régimen colonial americano, en suma, la diferencia de modo preciso respecto a las mujeres occidentales.

Sin embargo, en la última escena que busco abordar de este primer cuento –en la que se mezclan, otra vez, las historias pasada y presente, la africana y europea– se abren sutiles posibilidades para salir del horror de la violencia colonial. Una nueva analepsis nos transporta al momento en que Wanwe es aprisionada en África. Segundos antes de su captura se escucha un silbido. Pertenece a su madre, la cazadora experimentada del grupo, que a través de ese gesto alertaba a las demás de la llegada de un animal

peligroso; en este caso, el hombre europeo que rapta a las mujeres de la tribu. En el desenlace del relato, aún en altamar, se escucha otra vez la seña materna: “por primera vez desde que Wanwe deja la selva vuelve a oír el silbido” (59); poderoso sonido de cuerpo, que marca un final incierto en el que no se sabe si la madre está también prisionera en el barco, si es un recuerdo de la protagonista o si ha vuelto, en un guiño fantástico, para proteger a la mujer del esclavizador, pero que, de cualquier forma, permite representar las reacciones ante el horror colonial sobre el cuerpo de la mujer negra. Final que permite ver la antítesis entre el pasado africano perdido y la nueva realidad colonial en otras tierras caribeñas.

“Matronas”, el segundo relato de *las Negras*, narrado en primera persona, cuenta la historia de Ndizi, una mujer que está en una celda por haber sido acusada, junto con otras esclavas, de “desobediencia, conducta desafiante, insolencia, vagancia excesiva, incitación a revueltas y, en última instancia, las fugas” (Arroyo Pizarro 2012a, 89). En ese terrible espacio sufre de múltiples torturas; la más dramática, una serie de violaciones sistemáticas que dan cuenta del ultraje fálico del régimen esclavista. Por ejemplo, ella detalla: “el capataz y el sereno vuelven a golpearme, a amarrarme y a penetrarme con sus penes rancios” (71). Sin embargo Ndizi se defiende constantemente de sus agresores. De hecho esta es la quinta celda donde ella es instalada pues en una anterior, por mencionar un caso, mordió el pene del sereno que abusaba sexualmente de ella. Esa acción de defensa ante la vehemente invasión corporal, además, desembocará en un escape de las demás mujeres prisioneras, cuestión que hace que sea percibida como más peligrosa.

En esta línea de opresión/resistencia que debe generar narraciones opuestas que necesariamente se encuentran, cabe mencionar que si en “Wanwe” la contraposición del relato se articulaba temporalmente (pasado africano/presente colonial) este segundo texto busca que la antítesis se lleve a cabo a través de dos personajes: Ndizi y Petro. Este último es un sacerdote que visita en su celda a Ndizi y que, a través de la confesión como sacramento y no como medio judicial, busca entender las acciones de la mujer. Con tal fin, él le garantiza a Ndizi que no contará nada de lo que le diga en el proceso jurídico aunque en realidad ese secreto no busca “salvar su alma” o perdonar sus pecados sino que lo que intenta “es saber, documentar esta violencia, esta histórica bestialidad. Hay frailes en las otras islas escribiendo crónicas sobre los eventos; yo quiero narrar

este. Nos hacemos pasar por colaboradores de la corona” (Arroyo Pizarro “Matronas” 2012a, 81). Ndizi, a pesar de la confesión de su confesor, es desconfiada y le relata algunos pocos agravios que permiten entender que sus ataques son en verdad formas de defensa. Solamente cuando conoce su condena a la horca decide confesar su controversial crimen que ella realiza para *salvar* a los bebés negros que nacen bajo el cruel estado colonial:

Los ahogo en el balde de recolectar placentas, padrecito. Presiono sus negras gargantitas con mis dedos y los sofoco. O los asfixio con sus cordones umbilicales, incluso maniobrando antes que salgan del vientre. La madre no se da cuenta, o lo prefiere, o lo ha pedido [...] El acto, que puede ser muy sutil, pasa desapercibido por el velador de recién nacidos, que vigila procurando la sobrevivencia del futuro esclavo. Lo burlo. Lo burlamos. [...] No soy la única. Muchas me siguen. Hemos logrado un ejército (Arroyo Pizarro 2012a, 94).

De esta manera, Ndizi con su testimonio deja, por escrito, el acto transgresor ante la ley. Se convierte en una *antiheroína*, una justiciera, que al dudar de la *palabra europea*, trunca el proyecto de Petro de construir, desde su crónica, un argumento de bondad e indefensión negra, *similar* al del Padre las Casas (quien, de hecho, aunque denunciaba la esclavitud de las personas indígenas, defendía –o en el *mejor* caso, no cuestionaba– la de las personas negras, lo cual no deja de ser una posible crítica). En otras palabras, Ndizi con su testimonio desnuda los propios límites éticos de la resistencia, que solamente pueden entenderse en un régimen deshumanizante y absolutamente falto de ética como fue el colonial.

Siguiendo con el antagonismo entre protagonistas, es curioso que en este relato donde Petro simboliza lo letrado, en un territorio liminar que junta lo jurídico con lo literario, la protagonista, narradora intrahomodiegética, simbolice la voz. Digo esto, pues Ndizi paulatinamente va olvidando las palabras en su idioma (yoruba) y adquiere otras expresiones en castellano. Además, ella comenta: “puedo recitar algo así como un himno entonado por los holandeses, un tipo de cántico en el que desprecian a la tierra denominada Francia” (Arroyo Pizarro “Matronas” 2012a, 67). En este aprendizaje, además, la protagonista sabe “un poco de las lenguas de los nativos, aquellos que los blancos llaman taínos y escasean” (66), cuestión que permite rescatar algo de la voz nativa, exterminada en el Caribe. Esta caracterización, que nos ubica ya no en el viaje colonial sino en

la adaptación a una *nueva* tierra, posibilita entender una identidad fluida, marcada por la travesía, por las colonizaciones culturales, por los rasgos identitarios originarios; por la búsqueda, en definitiva, de una propia habla que no tiene ni la seguridad ni la fuerza del locus masculino del control del cuerpo de la mujer que tiene Petro, pero que sobrevive estratégicamente a la colonialidad.

El tercer y último relato de *las Negras* es “Saeta” que narra la historia de Tschanwe, otra mujer esclavizada, aunque ahora las acciones se trasladan al espacio privado del “amo”, la casa del conde don Georgino Pizarro, un amante de la caza deportiva. El recinto hogareño no resta las vejaciones sexuales y de otra índole que vuelven a atentar contra la dignidad corporal de las mujeres esclavizadas. A raíz de la súbita muerte del perro de caza de la familia (que recibe muchos más lamentos que las personas negras muertas) la protagonista *descubre* que es una saeta incrustada en el vientre del animal la que lo ha matado; a partir de ello explora un artefacto, la flecha como arma capaz de infringir daño y muerte al cuerpo. Ella, a escondidas, practicará disparar con la ballesta en un descampado para entender la lógica de ese instrumento. Los hijos del conde Pizarro, sin embargo, descubren un día sus acciones y deciden asustarla. La acorralan y empiezan a torturarla con las puntas de las flechas, a herirla de un modo sádico e inhumano, tal como muestra el fragmento citado a continuación: “No se detienen. Continúan espetando los filos. Estos entran y salen sin compasión. Los senos, el cuello, el abdomen de la esclava se marcan de rayas como tatuajes. Los tatuajes hacen correr el líquido cálido, le hacen caer de rodillas debilitada” (Arroyo Pizarro “Saeta” 2012a, 123). En ese momento, Tschanwe saca la saeta que encontró en el cuerpo del animal y que llevaba escondida y lastima a uno de los hijos del amo. Por ese agravio, que sería en estricto derecho una legítima defensa, recibirá una brutal golpiza a manos del conde Pizarro y de otros hombres que terminarán matándola. A pesar de la fatalidad de su desenlace, hay una estrategia narrativa interesante, la de la trama encadenada, que permite dar un giro a la/su historia.

Efectivamente, a lo largo del cuento se narra una trama paralela en la que en el presente –y no en el pasado, como sucedía en “Wanwe”– se menciona al pueblo de la protagonista, el Namaqua, ubicado al sur de África. En esta otra dimensión narrativa, Tschanwe obtiene una *vida* distinta, no solo porque vuelve a tener la dignidad arrebatada sino porque, a través de un giro fantástico, se le concede la posibilidad de resistir al dolor

y a la muerte. Así, cuando ambos planos narrativos se encuentran, Wanwe a la vez que agoniza logra escapar inexplicablemente de sus agresores, “se embadurna de pinturas bélicas [...] [y] la voluntad de sus ancestros y su temple la dirigen de vuelta por el túnel” (Arroyo Pizarro “Saeta” 2012a, 127). Al final del relato, el cuerpo de la protagonista desaparece del espacio del latifundio colonial. Desaparece también una de las ballestas del *amo*. Cuando los hombres inquietos por estos sucesos van a la floresta a ensayar sus tiros, una “saeta disparada a través de la arboleda al final del llano emite un silbido”, (130) que terminará en la frente del conde don Georgino Pizarro. Esta escena más que articular una noción de justicia ensambla, desde lo fantástico, una idea de defensa en el ataque. El silbido así se convierte, como sucedía en el relato de “Wanwe”, en el modo esperanzador de resistencia. De este modo, con el uso de este intratexto, el del silbido, *las Negras* se convierte en un proyecto circular en el que el infortunio de Wanwe (y todas las mujeres que llegaron detrás de ella) logra ser efectivamente vengado por Ndizi.

Me he detenido en los relatos, haciendo énfasis en las descripciones explícitas de la violencia contra los personajes de estas mujeres negras así como en sus agudas resistencias, porque me parece que la autora tiene un proyecto particular: el de proponer al cuerpo en tanto que “territorio político” (Gómez Grijalba 2012). Es decir, y en palabras de Dorotea Gómez Grijalva, el cuerpo como un topos “con historia, memoria y conocimientos, tanto ancestrales como propios de [...] [una] historia personal” (6). Esta caracterización, que se mueve entre diferentes emplazamientos coloniales (la embarcación, la prisión, el latifundio) y que encarna a una serie de mujeres, no se queda, pues, con esa impávida metáfora colonial tan usada por la novela latinoamericana: la del territorio ocupado como “innominado y virgen” (Aínsa 2003, 29), que terminaría ratificando un tropo estático de dominación. Por el contrario, el de Arroyo Pizarro es un rescate de esa memoria espaciotemporal, en la que el cuerpo violentado de la mujer negra, no originaria del Abya-Ayala, y sin capacidad de escribir su propia historia en el código colonial, narra el devenir territorial/subjetivo usando al espacio-cuerpo como un lugar de agenciabilidad en el que se intenta decolonizar al ser.

Por ello es que Wanwe regresa al poder erótico y cómplice del cuerpo femenino africano que se contrapone a la carnicería mercenaria de los conquistadores; que Ndizi personifica una defensa desesperada pero tam-

bién la riqueza y la creatividad de la oralidad; en un espacio de supervivencia y disputa, cuestión que se enfrenta a la rigidez de la letra jurídica y literaria del sacerdote-cómplice europeo; y que Tschanwe, gracias a múltiples artificios espirituales, contraataca al hombre blanco con el único motivo de defenderse y de buscar algo de justicia. La propuesta de la autora, en consecuencia, es que solo cartografiando al cuerpo de la mujer negra esclavizada y desangrando un territorio como el Caribe, es posible entender el proyecto colonial racista y la crítica que hoy en día permite denunciar sus profundas bases ideológicas.

En tal virtud, cabe señalar que para articular al cuerpo como territorio político además de las posibles fuentes históricas es importante acudir a otros registros, como el lenguaje corporal. Me parece que Arroyo Pizarro, por ejemplo, apela al gesto como forma de reconstrucción de la memoria. Efectivamente, y siguiendo los postulados de Juana María Rodríguez, el gesto “excede el lenguaje a través del lenguaje, es extender los brazos para tocar figuras en movimiento que ya no están allí, es capturar con marcas estáticas en blanco y negro el olor de un cuerpo que no ha dejado rastro” (2016, 33). Transcribir el gesto es entonces una tarea que vuelve a lo abyecto del cuerpo como seña identitaria (Kristeva 1985) y que permite pensar en cuerpos y territorios pasados por alto a través de, en este caso, algunas narradoras y personajes que al escribir con sus cuerpos reescriben la historia (pos)colonial. Es por ello que los silbidos, mordiscos, asfixias, cuchilladas devueltas y flechazos son, a mi parecer, los gestos fundamentales en *las Negras*, pues redibujan lugares y sujetos complejos que en la revisión actual del canon de representación de la mujer negra, disputan un lugar particular y crítico, tanto con el heteropatriarcado pero también con otros feminismos, para la mujer negra latinoamericana. Con esto quiero decir que lo que me parece más relevante de este libro, no es solamente “la valoración y reconocimiento de los trabajos ejercidos por las mujeres negras en América, donde han sido comadronas, curanderas, yerberas, sobadoras, nodrizas, santiguadoras, cuenteras, sirvientas, cocineras, ordeñadoras de vacas, etc.” (Ramos Rosado 2012, 189), sino entender, gracias al uso del gesto como custodio de la memoria, qué proyectos políticos y estéticos actuales aparecen en él y que lo diferencian de otros anteriores.

En este sentido, el pensamiento negrista, tan importante para algunas regiones latinoamericanas, entre ellas el Caribe, gracias a las propuestas contraideológicas y negristas de Aimé Césaire, Franz Fanon, Ni-

colás Guillén o Manuel Moreno Fraguinals, de imposible abordaje en estas breves líneas, articulan una crítica en contra del euro-centrismo pero con miope perspectiva sexo-genérica. Asimismo, el feminismo negro, afincado en Estados Unidos, tan importante para la subjetivación de la mujer más allá de una visión blanca y burguesa, con nombres como los de Audre Lorde,² Angela Davis o Bell Hooks, a pesar de algunos guiños con los movimientos anticoloniales, no logró captar todas las propuestas revisionistas a favor de América Latina. Me parece, en cambio, que es otro proyecto contemporáneo el que permite leer mejor la propuesta escritural de Arroyo Pizarro a través del cuerpo como territorio político. Me refiero al feminismo antirracista que, gestado en América Latina en la última década, ha permitido articular un aparataje crítico donde los discursos emancipatorios de género, raza y decolonialidad se encuentran desde una crítica situada. Efectivamente, tal como menciona la teórica dominicana Yuderlys Espinosa-Miñoso esta rama del feminismo realiza un “análisis de la colonialidad y del racismo –ya no como fenómeno sino como episteme intrínseca a la modernidad y sus proyectos liberadores– y su relación con la colonialidad del género”, poniendo en duda incluso “la pretensión de unidad en la opresión entre las mujeres” (2014, 12). En suma, que el feminismo antirracista se filtra en las páginas de la autora puertorriqueña quien, a su vez, ayuda a alimentar, desde su prosa, a esa sugerente crítica contemporánea. Esto da cuenta de una escritura política en la que antirracismo y decolonialidad se entremezclan para reconstituir al sujeto mujer y en la que la memoria de una resistencia se reconfigura a través de otros lenguajes del cuerpo.

-
2. Esto a pesar de que *las Negras* incorpora, literalmente, textos de una de las pensadoras más importantes del feminismo negro estadounidense, Audre Lorde, por lo cual hay un diálogo intertextual. Sin embargo, el posicionamiento de la realidad colonial de las mujeres negras puertorriqueñas *avant la lettre*, da cuenta de otro tipo de sensibilidad y de época al momento de pensar las subjetividades contemporáneas. He trabajado la relación de Lorde en la obra de Arroyo Pizarro en el artículo “Puerto Rico erizando mi piel. Intertextos/intercuerpos lordeanos en la narrativa de Yolanda Arroyo Pizarro”, citado en la bibliografía de este ensayo.

**AMORES LÉSBICOS, AMORES *QUEER*:
SOBRE *DISIDENTIFICACIONES*
LESBOERÓTICAS Y SUBJETIVIDADES
TÁCITAS EN CLAVE CARIBEÑA³**

La compleja crítica *queer*, gestada en la última década del siglo XX en Estados Unidos, en años recientes ha tenido productivos debates y traducciones en América Latina. Puerto Rico, por su particular situación de ser parte de los Estados Unidos y también de América Latina, ha sido un sitio clave para las digresiones de la teoría y práctica *queer*/cuir.⁴ Así, un particular flujo de ideas que permitió incorporar lo *queer* de modo más veloz y, acaso, menos *traumático* que en otras naciones o regiones de América Latina es algo que no se puede ignorar al momento del análisis regional.

Esta teorización *queer* –que más que articular categorías cuestiona la propia categoría como forma única de subjetivación– ha permitido problematizar ciertas cuestiones: la fluidez identitaria, la performatividad corporal, la crítica a la normalización LGBTI, la incorporación de matrices subjetivas ignoradas por ciertos movimientos sexo-diversos, entre otras; sin que esto signifique, de ninguna forma, que esta crítica no haya tenido detractores en el feminismo (De Lauretis 1994), los movimientos de la diversidad sexual (Halperin 2014) o la conjunción de estos en América Latina (Mogrovejo 2011). En todo caso, varias de estas tensiones de las traducciones *queer* han sido incorporadas en múltiples textos literarios de América Latina.

En un ensayo que evalúa las posibilidades de la teoría *queer* en América Latina, a partir del estudio de tres escritores maricas del canon regional, Paola Arboleda Ríos plantea una interesante duda: “¿qué le falta a lo *queer* para que se convierta en *locura*, al estilo latinoamericano, estilo Perlongher, Lemebel o Arenas? Le hace falta raza, clase, le falta realidad social y política, y, al parecer, le falta amor” (Arboleda 2011, 121). Me parece que el amor, entendido no como sentimiento universal sino como

-
3. Parte de las ideas de este acápite ha sido desarrollado en el artículo de mi autoría “Puerto Rico erizando mi piel. Intertextos/intercuerpos lordeanos en la narrativa de Yolanda Arroyo Pizarro”.
 4. Rescato el pensamiento de autorías académicas fundamentales como las de Arnaldo Cruz-Malavé, Larry Lafountain-Stokes, Rubén Ríos Ávila o Licia Fiol-Matta, por mencionar unos pocos.

un discurso que vincula las prácticas eróticas, las ideologías políticas y la construcción identitaria, es un interesante punto de partida para evaluar la narrativa de Yolanda Arroyo que puede contener algunas de las claves que faltan –o que sobran– para comprender el aterrizaje *queer* en América Latina, desde ese particular vértice que es Puerto Rico. En este sentido, el lesboerotismo es una clave de lectura ineludible en la autora, pues las relaciones de amor entre mujeres aparecen prácticamente en todos sus trabajos aunque con una serie de coqueteos *queer*. Problematizar el amor, sus prácticas, sus construcciones, sus improntas, ha sido fundamental para entender la propia identidad lesbiana. De acuerdo a la explicación de Sheila Jeffreys:

han existido siempre [para el movimiento feminista lesbiano] unos valores compartidos: el amor de las mujeres; la necesidad de eliminar todas las jerarquías referentes al poder abusivo basado en el sexo, la raza o la clase; la necesidad de cambiar el mundo de manera radical y no sólo en los detalles, y la construcción de una la visión feminista lesbiana. En la controversia sobre la sexualidad, que causó la fragmentación de la comunidad lesbiana, fueron las voces de las lesbianas negras y judías las que se alzaron desde su amarga experiencia contra la opresión como fuente de placer. Audre Lorde afirmó, en respuesta al auge del sadomasoquismo lesbiano: “Como mujer perteneciente a una minoría sé perfectamente que el dominio y la sumisión no son temas propios del dormitorio” (1996, 254).

A la luz de estas palabras, ¿cómo traducir esos diversos deseos del activismo lesbiano en los textos literarios? ¿Puede contradecirse ese imperativo lesboerótico de sexualidad sin sumisión, que subrayaba la pensadora lesbiana y negra Audre Lorde, dependiendo de su contexto? ¿Es posible que ese amor lesbiano se junte, hoy, con prácticas disidentes *queer* que desordenan las categorías LGBTI? Creo que esas preguntas posibilitan entender cómo la identidad lesbiana y la crítica *queer* pueden encontrarse a través de puestas en práctica del deseo en la narrativa actual.

Efectivamente, el lesboerotismo que Arroyo Pizarro dibuja en sus textos se comprende de prácticas complejas, llena de matices y contradicciones, que impiden ensamblar identidades fijas, mediadas por la clase, la etnia, la colonialidad y en los que el discurso de un amor ideal encalla o, en el mejor de los casos, adquiere otras posibilidades de relaciones duraderas. Así, un *leit motiv* que se repite en la obra de la autora y que se relaciona con esto es la dificultad de identificación total de las personajes lesbianas y

las particulares relaciones que se generan, pues al parecer muchas veces hay una tercera persona (o entidad) que trunca esa idea de amor y en la que, a menudo, persiste un lugar de dominación lésbico.

“Chévere, un mafioso”, relato del libro de cuentos *Lesbianas en clave caribeña*, cuenta, por ejemplo, la historia de una joven, la narradora del relato, que se relaciona con un pandillero, *capo* del barrio en realidad, llamado Chévere. Él es violento, asesina personas, atemoriza a otras, mantiene un harem de mujeres y controla la periferia de San Juan: *su* zona. A Chévere, personaje que encarna un poder patriarcal que es paralelo al Estado, “lo mordió el perro”, es decir VIH, por lo que se articula una complejidad identitaria marcada por la marginalidad y la vida en riesgo. La narradora lo teme y aun así lo respeta. Esa reverencia se genera gracias a una joven llamada Ileana que despierta profundos deseos y sentimientos eróticos en la protagonista por ser una mujer bella y por su amor por la lectura (cosa que se evidencia pues ha leído toda *La Ilíada*).

Chévere entra de lleno en la trama cuando Ileana le confiesa a la narradora cómo su mamá lo contrató para que matase a su esposo, el padrastro de Ileana, por haberlo descubierto en las noches haciéndole a la joven “cosas terribles que no se pueden repetir” (Arroyo Pizarro 2012b, 95). Chévere asesina al padrastro abusador y da todo el dinero pagado por la mujer para que Ileana pueda ir a la universidad. Por ello, la narradora afirma que: “haberla conocido [a Ileana] y saber su historia, me hace sentir a gusto con la presencia que Chévere tuvo en mi entorno de crianza. Y eso es una cosa muy rara, que incluso hoy no puedo saber del todo” (96). Completa la inquietante trama el hecho de que la narradora termina siendo *amiga* de la joven y se besa con su novio a sus espaldas, a pesar de que ambas jóvenes nunca tuvieron ningún contacto erótico.

Esta compleja relación de poder, en la que el matón machista se convierte a los ojos de la adolescente lesbiana también en el “salvador” de la joven amada y maltratada, no deja de ser inquietante y da cuenta de un amor silencioso, marcado por violencias que coexisten: la del padrastro, la de Chévere, la de la madre de Ileana, la del VIH; todas pautas de la marginalidad que obliga a fundar un orden paralegal y que imposibilita pensar a la lesbiana del Caribe de modo sencillo. El amor entre mujeres que nunca se dice pero se profesa es, al final, el motor narrativo del texto; la supervivencia precaria y la dependencia de un tercero, en cambio, son

subtextos que revelan las contradicciones que impiden ensamblar narraciones lesboeróticas ideales sino formas complejas de deseo y resistencia.

Similar cuestión ocurre en la novela *Caparazones* que cuenta la relación *adúltera* entre Nessa y Alexia, dos mujeres de mediana edad, insertas en el mundo laboral de una clase acomodada. Ellas, personas apasionadas, tejen un amor intenso, tematizado por los deseos de la carne y los viajes, cuestión que permite entender la constante alusión de las tortugas marinas en la obra. Sin embargo, su amor es puesto en entredicho por interferencias externas. Alexia está casada con David, un arquitecto, pero logra escaparse de modo continuo a casa de Nessa, que se convierte también en su hogar. David no es el único tercero que importuna la relación e impide la consolidación de esta. Una presencia fantasmagórica, una sombra que cito en el siguiente fragmento es parte de la vida de las mujeres:

Entonces Alexia se vuelve hacia mí y me mira enojada, como culpándome. Sí, me dice con sus ojos, que soy yo la culpable de que a la entidad que habita nuestro hogar, ella no le caiga bien. Y es en momentos como este que la odio. Por hacerme sentir tan fuera de sitio, tan incomprendida. Y es ahí cuando deseo que en efecto la sombra no la quiera, no se sienta a gusto con ella (Arroyo Pizarro 2010, 116).

El tinte fantástico devenido de esta presencia sobrenatural, al parecer la abuela muerta de Nessa, no obstante, se naturaliza en sus vidas –un guiño con el realismo mágico–, y se convierte más que en un estorbo en un catalizador de la vida para ellas. Esto, si bien ratifica una mirada vigilante sobre sus cuerpos y acciones, en tanto que mujeres lesbianas, impide pensar un relato de amor fatal. Efectivamente, incluso cuando más adelante en el libro se descubre que una de las dos mujeres muere, la otra mujer queda embarazada y decide tener a ese bebé por su cuenta, lo cual posibilita entender nuevos modelos familiares. Acaso, esas figuras de carne y hueso (el marido) y aquellas no del todo explicables (la aparición), son maneras de enunciar que en ciertos contextos, más que identidades o instituciones familiares estables, existen *caparazones*, refugios en los que ir ejerciendo de modo diferente eso tan complejo que se define como amor.

De los muchos relatos de Arroyo Pizarro que siguen con este patrón de relación compleja, “Poliarmonía en el Caribe” me parece que estira al máximo la posibilidad del deseo lesbiano. La narradora, una joven *lesbiana*, comenta sus varias relaciones:

Mi mujer, mi primer amor, me engañó con una compañera de trabajo. Lloré a mares, me quise suicidar, la vida dejó de tener significado. [...] Para subsanar la infracción, y prometiendo que no volvería a suceder, mi mujer incluyó en nuestra relación de cama al muchacho, también compañero suyo, que usábamos los fines de semana para engañar a mi familia, haciéndoles creer que yo me había ido a vivir con él como novios en vez de decirles la verdad sobre mi closet. [...] La novedad se volvió costumbre y dos años más tarde los tres criábamos a un baby, manejábamos responsabilidades de renta y préstamos [...] Vivíamos en Villa Carolina. Nada estorbaba nuestra pacífica existencia (2012b, 64).

Después de esa relación, la protagonista se queda en pareja con ese hombre al que inicialmente rechazaba. Su última relación, de la que queda constancia en el relato la mantendrá “con la zorra del Principito”, por lo que no queda del todo claro con quién continuará su periplo de afectividad íntima. En este cuento, en el que nuevamente aparece el tercero que no inoportuna sino que es una oportunidad para entender el devenir del deseo, la narradora entiende el cambio de orientaciones sexuales y modelos familiares inherente en su vida. Por ello, de modo decidor concluye diciendo “nada ha cambiado” (65).

En otros relatos, como “Fahrenheit”, vuelve a aparecer un tercero que es parte de la relación erótica y que, en este caso, se imagina. La narradora poco a poco va develando la explicación del sugerente título del cuento, que tiene que ver con el erotismo en contextos poscoloniales. “Bajaré la voz. Te llamaré Walter, y cerraré los ojos cuando te bese. Apagaré las luces cuando te frotes sobre mí y acaricies afanosamente mis pechos. Les contaré a mis amigos de tu Hombría” (2012b, 11). En este acto profundamente sensual, de cercanía e intimidad, empiezan a aparecer estratégicas omisiones que delinean poco a poco ciertas prácticas transgresoras en el acto sexual: “Me callaré el detalle de las manos. Tus manos como genitalia que me palpitan adentro y que me frotan los montes abultados afuera. Diré que me penetras fuertemente, como si pudieras” (11). Este resquebrajamiento del acto de penetración (*¿pene-traición?*) convencional, símbolo de la fuerza del heteropatriarcado, se sigue desarrollando hasta revelar el título del cuento que descubre también el escondite subjetivo:

Llevaré tu perfume de Hombre siempre en mi memoria. Esencia de macho posesivo de mí. Olor de tu cuello. Aroma Fahrenheit [...] Mentiré. Me mentiré con tus olores. No pensaré en todos los olores de tu cuerpo [...] Ignoraré

tus pantallas, tus uñas largas pintadas, tu falda sobre la butaca. Me sumergiré en tu centro acalorado. Esconderé el secreto. (12)

En este interesante texto, el perfume de la marca Christian Dior revela un refugio secreto del lesbianismo a través del olor transnacional, unificador de masculinidades, que de algún modo da la pauta de cómo leer la disidencia sexual en Puerto Rico. El nombre Fahrenheit, que también sirve para la medición de calor en ciertos países anglo a través de ese sistema de medida, se utiliza en el cuento para simbolizar la *candela* erótica pero también esa extraña condición de país latinoamericano que es parte de Estados Unidos y que modifica sus temperaturas, en términos de ciudadanía. Todas esas *tácticas* se insertan en la creación de este tercero, un alter ego masculino escondido en la *colonia*, que sirve para entender extrañas formas de socialización, en las que la dominación está presente.

En los relatos abordados, el lesboerotismo, perímetro donde se negocia el amor entre lesbianas, convergen a menudo *heteros* oportunistas, matones seropositivos, maridos engañados, maridos desengañados, monigotes *coloniales*, e incluso fantasmas que, en definitiva, sirven para crear un ardid para la existencia lésbica. Dicho esto, ¿no será que existe en estos cuentos una traición a la lesbiana y su esmerada construcción para que no esté mediada por los heteropatriarcas? ¿No son estos personajes despolitizadores del deseo lesbiano periférico al admitir ciertas formas de dominación? ¿No defienden una vuelta al secreto y a la vergüenza a la cual se opone el orgullo (GLBTI)?

Respecto a esta última cuestión, fundamental para la politización de las identidades LGBTI, la teoría *queer* gestada desde voces latinas puede ser decidora. Respecto a la cuestión del secreto lésbico, Carlos Decena ha *cuirizado* –a partir de su estudio de hombres gays dominicanos diaspóricos– parte de la promesa surgida: que después de salir del closet y convertirse en un gay/lesbiana “de verdad” vendría la liberación subjetiva. Este “necesario” ritual de paso para convertirse en un gay y empezar una nueva vida, comenta el académico, caracteriza a las democracias liberales, lo que hace que no necesariamente sea el tipo de vida que desean todas las personas. Hay muchos sujetos sexo-diversos latinos que han inmigrado a Estados Unidos y que se convierten para sus familias en “sujetos tácitos”; es decir que, como el sujeto tácito en la lengua que está presente implícitamente en la oración a través de la conjugación del verbo, no necesitan

del acto de salir del closet para seguir una vida. En este sentido el teórico comenta que “silencio no es igual a muerte”, pues “la ambigüedad y los entendimientos compartidos son fundamentales para el sostenimiento de los individuos y las colectividades” (Decena 2014, 224). Esta compleja postura, que sin defender la homo/lesbofobia internalizada apela a diversificar los rituales de paso y a no universalizar conceptos como “privado”, “familia” o “libertad”, puede verse en los textos de Arroyo Pizarro que están marcados por la ironía y la supervivencia, y en los que el secreto es un escondite pero también una sutil parodia: un silencio que incluso puede volverse placentero y constructor de nuevos vínculos familiares en determinados lugares donde el liberalismo llega de modo discontinuo.

Así, sus textos no niegan a la lesbiana y a otras sexualidades presentes en el tráfico global de identidades, pero amplían sus posibilidades al negar una sola forma de identificación. En este sentido, José Esteban Muñoz, una de las voces de la llamada *queer of color critique* que se desarrolla en Estados Unidos en respuesta a una crítica *queer* blanca, proponía un interesante término: el de *disidentificación*, que de modo astuto mezcla las palabras desidentificación y disidente. “The disidentification, in this instance, is the construction of a lesbian heroine that changes the way in which the object is inhabited by the subject” (1999, 28). Arroyo Pizarro *disidentifica* al personaje de la lesbiana “en clave caribeña”, le da una inflexión particular que posibilita pensar cuestiones de clase, raza, colonialidad y que permite indagar sobre las posibilidades del cuerpo.

En esta línea, la autora rompe con la idea de un deseo lesbiano, que sea enteramente femenino, como el que esbozaban autoras como Monique Wittig (1977), y propone una suerte de “masculinidades femeninas” (Halberstam 2008) que deshilachen las prácticas sexuales y las identidades inmóviles. Por ejemplo, en el cuento “Asian Jelly” Choi le pide a su novia Nessa que, previo al acto sexual, siga sus órdenes, que vaya al mercado y compre mermelada, que se afeite, que la espere desnuda.

Quando Choi llega, Paola siente el aroma de su perfume desde que ésta sube las escaleras. Cierra los ojos, obediente, concediendo así la penúltima de las instrucciones. Percibe que su amada mujer, recién mudada con ella, recién estrenando promesas de vida, se está quitando la corbata, está desabotonando camisa y pantalón, y se entera cómo baja con ansiedad la cremallera. Cuando escuche la orden que Choi prometió decir, deberá realizar el último paso. Acto seguido, Choi pronuncia: *Ponte en cuatro, puta*. [...]

El círculo de su goloso ano se convierte en un verso de Neruda donde la primavera madura los cerezos. La lengua de Choi la penetra saboreando cada delicado margen. Aquella profundidad achocolatada, y nueva es una promesa de futuro. Ambas lo saben. Choi acerca su rostro, y comparte la savia recolectada. Besa de lengua, deleitosa. Muerde labios, nuca, mentón. Toma el cinturón y lo acomoda, exigente, en el cuello de Paola. La besa mientras cierra el círculo del aire, mientras la piel del cuello es una paleta de rojos matices. Sostiene con cuidado toda vez que la mujer temblorosa frente a ella, busca el mullido entorno de su propia cavidad. Uno, dos, tres dedos más tarde; luego Paola dirige la mano completa. Choi inunda los pantanos blanquecinos. Se abrazan, desesperadas y en pleno besuqueo. Se consuelan. Porque quizás, el acto ha sido tan tierno, tan intenso, que ambas sospechan en la posibilidad de haber llorado (Arroyo Pizarro 2012b, 81, 82, 83).

Me he permitido citar un extenso fragmento del sensual relato porque da cuenta de algunos presupuestos que podrían asumirse como parte del deseo heteronormado y de la performatividad masculina (las órdenes, el deseo de dominación, el papel activo de una de las partes, la penetración anal que no es recíproca) pero que al explorarse desde el deseo lésbico obtienen algunas pequeñas/grandes transgresiones (la ternura, el placer consensuado, la complicidad). Si volvemos a Lorde, en cuanto a la cuestión de la dominación y un tipo de performatividad sexual ¿qué pensar de esta forma consensuada de dominación erótica lesbiana? ¿Qué decir de la penetración anal y el *fisting* como propiedad del acto lesbiano? ¿Cómo no encontrar algo de amor en esta dominación? En cuando a esto, Kelly Pereneth propone pensar el ano “como una cavidad experiencial” (2018, 324) que, para tener prácticas políticas resistentes, debe ser entendido no como patrimonio del hombre patriarca heterosexual (incluso del hombre gay). Para ella, la recuperación de ciertas cavidades implica una forma de emancipación corporal guiada por una suerte de feminismo cuir; cuestión que, en su caso, no impide su intersección “lesbiana-afro-cuerpo-migrante” (326), localizada en América Latina.

Repensar las prácticas lésbicas y profundamente eróticas en la literatura permite entender, pues, que Arroyo Pizarro está conectada con la crítica *queer*; y que, de hecho, sus textos son parte de ese desperdigado e inestable pensamiento que desde ciertas tensiones con el feminismo y los movimientos de la diversidad sexual, ha permitido ensamblar propuestas políticas interesantes para repensar los cuerpos y sus representaciones en

América Latina añadiendo a sus *anales* algo de clase, de etnia, de colonialidad y sobre todo de un complejo y sobrecogedor amor.

EPÍLOGO. HACIA UNA ENTIDAD ESTRATÉGICA DENTRO Y FUERA DEL TEXTO

las Negras es un libro hábil, que atrincherado en ciertos archivos corporales, busca hacer una crítica antirracista y anticolonial, usando como personajes y narradoras a las mujeres esclavizadas negras del Caribe que articulan un cuerpo que es a la vez un territorio. Otras obras como *Caparazones* o *Lesbianas en clave caribeña* obedecen a otro afán, el de expresar formas-otras de ejercicio corporal, en las que el deseo lésbico se *disidentifica* de formas hegemónicas del amor lésbico, para pensar en un amor cuir. Así, es posible entender cómo la autora, sin salirse del camino del género, esboza dos proyectos ético-estéticos diversos –el uno más identitario y el otro más revisionista de la identidad– que dialogan con diversas formas políticas contemporáneas de construcción subjetiva.

Desde una perspectiva autorial es posible rastrear también estos dos proyectos que, de alguna forma, mezclan vida y obra y que permiten dar un lugar de enunciación, un motor explicativo encarnado a estos textos. En una entrevista de 2014, Yolanda Arroyo Pizarro comentaba:

He sentido el racismo. Me han dicho abiertamente y muy públicamente que ser negra, y escribir de negras y negros, no hace literatura, no hace cultura. Una mujer blanca, aburguesada, que pertenece al mundo de la literatura incluso, me pidió que dejara de escribir sobre raza porque el asunto, según ella, faltaba el respeto al blanco [...] En una ocasión visité un Centro LGBT en Londres, en el que se nos trató muy mal, a mí y a mi compañera Zulma, por ser puertorriqueñas. Así que las exclusiones no son inherentes del opresor. En muchos casos, el opresor recibe la ayuda voluntaria de cómplices dentro de la misma comunidad de oprimidos (*Afroméminas* 2014).

Por otro lado, en su texto *La Macacoa*, bitácora escritural de la autora, escrita en el año 2011, comenta lo siguiente:

No soy negra. Me rehúso a asumir la negritud si estoy destinada a narrar única y exclusivamente el mundo desde esa esfera. No soy negra desde

ese puerto. Me rehúso a asumir los espacios literarios inherentes al color de la epidermis, si eso implica que no tengo otra opción. No deseo que la crítica, la academia, los agentes literarios, los escritores, blancos, mestizos, negros que me rodean me lo pregunten. Me hastía que lo cuestionen, que lo sugieran o me lo traten de imponer. No soy negra. No soy mujer. Ni soy lesbiana, ni divorciada, ni buena gente o intelectual. No soy lo correcto, ni lo incorrecto. Soy un caleidoscopio de posturas, opiniones, opciones, y ma-deja de decisiones que funcionan, únicamente, en el momento histórico de la ventana del tiempo oportuno x, y, z. No soy negra, y a la sazón tampoco madre, acaso ente. No soy clitorica, ni fálica, ni masturbadora o vengativa. No soy bembona ni rapada, ni ex heterosexual, ni fuera del clóset, ni rebelde, o activista o transgresora, si eso es lo que se espera. Soy lo que no se espera. Y tampoco eso soy (2011, 116).

Quiero concluir este artículo, con estas dos declaraciones de Arroyo Pizarro, aparentemente contradictorias que, en realidad, dan cuenta de las múltiples posibilidades y agenciabilidades del cuerpo, así como de estos *salvajes* y fructíferos años en los que los movimientos sociales y las teorías por la liberación y no discriminación sexual, han ido, uno tras/encima/en contra de otro, moldeando subjetividades que han dejado su rúbrica en los textos literarios latinoamericanos. Me parece que, justamente, para entender los estratégicos cambios narrativos en la autora hay que ubicarla entre ambos fragmentos citados, en una fisura abierta por su propia realidad como negra, puertorriqueña y lesbiana/cuir. Desde allí es que es posible defender la memoria de las mujeres negras esclavizadas en el Caribe, pero también cuestionar la fijeza identitaria que transita por el deseo, la nacionalidad, la colonialidad, la clase. Este posicionamiento político clave apunta a una re-construcción subjetiva no solo a través de la escritura sino a través de la propia carne autorial en la que el agenciamiento negro y antirracista puede convivir con lesbianas, o algo parecido, en constante construcción en el contexto caribeño. Autora y texto, de cualquier forma, amalgaman un interesante legado para la región que revela cómo los sugerentes modelos estéticos en el inicio del siglo XXI han estado modulados por los cambiantes discursos en torno al cuerpo. *

Bibliografía

- Afrofeminas*. 2104. “Entrevista con la escritora Yolanda Arroyo Pizarro”. <<https://afrofeminas.com/2014/04/01/entrevista-con-la-escritora-yolanda-arroyo-pizarro/>>.
- Aínsa, Fernando. 2003. “¿Jardín del Edén o infierno verde? Naturaleza y paisaje en la novela de la selva América”. *Cahiers du CRICCAL*: 21-37.
- Arboleda Ríos, Paola. 2011. “¿Ser o estar *queer* en Latinoamérica? El devenir emancipador en Lemebel, Perlongher y Arenas”. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*. n.º 39: 111-122.
- Arroyo Pizarro, Yolanda. 2010. *Caparazones*. Barcelona: Egales.
- . 2011. *La Macacoa. Vivir la creación literaria*. Puerto Rico: Boreales.
- . 2012a. “Matronas”. En *las Negras*. Puerto Rico: Boreales.
- . 2012a. “Saeta”. En *las Negras*. Puerto Rico: Boreales.
- . 2012a. “Wanwe”. En *las Negras*. Puerto Rico: Boreales.
- . 2012b. “Asian Jelly”. En *Lesbianas en clave caribeña*. Barcelona: Egales.
- . 2012b. “Chévere un mafioso”. En *Lesbianas en clave caribeña*. Barcelona: Egales.
- . 2012b. “Fahrenheit”. En *Lesbianas en clave caribeña*. Barcelona: Egales.
- . 2012b. “Poliarmonía del Caribe”. En *Lesbianas en clave caribeña*. Barcelona: Egales.
- De Lauretis, Teresa. 1994. “Habit Changes”. *Differences: a Journal of Feminist Cultural Studies*. n.º 6: 296-313.
- Decena, Carlos. 2014. “Sujetos Tácitos”. En Diego Falconí, Santiago Castellanos, María Amelia Viteri, editores. *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/con el Sur*. Barcelona: Egales, 217-240.
- Espinosa-Miñoso, Yuderkys. 2014. “Una crítica decolonial a la epistemología feminista crítica”. *El Cotidiano*. n.º 184: 7-12.
- Falconí Trávez, Diego. 2016. “Puerto Rico erizando mi piel. Intertextos/intercuerpos lordeanos en la narrativa de Yolanda Arroyo Pizarro”. *Letras femininas*. n.º 42 (1): 55-73.
- Gómez Grijalva, Dorotea. 2012. “Mi cuerpo es un territorio político”. En *Voces Decolonizadoras. Cuaderno 1*. México: Brecha Lésbica.
- Halberstam, Judith. 2008. *Masculinidad femenina*. Barcelona: Egales.
- Halpering, David. 2014. *How to be gay*. Harvard: Harvard University Press.
- Jeffreys, Sheila. 1996. *La herejía lesbiana: una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*. Valencia: Cátedra.
- Kristeva, Julia. 1985. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Maldonado-Torres, Nelson. 2007. “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”. En Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel, editores. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores. 127-167.

- Mogrovejo, Norma. 2011. "Lo queer en América Latina. ¿Lucha identitaria, post-identitaria, asimilacionista o neo-colonial?". En Daniel Balderston y Arturo Matute Castro, compiladores. *Cartografía queer: sexualidades + activismo LGBT en América Latina*. Pittsburg: Universidad de Pittsburg.
- Muñoz, José Esteban. 1999. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pereneth, Kelly. 2018. "Cavidades fijas: género-ironizado agujeros lésbicos. Intersecciones corporales y diva-cagaciones sobre las identidades sexuales". En Diego Falconí, editor. *Inflexión marica. Escrituras del descalabro gay en América Latina*. Barcelona: Egales.
- Pollock, Griselda. 2007. "La heroína y la creación de un canon feminista". En Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana. 161-196.
- Ramos Rosado, Marie. 2012. "Mayra Santos Febres, Yvonne Denis Rosario y Yolanda Arroyo Pizarro: narradoras afrodescendientes que desafían jerarquías de poder". *TINKUY*. n.º 18: 185-191.
- Rodríguez, Juana María. 2016. "Gesto a tiempo de mambo". *Posts*. n.º 2: 22-73.
- Wittig, Monique. 1977. *El deseo lesbiano*. Valencia: Pre-textos.

**Cartografías espaciales y estéticas
corporales en Guadalupe Santa Cruz,
Lina Meruane y Diamela Eltit***

*Space cartographies and body aesthetics
in Guadalupe Santa Cruz,
Lina Meruane and Diamela Eltit*

MÓNICA BARRIENTOS

Universidad Autónoma de Chile

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2018.44.9>

Fecha de recepción: 11 enero 2018

Fecha de aceptación: 23 marzo 2018



RESUMEN

Este trabajo analiza el espacio como un elemento fundamental para el estudio de tres escritoras chilenas contemporáneas –Guadalupe Santa Cruz, Lina Meruane y Diamela Eltit–. En sus novelas, el espacio de la ciudad se presenta como forma de cuestionamiento al canon, ya que la representación literaria de la ciudad real se produce desde una nueva retórica urbana: una que elabora otras formas de pensar la relación entre significante y significado en función del referente real –ya sea urbano, de paisaje, mapas, cartografías, formas de habitar–, y la situación comunicativa imaginaria propia de las novelas.

PALABRAS CLAVE: Chile, novela, Guadalupe Santa Cruz, Lina Meruane, Diamela Eltit, espacios, cuerpos, cartografías.

ABSTRACT

This paper analyzes space as a key element for the study of three Chilean contemporary writers: Guadalupe Santa Cruz, Lina Meruane and Diamela Eltit. In their novels, urban space appears a way for questioning the established canon, since the literary representation of the real city arises from a new urban rhetoric: one that elaborates other ways of conceiving the relationship between signifier and signification according to the real referent –whether urban, landscape, maps, cartographies, inhabitation–, and the imaginary communicative situation inherent to novels.

KEYWORDS: Chile, novel, Guadalupe Santa Cruz, Lina Meruane, Diamela Eltit, spaces, bodies, cartographies.

*El derecho a la ciudad es un significante vacío.
Todo depende de quién lo llene y con qué significado [...]
Los financieros y promotores pueden reclamarlo y tienen
todo el derecho a hacerlo; pero también pueden hacerlo
los sin techo y sin papeles [...]
La definición del derecho es en sí mismo objeto
de una lucha que debe acompañar a la lucha
por arterializarlo. La ciudad tradicional ha muerto.
David Harvey, Ciudades rebeldes*

EL ESPACIO EN la literatura siempre ha sido un tema importante y transversal en los análisis críticos. Si observamos los textos clásicos de teoría literaria, veremos que existe una primacía del narrador y su perspectiva, que concibe el espacio como un telón de fondo de los personajes y de los hechos narrados, a pesar que el espacio ha sido un elemento importante en la narrativa latinoamericana desde sus comienzos. En las literaturas nacionales de inicios del siglo XIX hasta las más contemporáneas que abordan

la irrupción de las periferias, las migraciones, la globalización y los multiculturalismos, el espacio literario ha tenido una importancia primordial que, muchas veces, no ha sido considerado en el mismo nivel que otros componentes dentro del análisis literario. Para Alicia Llarena, el espacio en la literatura hispanoamericana es paradójico porque a pesar de “su incidencia directa en los momentos centrales de su proceso histórico, de su peso específico en la representación de América y sus estrechas relaciones con la definición de identidad [...] ha sido un elemento singular y contradictorio, celebrado y rechazado a un tiempo” (Llarena 2007, 10).

El espacio entonces ha sido un elemento estructural de la identidad cultural y de la imagen de América Latina desde los textos de los conquistadores, pasando por los “telúricos” regionales a los textos que imaginan las urbes del siglo XX. En todos ellos, sin embargo, la ciudad, o la idea de ella, fue un horizonte siempre buscado, dibujado y cartografiado. Desde los inicios de la modernidad, el espacio urbano y su representación en la literatura se relacionan con la ciudad real y su posibilidad de *mimesis*; es decir, con la capacidad de reflejar los hechos y estructuras que ella contiene en la literatura. Lucía Guerra afirma que la ciudad se pensó primero como un plano conformado por un conjunto de líneas, convergencias y divergencias, pero que omiten todo relieve y esconden las connotaciones de profundidad, densidad y volumen que las ciudades contienen. De este modo, la ciudad se convierte en un “*locus*, por excelencia, de la producción y circulación de un orden social y político implementado por una estructura de poder” (Guerra 2014, 12), que organiza desde lo material hasta los cuerpos de sus habitantes.

La fragilidad y la precariedad de la existencia, la incertidumbre por la posible pérdida de bienes materiales, la falta de seguridad y el miedo al “otro”, son temores fundamentales que aparecen en las calles de las ciudades y que brotan en formas de violencia, segregación espacial y nuevas tecnologías que permiten mantener la seguridad, ya sea económica o geográfica. La circulación y el modo de habitar de los cuerpos implican una relación subjetiva con el espacio urbano, y un sistema codificado a partir de símbolos culturales que no aparecen mapeados, pero que muestran la circulación de un orden social y sus dinámicas de poder. En este artículo queremos decodificar y leer la ciudad a partir de tres narradoras chilenas: Guadalupe Santa Cruz, Lina Meruane y Diamela Eltit. En la obra de estas escritoras, los espacios ciudadanos se presentan simbólicamente como forma

de cuestionamiento del canon, debido a que la intención de representar en las obras la ciudad real se produce por medio de una nueva retórica urbana: una que elabora otras formas de representación con respecto al referente real –ya sea urbano, de paisaje, mapas, cartografías, formas de habitar–, y la situación comunicativa imaginaria propia de las novelas.

La representación imaginaria del espacio se centra principalmente en la figura de la ciudad como reserva de los diferentes tópicos de Occidente. Es lo que Cristián Cisternas llama “la retórica literaria de la representación urbana”: “la representación de la ciudad no solo enriquece el nivel hermenéutico de las obras literarias sino que, además, provee explicaciones metafóricas para disciplinas como la urbanística y la biología” (Cisternas 2009, 17). Es por ello que el modelo de análisis del *cronotopo*, como un tópico recuperado, permite transformar motivos literarios junto con la continuidad de las posturas ideológicas de Occidente; por ejemplo, el tópico del *carpe diem* que es recuperado como una crítica a la sociedad de consumo, o la sociedad como espectáculo en el tópico del “teatro mundo”. Este acercamiento permite identificar una tradición interpretativa sobre la representación literaria de la ciudad con sus variaciones históricas y la imagen del habitar urbano en relación con el mundo representado, configurándose como los puntos coyunturales en el análisis de Cisternas.¹ Sobre esta perspectiva nos preguntamos: ¿cómo se configuran los espacios en las narrativas actuales? ¿De qué forma podemos analizar la tensión y distensión entre los cuerpos, los espacios y las subjetividades en las novelas seleccionadas? La ciudad es el escenario principal de todas estas obras, su condición es amplia y compleja, ya que los personajes conviven con otros con quienes apenas se relacionan. Sin embargo, la condición de la ciudad también exige la construcción de imágenes que puedan atrapar esa realidad, que muchas veces excede al individuo y nutre el campo de lo imaginario. Es lo que Michel De Certeau denomina la “otra espacialidad”: una que se nutre de la experiencia antropológica, poética y mítica del espacio. En esta identificación entre interioridad y ciudad, el sujeto urbano se erige frente a un espejo en el cual se mira, y comprueba que la ciudad ha dejado de ser solamente un abigarrado complejo semiológico a ser leído,

1. Para Cisternas, “el cronotopo actualiza en el espacio urbano contemporáneo una serie de tópicos relativos a una concepción del espacio-tiempo como construcción simbólica y metafórica de carácter ambiguo”, por ejemplo, tópico del teatro del mundo con el concepto de sociedad del espectáculo (Cisternas, 23).

para convertirse en una instancia narrativa donde se puede leer su propia historia. Las calles, las plazas, las casas y bares que cartografían la ciudad se convierten, al mismo tiempo, en espacios que se pueden leer desde la normalización del poder, pero también desde la resistencia de algunos habitantes. Los personajes de las novelas entablan un diálogo contaminado o perverso, pues mientras habitan esa otra instancia dialógica son, simultáneamente, habitados por ella. Más aún, este diálogo es también una posibilidad riesgosa porque en esta indefinible discursividad urbana, la exposición a lo “otro”, lo extraño o ajeno y los poderes que la conforman, son la norma general.

Si afirmamos que existe más de una concepción acerca del espacio, y presuponemos que este es algo más que una superficie con propiedades físicas, ¿qué es entonces el espacio? Para Doreen Massey, el espacio puede ser conceptualizado en función de tres aspectos: el primero se refiere al espacio como producto de interrelaciones; es decir, de la interacción que se configura desde lo más global hasta lo más íntimo. El segundo aspecto entiende el espacio como una “esfera de posibilidad de la existencia de la multiplicidad” en la que coexisten diferentes trayectorias y múltiples voces: espacio y multiplicidad son constitutivos. Finalmente, el espacio siempre está en proceso de formación, abierto, en devenir. Es por ello que el espacio ya no es visto como una entidad estática, sino desde una perspectiva dinámica y fluida que depende de las relaciones instaladas dentro de este espacio-tiempo. Massey propone un concepto de lugar antiesencialista, que reconoce diferencias y subraya las bases de solidaridades potenciales que puedan dar fe de los sujetos que se forman en ella: “En lugar de aceptar y trabajar con las identidades ya constituidas, esta política antiesencialista pone el acento en la constructividad de las identidades y los objetos” (Massey 2005, 106). El espacio es un proceso y es definido por el afuera donde se imbrican muchas identidades e historias, por lo que la identidad de un lugar no es fija porque las relaciones que se dan al interior de este son dinámicas. En esta misma línea de análisis, Henri Lefebvre plantea que el espacio no es un objeto separado de la ideología o de la política, sino que es político y estratégico con apariencia de neutralidad, pero formado a través de procesos históricos y naturales que son conjuntamente procesos políticos. Para ello, el autor presenta una trilogía espacial constituida por tres momentos interconectados (Lefebvre 2013, 33). El primero se refiere a las “prácticas espaciales”, a las formas en que las personas generan,

utilizan y perciben el espacio. El segundo apunta a las “representaciones del espacio” que están unidas a las relaciones de producción y orden de la vida cotidiana en un espacio concreto (a través de formas de conocimiento, saberes técnicos y racionales vinculados a un poder dominante, que producen la abstracción y descorporización del espacio). Finalmente, el “espacio representacional” es el espacio vivido por medio de sus símbolos y construcción de imágenes que se vinculan con la cultura y el arte; por lo tanto, se producen y modifican a través del tiempo y representan formas de conocimientos locales e informales que son dinámicas, simbólicas y saturadas de significados. Estos espacios están articulados en las vidas cotidianas y constituyen lo que Lefebvre llama “sitios de resistencia”.

Junto al caos de representaciones que contiene el tópico de la ciudad, es necesario indicar que este espacio no se encuentra construido solo por estructuras y señales, sino que hay cuerpos que la recorren y la habitan. Por lo tanto, existe una versión oficial y una subjetiva de ella, por lo que el género es un factor importante para comprender el imaginario espacial urbano. La ciudad como cuerpo, entendido desde la anatomía, es un tópico clásico en la literatura occidental, donde cuerpo-ciudad “han encontrado relación en la arquitectura, en la planificación urbana, y en la práctica de la misma”, como afirma Sennett (1997, 17). En estas prácticas, la ciudad ha modelado su estructura para la conformación de un modelo patriarcal centrado en la reproducción biológica y laboral, manteniendo la dicotomía público/privado que obliga a la mujer a localizarse en el espacio privado de la reproducción biológica. Sin embargo, la mayor presencia de la mujer en el campo laboral y político ha promovido avances en las áreas sociales, pero la categoría genérica del espacio urbano todavía tiene poca representación. Algunos discursos feministas han elaborado estudios sobre la intersección del género sexual y la topografía urbana,² afirmando que la vivencia de lo urbano es diferente para el hombre y la mujer, ya que para uno es posibilidad de desplazamiento, mientras que para la otra es amenaza, censura y/o vigilancia. Al respecto, Elizabeth Grosz sostiene:

The city is one of the crucial factors in the social production of (sexed) corporeality: the built environment provides the context and coordinates for contemporary forms of body. The city provides the order and organization

2. Entre ellas se encuentran Elizabeth Grosz, Doreen Massey, Gilliam Rose, Saskia Sassen, Alicia Lindón, Nancy Duncan, entre otras.

that automatically links otherwise unrelated bodies: it is the condition and milieu in which corporeality is socially, sexually, and discursively produced. But if the city is a significant context and frame for the body, the relations between bodies and cities are more complex than may have been realized (1995, 104).

Las relaciones entre los cuerpos y la ciudad son tan heterogéneas que involucran una serie de flujos, sistemas, identidades y relaciones dispares. Es por ello que en este artículo veremos algunos imaginarios urbanos en el contexto de esta compleja relación entre género, ideología, espacio y sincronía histórica, como formas de representación de una ciudad latinoamericana que explora los bordes, los márgenes y cuestiona la forma de habitar estos espacios construidos desde un modelo preestablecido.

LOS ESPACIOS DESPLAZADOS: *CITA CAPITAL DE GUADALUPE SANTA CRUZ*

Las grandes ciudades y sus calles, desde la conformación de la modernidad, ya no son entendidas como el espacio de protección o identidad, sino que se han convertido en una causa de peligro. Por ello se potencia la capacidad de las estructuras espaciales de rechazar, excluir, esconder y resistir aquello que pueda generar algún grado de riesgo, controlando su estructura con la finalidad de garantizar la seguridad en todo momento. La adaptación de los sujetos a este orden social es fundamental porque no solo se realiza mediante la vigilancia y el control, sino también mediante la universalización de métodos disciplinarios como conjunto de técnicas y de instituciones que tienen la tarea de medir, controlar y corregir a quienes no se ajustan a estas normas.

Sin embargo, los cambios históricos y culturales han provocado que la ciudad y su forma de habitarla ahora es percibida como movable y reapropiada por combinaciones de fuerzas que escapan de las disciplinas y la mirada panóptica. La ciudad es entonces uno de los factores cruciales en la producción social de corporalidad (sexuada), ya que define la construcción de la imagen territorial, el paisaje y el punto de referencia de las nociones de intercambio económico, social y cultural en la generación de un orden y una organización que automáticamente se enlazan con los cuerpos. Por

lo tanto, la ciudad es el *locus* más concreto de producción y circulación de poder, que funciona como una fuerza activa al constituirse con los cuerpos y siempre dejar huellas en la corporalidad de los sujetos.

Es por ello que la obra de Guadalupe Santa Cruz, prolífica escritora y artista visual que ha tenido como propuesta cartografiar la ciudad de Santiago, representa de mejor forma este desplazamiento de los cuerpos en un espacio urbano. En sus obras, los personajes recorren la ciudad y el país a pie, en buses, en mapas, siguiendo los signos de los recorridos o infiltrándose por lugares menos transitados. En su novela *Cita capital* (1992), Santa Cruz nos desplaza por toda la ciudad de Santiago, describiendo su topografía, sus recorridos de locomoción colectiva, los lugares emblemáticos y otros desconocidos para un habitante común. Con un mapa y como un mapa, la protagonista, Sandra, recorre la ciudad en forma compulsiva en busca de algo que la ayude a sincronizar las experiencias de un pasado violento donde sufrió la tortura y un presente que no logra conectar: “¿Dónde se encuentra la huella de mi daño?” (1992, 169). Esto es lo que persigue la protagonista en este exceso de búsqueda de una ciudad, que intenta convertirse en territorio, aunque la protagonista no logra asir y recorrer debido a su turbulencia y caos:

Le hemos puesto nombre a todo, en el viejo continente. Los barrios, las catedrales, los bosques, las enfermedades, las edades. Todo se encuentra bautizado, dijo Octavio.

—¿Viniste buscando tierra virgen?

—Vine a conseguir mi propio nombre, lejos (15).

Por otro lado, Octavio, su pareja pasajera, un hombre que viene a reconocer Chile desde Europa porque la tumba de su madre se encuentra aquí, también se desplaza por Santiago ayudado de un mapa para intentar reunirse con el recuerdo de su madre, una patria y una identidad que no logra comprender: “¿Pero dónde encontrar este nombre, esta identidad, esta unión con el pasado? Octavio nos responde que están escondidos en algún lugar de la ciudad, puesto que existe una memoria encerrada en los objetos” (17). Ambos personajes, uno desconectado de su pasado y el otro que intenta conectarse excesivamente, inician juntos el recorrido de la ciudad siguiendo los puntos cardinales para buscar ese nexo:

Su lengua, como serpiente, busca mi nombre. Me dejo tensar por la cuerda, sin voz. [...] mi cuerpo se da vuelta en torno a ese nudo... Todos los lugares y cuerpos en aquel intersticio que me ayuda a abrir. Me fuerza a ser una a través de él, para hacerlo debe reunirse con su dolor, su capital (17).

En *Cita capital*, Sandra, al igual que una *flâneur*, recorre la ciudad en forma errática, sin ninguna intención de territorializar su deambular: hace de la ciudad su cuerpo. De este modo, la ciudad es un cuerpo con anatomía y órganos que son analizados e intervenidos por Octavio, quien además es médico cirujano. La ciudad para Octavio es también el cuerpo de Sandra que no logra obtener del todo, debido a su desconocimiento, a su lejanía y a su imposibilidad de abrirse: “La ciudad, se decía, esta cabeza que sobresale en la dispersión, erigida como límite. Lugar escogido o destinación ajena [...] La ciudad se volverá desde entonces este envoltorio que une y separa, que juega con aquella tensión. Como un útero incierto, pero remitente” (67). Luego, reafirma su imposibilidad de ingreso: “Sí, reducirá al foráneo que soy. Aunque me incline sobre las secreciones que exhuma su cuerpo, no se me dará a leer. Estoy en la superficie, con los alfabetos. Debo bajar” (68). Resulta imposible conocer la ciudad a pesar de mantener colgado el mapa en la pared y analizarlo diariamente para intentar descifrar su significado:

Agobiado por esta excursión visual que no había logrado acercarlo a la ciudad, Octavio enderezó el mapa contra el respaldo de la silla, sostenido a medias por los dobleces, y se recostó sobre la cama, tendido de espaldas y las manos sobre la nuca... Ahora desde lejos, habiendo suspendido el juego por cansancio, parecía distinguir otras figuras que habían escapado a su primera observación. En Huechuraba, hacia el norte, una avioneta dibujada por un niño parecía a punto de desprenderse del trozo de avenida que la mantenía sujeta a Santiago. Pero estaban los cerros y las montañas que la abrazaban, recortando su forma. Por esta razón los aeropuertos se situaban hacia el oeste, Pudahuel y Cerrillos (31).

La ciudad de Santiago entonces no es un escenario, sino una escritura orgánica que se desplaza en el mapa. El cronotopo y el desplazamiento constante de los cuerpos por las calles de Santiago trazan los caminos para intentar dar un sentido a los personajes, pero una vez realizado el encuentro, ellos no hallan una solución y la ciudad sigue siendo caótica e ilegible. Por eso Sandra le dice a Octavio desde un principio: aquí “No vas

a poder aprenderte estos recorridos. No están escritos en ningún papel. Aquí vas a tener que vivir y sufrir cada nombre, ubicarte en el pulso de las cosas. Tienen algo como un zurcido invisible” (42). Por ello Sandra es el mapa, tiene los recorridos y ese “zurcido invisible” en su propia piel. Su cuerpo es una extensión de la ciudad; por lo tanto, también será errática y caótica. La relación física de ellos es un paralelo del recorrido y búsqueda en la ciudad. No es una relación formal, sino encuentros sexuales casuales siempre después de un recorrido fallido. La relación del cuerpo y la ciudad ha sido bastante investigada por Richard Sennett: “He intentado comprender cómo estos problemas relacionados con el cuerpo han encontrado expresión en la arquitectura, en la planificación urbana y en la práctica de la misma” (Sennett 1997, 26). Aunque no es un tópico, sino un análisis desde el cuerpo como unidad estructural y su desarrollo temporal con los prejuicios morales, esta idea nos abre la posibilidad de ver la ciudad como un lugar de quiebre espiritual, de insensibilidad, de crisis de la subjetividad, que es precisamente lo que sucede con nuestros personajes al hacer de la experiencia sexual una experiencia social, y del cuerpo una extensión de la ciudad:

Desea que lo toque permeable, desagregado. [...] que vuelva a estar el esqueleto en aquel emplazamiento que permitía la circulación de las partes, fuerza recogida que favorece los otros flancos, cimiento para el adobe, historia sujeta a la escritura telúrica, historia del polvo, de lo que perdura sin sobrevivir.

—Abrázame por el punto flanco, me implora. Vuelve hacia atrás el reloj arquitectural, quítame forma y peso, cúbreme de jeroglíficos mientras intento agotarme con mi verbo, mientras hablo de ti, te hago monumento (109).

No sé si podemos hablar de fracaso de los personajes debido a que la relación íntima de ellos y el intento de recorrer la completitud de la ciudad no tienen un resultado concreto. Parece que el recorrido tiene como resultado un objeto que nunca se encuentra, provocando, por ello, el exceso de lenguaje como consecuencia de ese vacío: el recorrido se convierte en escritura que ellos intentan leer o leerse. El cuerpo y la ciudad se han fusionado convirtiéndose en una cartografía espacio-corporal, señalizada por los diferentes lugares que han visitado e intimado. Es cierto que la ciudad ha negado la recuperación de la memoria y que es una obligación moral encontrarla, pero en este proceso se ha descubierto una escritura

líquida, serpenteante, como los ríos y las calles que se recorren para buscar otra forma de memoria que no tenga una verdad oficial, que no tenga un **único** centro desde donde hablar. La fragmentación de las subjetividades y la dispersión de las calles como significantes explotados es, por lo tanto, la alternativa de escribir y habitar.

LOS ESPACIOS IN-CORPORADOS: *FRUTA PODRIDA DE LINA MERUANE*

El cuerpo es un elemento fundamental y primario, cultural, histórico y geográficamente específico, ya que, como hemos afirmado, se vive y se habitan los espacios en función de los cuerpos. Por ello el cuerpo es geopolítico, su ubicación está marcada por su posición dentro de circunstancias históricas y geográficas específicas de acuerdo a una jerarquía espacial de escalas de opresión que se inicia desde el cuerpo hacia el exterior, desde políticas privadas o íntimas hacia políticas globales. Como se ha sostenido previamente, los espacios son móviles y los lugares múltiples y diferenciados. Por lo tanto, una mirada geopolítica del cuerpo implica un movimiento fluido hacia diferentes registros espaciales. Se trata, en fin, de cartografiar los puntos de conexión entre los individuos y el lugar.

En *Fruta podrida* (2007) de Lina Meruane reconocemos dos espacios completamente opuestos: por un lado, el “Ojo Seco”, lugar semi-rural donde se produce fruta para exportación y, por otro, una mega ciudad del primer mundo, lugar de huida de la protagonista. Lo interesante en el tratamiento del espacio en esta novela es que logra unir dos espacios que han sido vistos de forma antagónica por la crítica literaria. Por un lado, el espacio rural, que clásicamente funciona dentro de la tradición “lárca” como el lugar de recogimiento y escape del caos ciudadano y, por otro, las mega ciudades. Ojo Seco es un lugar rural destinado al cuidado de fruta para la exportación. Está dominado por María, la hermana Mayor, que tiene como misión mantener la fruta en excelente estado para ser exportada. Para ello, utiliza diferentes técnicas de saneamiento y desintoxicación por medio de pesticidas para luchar contra las diferentes infecciones que le puedan afectar. La Mayor posee el dominio completo sobre este espacio, ya que da las órdenes, selecciona, califica, erradica, como parte de una cadena científica jerarquizada de mando, donde “no es ella quien inventó

las reglas de esta desgracia: primero las dictaron científicos extranjeros en conferencias internacionales [...]” (Meruane 2007, 40). Su misión viene de un mandato superior relacionado con la producción a gran escala para el proyecto de economía globalizada. Es así como lo afirma el propio personaje:

Esa es mi responsabilidad, yo decido cuánto de este pesticida y cuánto del otro en los aviones y en el aire, yo soy quien mueve con las dos manos hasta el último músculo de la espalda, la pesada maquinaria del campo; la que da trabajo soy, y la que provee a los supermercados al otro lado del océano, en todos los continentes. En estas manos recae toda la responsabilidad económica y moral; en esta manos, en cada dedo y cada falange (76).

Estamos, por lo tanto, frente a un espacio localizado y acotado que funciona en relación a una red mayor, que es la producción de fruta para la exportación, en forma subterránea, de producción de fetos, por parte de la Mayor, para la venta en hospitales. El Ojo Seco es entonces, en palabras de Saskia Sassen, una “contradeografía”; es decir, un circuito fronterizo, principalmente femenino:

Estos circuitos son enormemente diversos pero comparten una característica: son rentables y generan beneficios a costa de quienes están en condiciones desventajosas. Incluyen el tráfico ilegal de personas destinadas a la industria del sexo y a varios tipos de trabajo en el mercado formal e informal. Incluyen migraciones transfronterizas, indocumentadas o no, que se han convertido en una fuente importante de divisas para los gobiernos de los países emisores (2003, 41).

Se trata de espacios de desplazamientos, pensados para la producción en masa. Funcionan con infraestructuras legales e institucionales, pero por medio del abuso de prácticas laborales donde las mujeres son fundamentales. Sassen habla de “feminización de la supervivencia” (53) para referirse a estos circuitos en donde la economía doméstica no es el trabajo, sino la prostitución, la trata de blancas, el tráfico de niños(as). La globalización adopta, así, un sentido de género que no había sido considerado, a pesar que esta forma de economía global es crítica para las mujeres y no neutral como se ha planteado (59).³

3. “Una importante pregunta metodológica reside en saber cuáles son los lugares estraté-

Fruta podrida muestra el resultado de una economía globalizada de la fruta y de los cuerpos. Ambos actúan como una metonimia del carácter mercantil exitoso que tanto se enorgullece de las cifras nacionales: fruta cuidadosamente sanitizada para la exportación, el cuerpo de una mujer medicamentado que procrea para la ciencia. De este modo, el trabajo de la Mayor es resguardar el proceso de la fruta en forma exacta y eficiente, tanto de la fruta como de los fetos que procreará para donar al hospital, que se convierte en una metonimia del Ojo Seco.

El hospital es un espacio biopolítico de control de la vida, administración de la salud de los pacientes y crecimiento del capitalismo que “[...] no pudo afirmarse sino al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos” (Foucault 1991, 170). Sin embargo, esta cadena tiene un eslabón suelto en su propia familia, ya que su hermana Zoila, la Menor, sufre la descomposición de su cuerpo. La hermana mayor, experta en el uso de pesticidas y el mantenimiento de la fruta en el galpón, no puede evitar que la enfermedad penetre en su casa y en el cuerpo de su hermana, quien se convierte en una amenaza al esquema de producción de la exportación de la fruta. La enfermedad es, por lo tanto, una forma de disidencia que también se puede exportar. Por ello, la Menor se exporta a sí misma hacia una gran ciudad en el Norte. Este desplazamiento geográfico y de conciencia le permite una búsqueda de identidad propia, ajena a la producción y reproducción que la rodea. Es importante mencionar que el proceso de escritura también es una forma de recorrido que realiza la hermana menor. Si en *Cita capital*, el recorrido de la ciudad a través de las calles es una forma de escribir y cartografiar la memoria, en *Fruta podrida* la Menor lleva consigo un “Cuaderno de Composición” donde anota cada una de las dosis de la comida y medicina que debe ingerir, pero ese mismo cuaderno es intervenido –al igual que ella hace con su cuerpo– para crear un “cuaderno de descomposición” donde anota las medidas que luego descompone en versos para afirmar en ellos que:

gicos en los que los procesos económicos internacionales pueden ser estudiados desde una perspectiva feminista. En el caso de la agricultura orientada a la exportación, este lugar estratégico es el nexo entre las economías de subsistencia y las empresas capitalistas” (Sassen, 59).

*esta espera con su S intercalada
entre sustantivos esa ese descomponiendo
mi cuaderno entre mis dedos manchando
la superficie cuadriculada de mi cuerpo
(55; cursivas en el original).*

Así, cuerpo, escritura y texto coinciden en la descomposición de un sistema, ya sea económico o escritural. La tachadura del texto es la tachadura al cuerpo sano, vendible, exportable donde la página del cuaderno es la piel de la Menor que está marcada por la herida que se provoca en el pie con una tijera. En ese instante comienza el proceso de pudrición que se acelera con la llegada a la ciudad del país del Norte. Esta ciudad es una megalópolis que puede ser Nueva York o cualquier otra de las grandes ciudades nombradas en la novela. Zoila llega cargando su maleta con dinero, la pierna herida y las tijeras que trae desde Ojo Seco para provocar un atentado al Gran Hospital. En ese proceso de búsqueda, la Menor reconoce el paisaje cosmopolita cubierto de “árboles deshojados, esos postes de luz parados sobre su única pierna te parecen una infinita procesión de lisiado” (127). La ciudad está enferma, contagiada, y ella es la única que puede evitar ese dolor. Por eso, Zoila decide ingresar al hospital y producir un atentado a los enfermos terminales: “Ante todas esas criaturas envueltas en sábanas tienes la convicción de que hay que impedirlo, hay que detener este proceso, aquí, ahora, y todas las veces que sea necesario. Lo harás una y todas las veces que puedas, atacar la maquinaria, desenchufarla, boicotearla...” (133). La enfermedad se debe cortar de raíz, y el lugar elegido es su propio origen: el Gran Hospital de la principal ciudad del Norte. El resto de la historia es presentada a los lectores por medio de un extenso monólogo interior hacia el final de la novela, escrito con una letra distinta, en el que una mujer que expone sus argumentos en favor de la medicina, junto con su intento de diálogo con una mendiga que se encuentra sentada en un banco de una plaza frente a un hospital. A medida que la narración avanza, entendemos que el tiempo ha pasado, que la mendiga es Zoila y que espera el momento de cometer otro atentado. La mujer, que resulta ser una enfermera, intenta persuadir a la mendiga que acepte ayuda médica. Cuando se acerca y percibe el olor a podredumbre, inicia la revisión del cuerpo. Mientras la mendiga mantiene la mirada perdida, la enfermera ausculta el cuerpo que hiede y afirma: “Me detengo, me percató, me pregunto confundida ¿y el tobillo de la mendiga?, ¿dónde habrá ido

a parar el resto de esta mujer? [...] Ay, dónde termina ese cuerpo, dónde está el punto final de esta mujer. Quizás ella o cualquiera por favor me lo diga, y quizás entonces pueda por fin callarme [...]” (185). El “Cuaderno deScomposición” se convierte en el cuerpo descompuesto y cercenado de la propia Zoila, su autora. Ambos se han unido para mostrar el resultado de un capitalismo que arrasa los cuerpos como mercancías. El cuerpo de Zoila se ha convertido en una fruta podrida.

ESPACIOS COMUNITARIOS: *IMPUESTO A LA CARNE DE DIAMELA ELTIT*

Si la globalización ha construido espacios para la producción y distribución de objetos en forma rápida y eficiente, movilizandolos recursos y cuerpos, también ha construido instalaciones que aseguran la circulación acelerada de los mismos:

los no lugares son tanto instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta (Augé 2000, 41).

Se trata de espacios completamente móviles donde no hay sentido de identidad o comunidad, sino más bien son espacios donde se refuerzan las redes multinacionales y se amplifican las individualizaciones. Aunque son espacios de tránsito, los individuos viven atrapados en ellos, ya que son lugares de acceso cotidiano, e incluso algunos, como los grandes centros comerciales, se han transformado en espacio de vivienda, recreación, trabajo y consumo cotidiano. Es por ello que *Impuesto a la carne* (2010), de Diamela Eltit, presenta los pasillos de un hospital como un espacio preparado para el buen funcionamiento de los cuerpos. Sus personajes son una madre y una hija de doscientos años, que prácticamente viven en el hospital ya que están sometidas a diferentes exámenes e intervenciones médicas. La novela es, por tanto, una reflexión política de un capitalismo aberrante en el que estas mujeres denuncian, por medio de la enfermedad y la hemorragia, el saqueo de sus propios cuerpos. El recinto hospitalario representa una alegoría de la patria o de la nación, en el cual las dos mu-

jes bicentenarias se han movilizado en forma marginal, por que “[1]a patria se ríe (con carcajadas ominosas) ante nuestras heridas históricas que no cesan de sangrar y la nación no va a reconocer nunca la magnitud de las infecciones que se deslizan por los metales de las camas” (Eltit 2010, 186). Las relaciones de poder se entretajan en el hospital, donde se intenta diagnosticar, intervenir y curar los cuerpos rebeldes de estas dos mujeres. Por esto es necesario dialogar con el concepto de poder, cuerpo-poder, biopoder y sus efectos en las técnicas de autoridad para entender el espacio de la novela como un territorio de múltiples significaciones, y atravesado por una serie de relaciones que intentan crear identidades. De allí la diseminación de significados que conlleva el hospital en la novela. En primer lugar, sabemos que es un lugar público que funciona como privado, ya que es el “hogar” de las mujeres bicentenarias. La visión normada de este espacio es distorsionada por la presencia de estas mujeres: lo transforman en un espacio impúblico que alberga al individuo en su forma más aislada, personal y solitaria, ya que no está destinado a la reunión o encuentro entre personas; al contrario, anula la posibilidad de reunión. En segundo lugar, el hospital se abre a la nación, porque funciona como una doble articulación que provoca múltiples significaciones para denunciar la intervención del cuerpo social, la memoria de los marginados y el saqueo histórico de los órganos. Por lo tanto, encontramos nuevamente, al igual que las novelas anteriores, el espacio como sinécdoque del cuerpo femenino históricamente intervenido y saqueado. El cuerpo de las bicentenarias es un elemento de re-significación conceptual que se pluraliza en cuerpos sociales marginales, porque estos cuerpos son materialidades donde las formas de poder construyen un cuerpo historizado que contiene las cicatrices y heridas de la historia: “cuántos secretos después de una infinidad de tiempo, un tiempo impresionante que puede leerse desde nuestros órganos (siempre colonizados, nunca independientes)” (121). Sin embargo, y esta es la apuesta escritural y política de Eltit, es que son cuerpos porfiados, porque no responden a los tratamientos que con tanta saña se les ha aplicado. Ellas reconocen sus cuerpos anarquistas, y denuncian por medio de la exposición de su fealdad, deformidad y enfermedad el robo histórico de sus cuerpos. No son personajes pasivos o padecientes, sino más bien seres que tienen agencia al decidir posicionarse en el margen del sistema y hacer de su propio cuerpo una página de la historia. Es por ello que después de una intervención quirúrgica, y para evitar que ellas hablen a la nación en la celebración de

los doscientos años, los médicos dejan a la madre dentro de la hija donde se produce la espera de la cicatrización como un proceso de preparación de los cuerpos para el cambio: “mi madre y yo estamos invadidas por una cantidad incuestionable de pliegues y de vueltas que auguran la posibilidad de una nueva etapa orgánica” (Eltit 2010, 156). Esta nueva etapa será la fundación de una comuna por medio de la fusión de estos cuerpos anarquistas, desde donde podrán reclamar por su participación de la historia en esta celebración de los doscientos años: Ya fusionadas “en la patria de mi cuerpo o en la nación de mi cuerpo, mi madre por fin estableció su comuna. Se instaló una comuna en mí rodeada de órganos que se levantan para protestar por el estado de su historia” (185). Esta comuna, que se produce en la piel y la página de las mujeres, intenta (desde el cuerpo mismo) elaborar un tipo de testimonio alterno donde la herida, la sangre y la atrofia representan aquello que es imposible testimoniar.

Para finalizar, el espacio en las obras analizadas es el escenario de las luchas de poder que se disputan un territorio para instalar las tecnologías que facilitarán la normalización de los individuos; por esto, los personajes se resisten a esas técnicas fracturando esas mismas construcciones mediante el movimiento constante de sus cuerpos y la manera en que ocupan esos lugares: hacen de la marginalidad una de sus formas de definición. Por ello, el sujeto deviene subjetividad violentada por el modo de hacerse en ese espacio movable siempre al borde de una marginalidad diferente. Los personajes entonces pueden ser marginales porque habitan el margen geográfico o económico, como sucede en *Fruta podrida*, o personajes anormales que no habitan necesariamente el margen, pero su condición subjetiva los hace bordear la periferia, como es el caso de *Cita capital*, o los personajes desagregados que pueden vivir en el margen, pero se agregan a los centros desde prácticas diferentes a las oficiales como sucede con las bicentenarias en *Impuesto a la carne*. En cualquiera de los casos, son siempre personajes que no se identifican con las prácticas que la oficialidad política, económica y cultural les ofrecen. El espacio privado es tachado para hacerse público y exhibir los cuerpos de los personajes que realizan un espectáculo del cual disfrutaban, no son presentados desde una perspectiva sociológica con situaciones dramáticas (aún cuando estas sean válidas). Este es el punto más importante en mi reflexión: aunque estos personajes sean marginales o precarios, levantan su voz con su sola presencia en las obras. *

Bibliografía

- Augé, Marc. 2000. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Cisternas, Cristián. 2009. *Imagen de la ciudad en la literatura hispanoamericana y chilena contemporánea*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- De Certeau, Michel. 1986. *La Invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México, D. F.: Universidad Iberoamericana.
- Duchesne, Juan. 2001. *Ciudadano insano. Ensayos bestiales sobre cultura y literatura*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Eltit, Diamela. 2010. *Impuesto a la carne*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- Foucault, Michel. 1991. *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber*. Vol. I, Madrid: Siglo Veintiuno.
- Grosz, Elizabeth. 1995. *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. New York: Routledge.
- Guerra, Lucía. 2014. *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Lefebvre, Henri. 2013 [1974] *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Llarena, Alicia. 2007. *Espacio, identidad y literatura en hispanoamérica*. Sinaloa: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Massey, Doreen. 2005. “La Filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones”. En *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, Leonor Arfuch, editora. Buenos Aires: Paidós. 103-27.
- Meruane, Lina. 2007. *Fruta podrida*. Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica Chile.
- Santa Cruz, Guadalupe. 1992. *Cita capital*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Sassen, Saskia. 2003. *Contra geografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Madrid: Traficante de sueños.
- Sennett, Richard. 1997. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza editorial.

***Nefando* de Mónica Ojeda Franco. La infancia tiene
una voz baja y un vocabulario impreciso:
Escribir, perturbar, decir lo indecible**

*Nefando, by Mónica Ojeda Franco.
Childhood's voice is low and its vocabulary, imprecise:
Writing, disturbing, saying the unspeakable*

ALICIA ORTEGA CAICEDO

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2018.44.10>

Fecha de recepción: 11 enero 2018

Fecha de aceptación: 16 marzo 2018



*La literatura no puede distraerse con elefantes,
tiene que apartarlos y ver al acróbata caído,
interesarse por su sufrimiento,
por la mueca de dolor con la que lo llevan tras bambalinas porque
desentona, porque rompe la armonía, porque obsceniza el espectáculo.
En lo prohibido se acurruca, temerosa, la sintaxis social.
Las palabras no pueden decir que las palabras no pueden decir.*
Nefando, Mónica Ojeda

RESUMEN

La novela de la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda, *Nefando* (2016), centra el interés de una reflexión acerca de las posibilidades de nombrar y narrar experiencias corporales extremas, cuando de una infancia vulnerada se trata. Interesa también reconocer en la novela una línea de pensamiento en torno a la escritura, la violencia y el dolor de los demás. Escribir, perturbar, renombrar, obscenizar son verbos que coinciden en el horizonte de un campo semántico que busca poner en crisis nociones asumidas respecto a la infancia y la familia. Cómo decir lo que no puede decirse es una pregunta que activa la escritura de *Nefando*.

PALABRAS CLAVE: Novela ecuatoriana, Mónica Ojeda, *Nefando*, violencia y escritura, infancia vulnerada.

ABSTRACT

The novel by Ecuadorian writer Mónica Ojeda, *Nefando* (2016), centers its interest in reflecting upon the possibilities of naming and narrating extreme corporal experiences when it comes to a damaged childhood. It is also interesting to recognize a line of thought around childhood in the novel, as well as violence and pain suffered by others. Writing, disturbing, showing the obscene are verbs that meet in the horizon of a semantic field that seeks to put in crisis the assumptions adopted with respect to childhood and family. The writing of *Nefando* is activated by the question of how to say what cannot be said.

KEYWORDS: Ecuador, novel, Mónica Ojeda, violence and writing, damaged childhood.

EN *NEFANDO* (2016), de Mónica Ojeda –Guayaquil, 1988–, *Nefando. Viaje a las entrañas de una habitación* es el nombre de un videojuego en línea, que rápidamente fue eliminado de la red por la policía a causa de su polémico contenido ligado a la pederastia, el incesto, la violencia, el abuso infantil. La novela se centra alrededor de seis jóvenes que compartieron el departamento en donde fue creado el videojuego: los hermanos Terán (Irene, Emilio, Cecilia), tres universitarios ecuatorianos que inventaron el juego, dos mexicanos –Kiki Ortega, becaria y escritora, e

Iván Herrera, estudiante de una maestría en escritura creativa– y el Cuco Martínez, programador español y hacker. Una voz anónima, interesada en recomponer los sucesos relacionados con la creación del videojuego, entrevista a quienes convivieron con los hermanos. Fragmentos de las entrevistas, una novela pornoerótica escrita por Kiki, reminiscencias, escritos y dibujos de los hermanos Terán acerca de la infancia compartida y ligada al abuso sexual ejercido por el padre, recopilación de *posts* y crónicas sobre el videojuego, códigos de programación, son elementos de procedencia disímiles que concurren en una novela de estructura fragmentada e híbrida (cercana a la forma coral y al mosaico). El recurso testimonial, el afán periodístico, la parodia pornográfica, el carácter metaficcional, las resonancias intertextuales en el continuo diálogo con el cine y la literatura, el espacio virtual como referente y escenario paralelo,¹ provocan el efecto de una escritura que socava su estatuto ficcional en la explícita indagación en torno a un lenguaje capaz de dar forma y nombre a experiencias corporales extremas: experiencias que, anudadas a la crueldad y la violencia, suelen quedar agazapadas en el silencio, el balbuceo, el grito. En esta línea de reflexión, Mónica Ojeda ha señalado que

la novela trabaja sobre el daño a los cuerpos y sobre los conflictos que tienen que ver con la experiencia corporal. Todos los personajes de *Nefando* han tenido experiencias de daños psicológicos y físicos en su pasado. Lo han ejercido o lo han recibido. Son personajes que están lidiando con algo que les ha dejado huella. El abuso sexual es un tema tabú que incomoda y que todo el mundo prefiere evitar (en Flores 2017).

La novela inicia con un texto que remite a la voz de Kiki en su devenir escritora: la escritura alterna, en líneas cursivas y en primera persona, el proceso imaginativo que concibe una novela pornográfica alrededor de la sexualidad de tres adolescentes y el deseo de Kiki por explorar los límites y alcances del lenguaje. A la vez leemos, de manera intercalada y en tercera persona, la descripción del entorno espacial y biográfico de la joven

-
1. En una entrevista, Ojeda advierte: “La ‘deep web’ es un espacio virtual en donde proliferan todo tipo de expresiones, pero lo que me interesaba era cómo es también un agujero negro en donde el daño que se le hace a algunas personas se extiende. Allí hay hackers, foros de pedófilos en donde circula pornografía infantil, torturas a animales, venta de armas y de droga... hasta se puede contratar a sicarios. Es un lugar en donde algunas personas se esconden y, a la vez, se desnudan ante otros” (en Castro 2016).

aprendiz. Ambas líneas narrativas coinciden en lo que podemos reconocer una suerte de arte poética, una clave de lectura al momento de incursionar en *Nefando*: “¿Qué tan difícil podía ser escribir una novela? [...] *Una novela sobre la crueldad, una novela destinada a perturbar*” (Ojeda 2016, 8; cursivas en el original). “Perturbar” es un verbo que, en la repetida exploración de sus múltiples definiciones, activa en la lectura un conjunto de ideas que se revelan matriz de escritura: poner en movimiento lo que parece estancado, escribir con el cuerpo hundido en una ciénaga, hacer escuchar la vida de afuera, mostrar el dolor agazapado, entender la sexualidad a través del horror y de la muerte, desactivar la indiferencia ante el dolor de los demás, explorar lo inquietante, derrotar el silencio, decir lo indecible, romper el guión establecido, articular lo revulsivo, recordar la infancia vulnerada. Los capítulos que corresponden a la voz de Kiki dotan a la novela de una significativa densidad metaliteraria, que pone en escena el proceso de escritura y la interrogación. En esta primera entrada que abre la novela, la joven becaria recuerda un episodio infantil en el circo: durante la función, un acróbata se cae de la cuerda floja, se estrella contra el suelo y uno de los huesos de la pierna rota se sale de su sitio y salpica de sangre todo el entorno. La gente rápidamente se olvida del acróbata accidentado cuando entran los elefantes a la pista, y el espectáculo continúa. Kiki recuerda ser la única que no quería que los elefantes la distrajeran del hombre caído y desangrado. La literatura, piensa, debe cumplir esa función: explorar lo inquietante, decir lo que no puede decirse, fijar la atención en la carne rota que “obsceniza el espectáculo”: “La literatura no puede distraerse con elefantes, tiene que apartarlos y ver al acróbata caído” (14). La literatura es asumida como una forma de mirar, como dispositivo que permite ver la sombra del otro al lado de una misma, allí en donde cabe la pregunta por la “caja de empatía” para conectarse con el dolor y la alegría de los otros.

Los personajes de la novela son lectores (saben que “para leer bien hay que leer mal”), estudiantes de posgrado, escritores, artistas, que discuten y reflexionan sobre los procesos creativos, la escritura, la literatura, el lenguaje, el espacio virtual. Los diálogos y líneas de pensamiento que se generan alrededor de estos motivos dotan al texto de un carácter metaficcional. *Nefando* configura una escritura que no deja de pensarse, en la búsqueda de un lenguaje que pueda expresar el dolor padecido por cuerpos que han sido cruelmente lastimados: un lenguaje capaz de hablar

de la carne rota, de la perversión, de la sombra que anida en el interior humano, de narrar el horror propio. La pregunta por la representación de la violencia se actualiza en el horizonte de un escenario en donde coinciden el mal, la abyección, lo obscuro: “Escribir es estar en un lugar de tensión y de incomodidad” (32), sugiere Iván. La búsqueda que plantean los personajes en sus proyectos de escritura, así como la referencia a sus historias de vida, sitúan el debate en torno a la violencia, el dolor carnal, el placer, la pornografía infantil, el amor, la sumisión, el maltrato animal, el sacrificio. Esas son las ideas que toman forma en la concepción de *Nefando*, novela y videojuego: ¿cómo puede un cuerpo torturado/humillado/lesionado producir placer? La pregunta se potencia escandalosamente cuando encarna en cuerpos infantiles heridos por sus propios padres. Porque precisamente son los imaginarios en torno a la familia y la infancia el paradigma que busca quebrar la novela. Lejos de ser un espacio o un período de protección y cobijo resultan la imagen más cercana a la idea de abuso, fragilidad y desamparo: “la infancia, una prueba de resistencia” (54). Son esas las imágenes y los relatos que circulan bien al fondo de la *deep web*, allí en donde el dolor de unos resulta espectáculo y placer de otros: un lugar en cuyas zonas profundas se configura un mundo alterno y paralelo, que no reinventa nada sino que concentra todos los males sociales del mundo físico y “real”. La única diferencia, afirma el Cuco, “es que en el ciber mundo todos nos atrevemos, al menos una vez, a ser criminales o moralmente incorrectos” (70).

Algunos capítulos de la novela reconstruyen la infancia de los Terán y la enrarecida figura paterna que abusa de ellos. El recuerdo de una serie de sucesos revela la ominosa presencia de un padre que somete a los niños a situaciones de violencia extrema: tortura, abuso sexual, dolor físico, órdenes humillantes, todas escenas que transcurren frente a una cámara que los filma. El relato de esas vivencias se articula, simultáneamente, con una reflexión en torno al decir y al saber:

El problema era que, por mucho que lo intentara, la hija no podría formular ni articular la bruma que se arremolinaba en una esquina de su relación con el padre. Había algo contaminante, algo que no era tangible ni visible, algo que percibía pero que no podía decir. [...] Cuando pensaba demasiado en lo que no podía decir, en todo aquello que no sabía contar, su convicción se volvía menos árida y las intenciones de su padre más oscuras. [...] Estaba segura de que cuando fuera mayor podría decir todo lo que percibía, nombrarlo con las palabras adecuadas, hacer una verdad convincente,

darle cierto sentido al caos. [...] Quería saber por qué se sentía despojada de su identidad cada vez que se quedaba sola con el padre (Ojeda 2016, 74, 76, 77).

Si la infancia expone su vulnerabilidad en la dificultad de nombrar la intolerable realidad, más aún cuando aquello que busca ser contado no tiene cabida en ningún concepto articulable, *Nefando* no es sino la puesta en lenguaje de una experiencia ininteligible y abyecta –de allí la necesidad de “escribir(se) para entender(se)” que experimentan los hermanos en la vida adulta. Articular el saber, con el decir, el ver y el hacer, en términos de Rancièrè (2010), favorece una deriva emancipatoria así como la posibilidad de resistir al despojamiento. Decir lo que se sabe y se ve, así como saber lo que se hace, desactiva la vertical oposición entre actor y espectador, entre torturador y víctima: “Alguna vez la hija menor intentó poner en palabras su disgusto hacia la cámara y las manos cayosas que la tocaban por debajo de la ropa, pero nadie la escuchó. La infancia tenía una voz baja y un vocabulario impreciso” (Ojeda, 77). Rita Segato ha señalado que la “violación cruenta” –aquella cometida por personas desconocidas y anónimas, en la que la persuasión cumple un papel menor– es el tipo de delito con menor representación cuantitativa entre las formas de violencia sexual. La violencia doméstica y los abusos cometidos en la intimidad del hogar, observa Segato, son las formas más comunes y frecuentes de esos delitos. Esa “violencia invisible”, practicada contra la mujer (podemos añadir, contra los niños), en el ámbito de las relaciones familiares, se asemeja a una situación de “violencia estructural”, “que se reproduce con cierto automatismo, con invisibilidad y con inercia” (Segato 2003, 113). Esta violencia invisibilizada suele estar entremezclada con ritos, códigos, costumbres, hábitos que han sido normalizados y naturalizados en casa. La antropóloga y feminista argentina considera que uno de los aspectos que caracterizan este tipo de violencia es “la falta de nombres u otras formas de designación e identificación de la conducta, que resulta en la casi imposibilidad de señalarla y denunciarla e impide así a sus víctimas defenderse y buscar ayuda” (115). Así pensado, el tema de la violencia remite, entre otros aspectos, a una pregunta por el lenguaje: cómo se habla de la violencia, cómo se nombra la conducta violenta cuando ella se produce entremezclada en una trama de relaciones cotidianas, afectivas y familiares. Más aún, cuando en la infancia se desconocen las palabras y los nombres adecuados para nombrarla. Esa forma de silencio podemos reconocer en

una frase de Cecilia, que el Cuco Martínez rememora en la entrevista final que cierra la novela: “Me dijo algo así como que el silencio no era la ausencia del habla ni de la escritura, sino el instante en el que las palabras perdían todo su sentido” (Ojeda, 199).

En las reflexiones de Kiki se repite la idea que el dolor es incommunicable e intransferible, no así su experiencia puesto que existe un léxico para describirlo, uno que remite al exceso ligado a la corporalidad: “nunca nuestro cuerpo es más nuestro que cuando nos duele” (81). Cómo decir el dolor es una pregunta recurrente que entreteje los relatos y pone en diálogo las diferentes voces narrativas. Pregunta para nada retórica puesto que su riqueza metaficcional ancla en dicha reflexión. Más aún cuando lo que está en juego es una infancia quebrada que carece, porque desconoce, de las palabras necesarias para nombrar esa vivencia. Se trata de una pregunta que con fuerza sostiene la voz de Kiki: “*Escribo a ciegas, pensó, siento la pulsión de decir lo que no sé decir*. Un lenguaje pornográfico podía ser el que desocultara la palabra, el que la arrancara de sus ropajes y violentara su normatividad” (94; cursivas en el original). No deja Kiki de preguntarse por el dolor y la escritura en relación a la infancia como período de peligro y de fragilidad. Recuerda ella haber sido mortificada en la niñez por escribir cuentos pornográficos, “sucios y despreciables”: castigada, encerrada en un baúl, reconoció que la valentía es necesaria para “escribir mal”. Tiempo después descubrirá que “la irreverencia se parece a la escritura que bebe de los tropiezos” (138). Escribir mal y retener la fuerza para lidiar con la palabra prohibida devienen aprendizajes adquiridos en los primeros años a través de una constante prueba de resistencia y exposición del cuerpo que aprendió a sobrevivir su propia infancia.

Los Terán, ya adultos y en Barcelona, colgaron en línea las imágenes de sus propias violaciones, como parte del videojuego que da título a la novela. Se sabe que *Nefando* causó repugnancia y censura en las redes, frente a lo cual el Cuco Martínez observa que lo que hicieron los hermanos fue “un simple poner en escena lo que está ahí donde es imposible clavar los ojos” (89). Lo que convirtieron en videojuego fueron las grabaciones reales filmadas por el padre: contenido abyecto puesto que, en palabras de Julia Kristeva, tiene que ver con aquello que ha sido arrojado fuera de lo posible, de lo tolerable y de lo pensable: “Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el

violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto” (Kristeva 2013, 11). Son aún más abyectas, desarrolla Kristeva, aquellas acciones que intensifican la exhibición de la fragilidad. El daño causado a los hermanos en la infancia entra en el ámbito de lo turbio y de lo abyecto: “crecimos y papá nos disparó de muchas maneras” (Ojeda, 124). La detallada evocación de Emilio deja ver eso que George Bataille (1959) ha denominado expresión del Mal puro, uno que no persigue ningún beneficio ni bien material, sino el solo goce de quien lo ejecuta. Si frente a la abyección el sentido está ausente, el sujeto que ha padecido el horror enfrenta la pregunta acerca de cómo decir lo que no se ha dicho nunca: “ensuciar(se) en el lenguaje”, desocultar la palabra, se imponen como actos de liberación.

Los Terán inventaron el videojuego como espacio para dar cabida a lo innumerable y exponerlo públicamente: “A veces tenemos que hacer y dejar que lo hecho pronuncie nuestro vértigo” (Ojeda, 107), sugiere Emilio como esperanzadora apuesta para reconciliar el decir con el hacer, cuando de narrar el daño se trata. En función de ello, Cecilia dibuja lo que no puede decirse, y Emilio intenta que las palabras tengan un sentido renovado: “Intento hacer mi propia dicción del mundo. Cecilia, en cambio, despeña los significados. Su silencio es la carne de mi miedo” (131). Los hermanos subieron el videojuego a internet en un momento que antecede al presente narrativo, pero que configura la trama anecdótica, conduce las entrevistas, anima los diálogos, reflexiones y recuerdos de los personajes. Cómo decir el dolor es la manifiesta pregunta que organiza la novela, una pregunta que empata con una polémica de antigua genealogía en torno a “lo irrepresentable” y “lo indecible”. Colgar los videos en formato de juego en línea puede ser leído como una investidura simbólica de liberación, en el sentido de estar en capacidad de poder decir/poder contar, en la perspectiva de generar un precario ordenamiento del caos. Inventar una “dicción propia del mundo” permite a los hermanos lidiar con el propio pasado y, más importante todavía, no considerarse víctimas. Desde otra línea de pensamiento, en el marco de una reflexión sobre el testigo/superviviente del campo de concentración, Giorgio Agamben problematiza la idea acerca de la naturaleza indecible de una experiencia atroz. El filósofo italiano se pregunta ¿por qué conferir al exterminio el prestigio de la mística? “Observar el silencio religioso” es una práctica de adoración a Dios, que es indecible e inenarrable. Callar la violencia equivale a “adorarla

en silencio” (Agamben 2002). Podemos pensar que los hermanos Terán mantienen, en calidad de supervivientes, fija su mirada en lo inenarrable como experiencia fundante.

La escritura de *Nefando* da cuenta de un intenso y cuidado trabajo por encontrar las palabras para decir lo que usualmente queda excluido del lenguaje, para recomponer el sentido que ha sido arrebatado y despojado. Susan Sontag, en su reconocido libro *Ante el dolor de los demás* (Sontag 2004), plantea no dejar de explorar y mirar de frente la atrocidad. Aunque la iconografía del sufrimiento es de viejo linaje, y ser espectador de calamidades es una experiencia intrínseca de la modernidad, importa no dejar de preguntarse qué hacer con las emociones que el sufrimiento del otro ha despertado en nosotros. “El dolor es incomunicable, sí, pero su experiencia no: existe un léxico para describirlo” (Ojeda, 80), sugiere Kiki. En la búsqueda del léxico para describirlo se inscribe *Nefando*. Quiero cerrar con la anécdota que introduce Kiki casi al inicio de la novela, a propósito del acróbata caído y los elefantes distractores. Ese fue, recuerda ella, su primer contacto con la indiferencia de los demás. *Nefando* es eso: una exploración en el lenguaje que no renuncia al silencio ni a la indiferencia, en el esfuerzo por crear uno capaz de asir lo abyecto, decir el dolor, derrocar el silencio. *

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2002. “El testigo”. En *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Bataille, George. 1959. *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus.
- Castro, Anton. 2016. “La literatura es un cigarrillo que quema la mano”. Entrevista con Mónica Ojeda. Disponible en <<http://www.heraldo.es/noticias/ocio-cultura/10/14/literatura-cigarrillo-que-quema-mano-1112740-1361024.html>>.
- Flores, Gabriel. 2017. “Hay que llevar la escritura a la zona del tabú”. En *El Comercio*. Entrevista con Mónica Ojeda. Disponible en <<http://www.elcomercio.com/tendencias/monicaojeda-escritura-tabu-literatura-caninos.html>>. 19 octubre.
- Kristeva, Julia. 2013. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Ojeda, Mónica. 2016. *Nefando*. Barcelona: Candaya.
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

- Segato, Rita. 2003. “La argamasa jerárquica: violencia moral, reproducción del mundo y la eficacia simbólica del derecho”. En *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. 107-128.
- Sontag, Susan. 2004. *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: Alfaguara.

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

Miguel Aillón Valverde. Boliviano-ecuatoriano. Magíster en Estudios de la Cultura con mención en Literatura Latinoamericana y candidato a Doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. DEA en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid. Ha trabajado como docente en diversas universidades de Ecuador y Bolivia, y participado como editor y colaborador en proyectos de investigación en ambos países. Correo electrónico: <miguel.aillon@gmail.com>, <mail-lon@ucm.es>.

Daniela Alcívar Bellolio. Ecuatoriana. Escritora, editora, crítica literaria e investigadora académica. Candidata a doctora por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, becaria doctoral de CONICET y del Instituto de Literatura Hispanoamericana (ILH-UBA-Argentina). Becaria del Fondo Nacional de las Artes (FNA-Argentina). Investiga las modulaciones del paisaje y la imagen como dispositivos narrativos en la obra de escritores argentinos y latinoamericanos de los siglos XX y XXI. Ha publicado artículos académicos en revistas especializadas de Argentina, Colombia, España, Alemania, Italia, Estados Unidos y Ecuador. Editora general en Editorial Turbina. Miembro del Comité Editorial de la revista *Sycorax* (<http://proyectosycorax.com>). Es autora de los libros de ensayos *Pararrayos. Paisajes, lecturas, memorias* (Quito, Turbina, 2016) y *El silencio de las imágenes* (Quito, La caracola, 2017), del libro de relatos *Para esta mañana diáfana* (Quito, Ruido blanco, 2016; Valparaíso, Libros del cardo, 2018) y de la novela *Siberia* (Mención La Linares, Quito, Campaña de Lectura Eugenio Espejo, 2018; Premio Joaquín Gallegos Lara, 2018; Santa Cruz de Bolivia, Mantis narrativa, 2019). Vivió en Buenos Aires entre 2005 y 2017. Correo electrónico: <danielaabellolio@gmail.com>.

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 Syco-rax (<http://proyectosycorax.com>). Ha publicado el libro de cuentos *Las vergüenzas* (Antropófago, 2013), el ensayo *Todos creados en un abrir y cerrar de ojos* (Centro de Publicaciones de la PUCE) acerca de la obra poética de Blanca Varela, los poemarios *Animal* (La caída, 2017) y *URUX Una correspondencia* (Pirata Cartonera, 2018), escrito junto a Sebastián Urli. Su último poemario, *Guayaquil*, se encuentra actualmente en prensa. Correo electrónico: <maballadares@usfq.edu.ec>.

Mónica Barrientos. Chilena. PhD en Hispanic Languages & Literature de la Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos. Es editora de *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana* y actualmente trabaja en un Proyecto FONDECYT en la Universidad Autónoma de Chile. Su línea de investigación privilegia el estudio de las escritoras chilenas durante la dictadura y posdictadura en el Cono Sur, así como relaciones de imagen, espacio y cuerpos como prácticas textuales. Actualmente está finalizando su libro dedicado a la obra completa de Diamela Eltit. Correo electrónico: <monbarrientos@gmail.com>.

Diego Falconí Trávez. Ecuatoriano. Abogado en derechos humanos y doctor en teoría de la literatura. Profesor titular de derecho en la Universidad San Francisco de Quito y profesor asociado de letras en la Universidad Autónoma de Barcelona, investiga en torno al género, la intersección literatura/derecho y los estudios andinos. Dirige el grupo Intertextos entre el derecho y la literatura (USFQ), es miembro del grupo Cuerpo y Textualidad (UAB) y director editorial de la revista *Iuris Dictio*. Ha publicado las monografías *Las entrañas del sujeto jurídico* (2012) y *De las cenizas al texto. Literaturas andinas de las disidencias sexuales en el siglo XX* (2016) además de haber editado y co-editado varios libros. Es premio Casa de las Américas de ensayo 2016. Correo electrónico: <diegofalconitravez@gmail.com>.

Karina Marín. Ecuatoriana. Doctora en Literatura por la Universidad de los Andes, Colombia y Magíster en Literatura por esa misma institución. Realizó estudios de Comunicación y Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Su trabajo de investigación se concentra en la configuración del canon literario ecuatoriano y latinoamericano y en su

problematización desde los estudios del cuerpo, de la discapacidad y de la imagen. Es responsable de la selección de poesía ecuatoriana de la antología *Perú-Ecuador 1998/2008*, y sus textos de reflexión han sido publicados en revistas y libros de Ecuador, Colombia y Estados Unidos. Es co-curadora de la muestra “Cuerpos que (se)miran: nuevas representaciones de la discapacidad” (2017). Integra el grupo de investigación académica de Estudios Comparados de Artes (Universidad de los Andes, Colombia). Correo electrónico: <ks.marin87@uniandes.edu.co>.

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

Gabriela Ponce. Ecuatoriana. Escritora y directora de teatro. Se desempeña como docente de artes escénicas en la Universidad San Francisco de Quito. Es parte del colectivo Mitómana /Artes Escénicas y fundadora de Casa Mitómana, invernadero cultural. Sus estudios de pregrado los realizó en la Universidad San Francisco de Quito; los de posgrado en la Universidad Católica de Quito, Dirección de Teatro, con una beca Fulbright, en Illinois, Estados Unidos. Como escritora, directora y productora de teatro ha escenificado: *Tazas Rosas de Té* (2016) premio dramaturgia inédita Fundación Teatro Nacional Sucre y premio Francisco Tobar García a mejor producción escénica del año (Municipio de Quito); *Esas Putas Asesinas*, adaptación para la escena del cuento de Roberto Bolaño (2015); *Caída (Hemisferio Cero)* (2014) publicada en la *Antología ecuatoriana de teatro* (Casa de las Américas, Cuba-Casa de la Cultura Ecuatoriana); *Ansia*, de Sarah Kane (2012); *Paralelogramo*, de Gonzalo Escudero (2008). Su

obra de teatro *Entrada en pérdida* (2013) ganó el premio internacional Escritura de las Diferencias y fue escenificada en Cuba y publicada en Francia dentro del marco del Festival Internacional de Teatro Translatines. En 2015 publicó *Antropofaguitas* (cuentos), premiado por el Ministerio de Cultura del Ecuador. Su obra de teatro *Lugar* (2017) fue incluida en la colección Caja Negra de Editorial Turbina (Quito), sello que también publicó su monólogo *Cama* dentro de la antología *Penumbra* (2016). Autora de ensayos y artículos de teatro y literatura, publicados en varias revistas culturales dentro y fuera del país. Es parte del comité editorial de la revista en línea Sycorax (<http://proyectosycorax.com>). Correo electrónico: <gponcep@usfq.edu.ec>.

Adlin de Jesús Prieto Rodríguez. Venezolana. Doctoranda en Literatura Latinoamericana de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Magíster en Literatura Latinoamericana por la Universidad Simón Bolívar y Licenciada en Educación, mención Lengua y Literatura por la Universidad de Carabobo. Formó parte del cuerpo profesoral de la Universidad Simón Bolívar (2004-2015), de la Universidad Nacional Experimental Politécnica de la Fuerza Armada (2002-2004) y de la Universidad de Carabobo (2000-2001) en Venezuela. Actualmente es profesora de la Universidad de Las Américas, Quito. Formó parte del Consejo Editorial de la revista literaria *El Hablador* (www.elhablador.com). Perteneció al Programa de Investigación del Observatorio Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación de la República Bolivariana de Venezuela (2009-2016). Sus libros más recientes se titulan *Cuerpos y fisuras. Miradas a la literatura latinoamericana* (conjuntamente con Alexis Uscátegui y Edison Lasso, 2017) y *Del testimonio a la autobiografía. Ángela Zago y su proyecto de escritura* (2012). Correo electrónico: <adlin.prieto@udla.edu.ec>, <adlinpri@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. Es doctora en Literatura Latinoamericana 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 artículos y capítulos de libros en revistas especializadas de la Argentina, Europa y Estados Unidos, además de dictar cursos y conferencias en universidades argentinas y extranjeras. Se desempeña también como periodista cultural. Correo electrónico: <susana.rosano@gmail.com>.

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

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».

– *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 Legado (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 (aclinatorias 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 referencia y otros detalles se seguirán los criterios o referencias parentéticas del “Subsistema 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 / 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 bibliografía 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.", "ídem", "í.d.", "loc. cit." y "op. cit.". Sin embargo, dentro del paréntesis, si 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.

Kipus 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

Santiago Cevallos
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, 2018
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
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

CANJE

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

DOSSIER

Susana **ROSANO**

Sobre el poder de la literatura. La obra de Laura Alcoba y otras producciones artísticas de hijos de militantes en la Argentina

Daniela **ALCÍVAR BELLOLIO**

Linaje, territorio e imagen en *Ramal* de Cynthia Rimsky

Diego **FALCONÍ TRÁVEZ**

De cuerpos-territorio y *disidentificaciones* lesboeróticas. Las encrucijadas subjetivas en la narrativa de Yolanda Arroyo Pizarro

Mónica **BARRIENTOS**

Cartografías espaciales y estéticas corporales en Guadalupe Santa Cruz, Lina Meruane y Diamela Eltit

Alicia **ORTEGA CAICEDO**

Nefando de Mónica Ojeda Franco. La infancia tiene una voz baja y un vocabulario impreciso: escribir, perturbar, decir lo indecible



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

