

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA BOLIVIANA "SAN PABLO"
DEPARTAMENTO DE CULTURA Y ARTE

Ciencia y Cultura

VOL.25 Nº 49 NOVIEMBRE AÑO 2022

ARTÍCULOS Y ESTUDIOS
IDEAS Y PENSAMIENTOS

En este número
Escrituras/literaturas del siglo 21 en América Latina



REVISTA DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA BOLIVIANA "SAN PABLO"

Ciencia Cultura^y

VOL. 25 N° 49 NOVIEMBRE AÑO 2022

R. P. José Fuentes Cano
RECTOR NACIONAL

Claudia Nacif Muckled
VICERRECTORA ACADÉMICA NACIONAL

Ximena Peres Arenas
RECTORA DE SEDE LA PAZ

María Elena Lora Fuentes
DECANA DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS DE SEDE LA PAZ

Alejandra Echazú Conitzer
DIRECTORA DEL DEPARTAMENTO DE CULTURA Y ARTE

DIRECTORA

Alejandra Echazú Conitzer

COMITÉ EDITORIAL

Alejandra Echazú Conitzer

aechazu@ucb.edu.bo

Universidad Católica Boliviana "San Pablo"

Patricia Alegría Uría

palegría@ucb.edu.bo

Universidad Católica Boliviana "San Pablo"

Liliana Carrillo Valenzuela

ILUSTRACIÓN DE LA TAPA

Douglas R. Rada: *Cuchara en alambre de púas* (2012)

FOTOGRAFÍAS

Pavel Quintana y Mateo Olivares

PRODUCCIÓN EDITORIAL

Patricia Alegría Uría

Liliana Carrillo

EQUIPO TÉCNICO

Rogelio Callizaya Nina (coord.)

Víctor Rojas (especialista en marcación)

DIAGRAMACIÓN

Jorge Dennis Goytia Valdivia

behance.net/gyg-design1

IMPRESIÓN

Editora

PRESENCIA

☎ 2334210 ☎ 70128377

E-MAIL

cienciaycultura.lpz@ucb.edu.bo

Diciembre del año 2022

La Paz - Bolivia

Consejo editorial

Patricia Alegría Uría

Universidad Católica Boliviana "San Pablo"
palegría@ucb.edu.bo

Edmundo Paz Soldán

Cornell University (E.E.U.U.)

jep29@cornell.edu

Ximena Hoyos

Universidad del Valle (Colombia)

ximenahoyosmazuera@gmail.com

Blanca Ansoleaga

Universidad Iberoamericana (México)

ansoleagah@hotmail.com

Luzelena Zamudio

Universidad Autónoma Metropolitana (México)

luzelenazamudio@yahoo.com

Roberto Oropeza

Universidad UCATEC (Bolivia)

Roberto.oropeza@ucatec.edu.bo

Lourdes Saavedra

Universidad Mayor de San Simón (Bolivia)

l.saavedra@umss.edu.bo

Guillermo Mariaca I.

Universidad Mayor de San Andrés (Bolivia)

guillermomariaca@gmail.com

Ana Rebeca Prada

Universidad Mayor de San Andrés (Bolivia)

arepradam@gmail.com

Analia Gerbaudo

Universidad Nacional del Litoral (Argentina)

agerbaudo@fhuc.unl.edu.ar

Humberto Guerra de la Huerta

Universidad Autónoma Metropolitana (México)

ehguerra@correo.xoc.uam.mx

Liliana Colanzi

Cornell University (E.E.U.U.)

Lc566@cornell.edu

Gary Daher Canedo

Universidad NUR (Bolivia)

Correo@garydaher.com

Laura Montes Romera

Universidad de Granada (España)

lauraramonro@ugr.es

María de la Luz Becerra Zamora

Universidad Iberoamericana (México)

luzmabecerra@hotmail.com

María Ángeles Pérez López

Universidad de Salamanca

mapl@usal.es

Editora invitada

Mónica Velásquez Guzmán

Universidad Mayor de San Andrés

mbvelasquez@umsa.bo

CONTENIDO

Palabras de ocasión 5

Artículos y pensamientos 9

Reescribir el mito de Asterión desde el horror contemporáneo.
Acercamiento a “Sacrificios” de María Fernanda Ampuero
Evelin Cruz-Polo 11

Violencia y deshumanización del cuerpo: una lectura del *body horror* en
“Subasta” de María Fernanda Ampuero
Metztli Donaji Aguilar González 29

Abril rojo o las formas y consecuencias de la violencia
Freddy R. Vargas M. 47

¿Dónde está tu hermano?, pregunta la loba a cada hijo (Una lectura sobre
Sara Uribe)
Mónica Velásquez Guzmán 63

De aduanas y contrabandos: “textos diseminados” en la contemporaneidad
latinoamericana
Magdalena González Almada 81

Entre ansibles y pantallas: la programación del yo “En Proceso” de Andrea
Chapela
Berenice Romano Hurtado 101

Ideas y pensamientos	119
Indagaciones insectarias de la <i>Cámara letal con acetato de etilo</i> <i>Iván Gutiérrez M. y Pablo Guzmán Vallejos</i>	121
<hr/>	
Ensayos Visuales	141
Los cánones de belleza... <i>Sharon Pérez</i>	143
<hr/>	
Si la revolución de 1952 fuese un ánimo... <i>Rodny Montoya Rojas</i>	153
<hr/>	
Política editorial	163
<hr/>	

Palabras de ocasión

Quiero comenzar la presentación de este Dossier con la pregunta que Cristina Rivera Garza hiciera en su texto *Dolerse*: “¿Estás contra el estado de las cosas, pero sigues escribiendo como si en la página no pasara nada?” (2013, p. 45). Invoco esas palabras porque reside en ellas una interpelación imposible de evadir. En estos tiempos de nueva guerra y de una pandemia mundial que no acaba, no puede el arte profesar alguna confianza, ni puede la crítica académica refugiarse en el hábito de una manera de leer/escribir o saber. En todo caso, habrá que irse abriendo a la intemperie y, por lo menos, desabrigarse de categorías inamovibles.

Las escrituras del siglo 21, no necesariamente presentadas ni concebidas desde sus autores/as como “literarias”, desafían nuevas formas de crítica que se ocupan más de acompañar y acoger lo que las piezas/obras piensan, que de verificar lo que narran o lo que riman. Bajo la guía del concepto de Josefina Ludmer, “literaturas postautónomas” (texto homónimo de 2009), se puede comprender un nuevo mapa en el que ciertas zonas de la escritura reivindican y exploran fuertes conexiones con su entorno, con lenguajes digitales y artísticos en general. En ese desplazamiento ya no se bastan a sí mismas y, por ello, abren sus formatos a otros registros, soportes y medios de circulación. Porque somos parte del mundo y de sus horrores y de sus reinenciones, la letra a mano se estremece ante las pantallas; la ficción y la realidad se confunden; biografía y ficción pactan nuevas alianzas.

Puede decirse que hoy la violencia no reside en temas e imágenes, sino que ella misma se aparece como una condición de vida/realidad. Quizás por ello, gran parte de la producción actual está atravesada de crueldad, desalojo y desamparos. Si las ciudades pueden devenir trampas, laberintos sin salida, sitios de constante amenaza/vulnerabilidad y espacios supuestamente seguros como la familia o la casa donde habitamos se convierten en el primer sitio donde aprender a lidiar con lo violento en cada cuerpo, entonces la palabra se triza y la narración se desnuda de retóricas, dice, cínica o lúcidamente, lo que hay. Evelin Polo-Cruz y Metztlí Aguilar, a partir de la obra de Fernanda Ampuero, dan cuenta de lo insólito y la condición de fragilidad en espacios urbanos (primer ensayo) y en espacios domésticos (en el segundo). La actualización del mito de Asterión en el ensayo de Polo-Cruz deriva en la certeza de que cualquier sitio

puede devenir en encierro; no hay salidas en este horror cotidiano, agravado por la violencia verbal de quienes lo padecen. Entre sacrificar o ser sacrificado, la lectura del mundo es, de nuevo, de una enorme violencia. Misma que, en el ensayo de Aguilar a partir del cuento “Subasta”, rastrea la construcción del *body horror* como estrategia de sobrevivencia que la protagonista aprende en su infancia; sabiendo su cuerpo como algo apropiable, susceptible de agresión, aprende a enrarecerlo, animalizarlo, revestirlo de abyección para sobrevivir. Estas escrituras miran lo violento del mundo y, a la vez, violentan la lectura por no ofrecer ni quietud ni consuelo ni anestesia.

Los trabajos aquí reunidos dan a pensar la condición de precariedad, de corporalidad fragilizada, de encierros y ferocidades en lo más cotidiano, de im-potencias con que resistir o sobrevivir o, cuando menos, imaginar otros presentes posibles. Desde el Perú asediado por el Senderismo terrorista hasta los desaparecidos en México; desde la venta de cuerpos humanos hasta la constatación de nuevas comunidades ancladas en el dolor y en la lucha, algo puede y algo entiende de lo real una escritura crítica, aunque su “fantasía de intervención” en lo social no baste por ahora para revertir nada radicalmente. Freddy Vargas explora con lucidez cómo la memoria de la violencia acaba con la posibilidad de utopía y señala, desde la novela *Abril rojo* de Roncagliolo, la actualidad de una escritura entre siglos, que trata referentes del XX desde sus efectos en el XXI; que retrata una sociedad corrupta, donde todo dato es manipulable, desde otra, descreída y condenada a repetir sus fantasmas más temidos. Por mi parte, exploro el lugar-antígona configurado en el poemario *Antígona González* de Sara Uribe, develando tanto su propuesta de relectura del lugar de familiar de desaparecido y la configuración de una comunidad de dolientes, hasta su desafío a la tradición más lírica, trabajando una poética de la fraternidad, del documento y que se construye con y entre otros, en la escucha de sus voces.

6

A la pregunta de Rivera Garza se añade cuán dispuesto está el público lector a transitar entre-lugares y entre escrituras que no obedecen límites ni limitaciones. Por ello, volverán preguntas como si las fronteras de los Estados-Nación dividieran y aislaran o fueran burladas por poéticas migrantes, que descreen de sus pertenencias únicas a un territorio o a una lengua. Magdalena González lee estos desplazamientos en la poesía de Emma Villazón y Fabián Severo. Vuelve también la insistente pregunta por la existencia y comprensión del “yo”, si existe o no un yo fiable y entero o disperso y narcisista en las redes sociales; si tendremos una o varias muertes a partir de la tecnología que duplica usuarios en avatares o si no es la biografía una de las mentiras mejor contadas. Berenice Romano lee el cuento “En proceso” de Andrea Chapela para, desde un género

que se sirve tanto de la ciencia ficción como de la autoficción especulativa, explorar los efectos de la sociedad hipertecnologizada en la configuración de una subjetividad. La manera fractaria de la narración da forma a la pregunta que no se agota ni en unidad ni en aseveración, sino en la duda de si se existe solo relacionalmente, entre otros.

Iván Gutiérrez y Pablo Guzmán miran el mundo de los insectos en el poemario *Cámara letal con acetato de etilo* de Mauro Gatica; desde ese reino de la minucia y la vitalidad se sigue los cuestionamientos sobre el hambre y sobre la percepción humana respecto de lo no humano. En los ensayos visuales de Sharon Pérez y de Rodny Montoya se completa la indagación actual por formas de identidad y de visibilización de lo diferente, el mundo afro-boliviano en el caso de ella, y la pregunta por los medios digitales y las maneras en que hoy puede circular el arte, la historia y la educación, en el de él.

Si bien el “estado de las cosas” y del mundo no es de lo mejor, no se trata de renunciar, negar o irse de tal realidad. Tal vez haya uno o varios modos de socavar la comodidad y la desesperanza con humor, con lucidez y con valentía. Y nada como pensar juntos y en resistencia. Eso, demorarse, empezar a pensar justo ahí, cuando ya no entendemos, cuando es preciso, pensar. Esa no es una tarea solitaria, aunque la comunidad deba conformarse desde la herida con familiares de desaparecidos, sobrevivientes del terrorismo o del deseo violento, con cuerpos que se escabullen más allá de muros y asignaciones, o con máquinas que nos recuerdan quiénes hemos sido, todos y cada una/o en la diversidad y la búsqueda. De eso se trata. Ese el desafío desde este pretexto de conversación llamado ‘Dossier’, llamado ‘urgencia’, llamado ‘hoy y todavía’.

Gracias al Departamento de Cultura y Arte por su invitación y complicidad en el riesgo de leer lo actual.

Mónica Velásquez Guzmán

Artículos y pensamientos



"Al dios del exceso"
Pavel Quintana Gonzáles
Retrato fotográfico trabajado en estudio con la técnica de contraluz.

Reescribir el mito de Asterión desde el horror contemporáneo. Acercamiento a “Sacrificios” de María Fernanda Ampuero

Rewriting the myth of Asterion from contemporary horror. An approach to “Sacrificios” by María Fernanda Ampuero

Evelin Cruz-Polo*

Resumen

En medio de un notable desarrollo y visibilización de la literatura ecuatoriana actual, la propuesta de María Fernanda Ampuero se posiciona como referente de lectura ineludible. Las constantes temáticas que identifican su escritura —condición humana ultrajada, lo monstruoso, lo abyecto de la familia y las prácticas religiosas, entre otras— tienden a resignificar el ámbito de lo cotidiano, aspecto que se reafirma en su antología de cuentos *Sacrificios humanos*, publicada en 2021. El texto, cuya condición genérica se inscribe en el llamado neogótico latinoamericano, articula, a través de doce relatos, una pluralidad de miradas en torno a la noción de sacrificio, de este modo la dupla violencia-muerte se torna eje que dinamiza cada estructura diegética. Por tanto, este

* Maestra en Humanidades: Estudios literarios
Universidad Autónoma del Estado de México. Toluca
Contacto: evecpolo@hotmail.com
ORCID: 0000-0003-3518-499X

** Este trabajo no entraña conflicto de interés con alguna institución o persona.

trabajo centra su atención en el noveno cuento titulado "Sacrificios" para el que se propone, en tanto hipótesis, una construcción de sentido determinada por la recuperación del mito de Asterión, a partir del cual se destacan las estructuras laberínticas —espacial y discursiva— como dispositivos de encierro y sacrificio. En esta línea, se establece un funcionamiento de correspondencia entre el espacio que se transita y el discurso de los personajes cuya deriva es el horror.

Palabras clave: Mito, sacrificio, horror, laberinto, neogótico latinoamericano.

Abstract

Amid the remarkable development and visibility of current Ecuadorian literature, María Fernanda Ampuero's proposal is an unavoidable reading reference. The constant themes that identify her writing – outraged human condition, the monstrous, the abjectness of family and religious practices, *inter alia* – tend to resignify the realm of everyday life, an aspect that is reaffirmed in her anthology of short stories *Sacrificios humanos*, published in 2021. The text, whose condition is inscribed in the called Latin American Neo-Gothic, articulates, through twelve stories, a plurality of looks around the notion of sacrifice, thus the violence-death duo becomes the axis that revitalizes each diegetic structure. Therefore, this paper centers on the ninth story entitled *Sacrificios* for which it is proposed, as a hypothesis, a construction of meaning determined by the recovery of the myth of Asterion, from which the labyrinth structures –spatial and discursive – stand out as devices of enclosure and sacrifice. In this line, an established correspondence between the traversed space and the discourse of the characters leads to horror.

Keywords: Myth, sacrifice, horror, labyrinth, maze, Latin American Neo-Gothic.

1. Introducción: Mito y ficción Asterión, su laberinto y sus sacrificios

La literatura latinoamericana del siglo XXI supone la integración de un corpus referencial de escrituras que trascienden por la facultad plástica con la que se configuran, lo cual prueba que si existe una cualidad esencial del arte literario es su movimiento perpetuo. Por tanto, es posible visualizar narrativas que, desde lo testimonial, potencializan la estructura del *yo*; construcciones que a través de los mecanismos de la fantasía o la imaginación renuevan géneros como el

fantástico, el gótico o la ciencia ficción, entre otros; o relatos que desarrollan ingeniosamente ejercicios críticos en cuyas lecturas poco importa su etiqueta genérica. A ello hay que agregar las posibilidades de construcción que se gestan en el escenario virtual y que derivan en importantes retos a nivel de teoría y crítica literarias, pues tales propuestas desarrollan condiciones que se desplazan entre formas canónicas y formas nómadas (híbridas).

En este contexto, María Fernanda Ampuero destaca por una escritura que da forma a una poética del cuestionamiento a las formulaciones de la violencia, que a través del discurso patriarcal han permeado la cultura. En consecuencia, su cuentística se caracteriza por el establecimiento de una red de puntos de tensión que suele llevar al límite las emociones de los personajes, pues se manifiestan como estructuras que se sostienen en la confrontación. *Sacrificios humanos* se presenta, entonces, como radiografía de las constantes de un tiempo de fractura, en cuyas marcas se instala la significación de la familia, la religión, la sexualidad, la identidad femenina cara a la migración o a los estereotipos corporales, todos como plataforma de la degradación o la violencia en sus múltiples manifestaciones. Ello hace viable una propuesta renovada al respecto de lo gótico o lo fantástico, géneros que lejos de apartar la noción de *realidad*, la instalan con el rostro de lo monstruoso, en gran medida, por su cercanía con la realidad extratextual.

“Sacrificios” se integra como parte de este universo temático y estructural de forma singular en la dinámica de *Sacrificios humanos*, pues mientras que los demás cuentos conservan ciertas constantes en la forma de mostrar lo perverso o el instinto maligno del ser humano, de tal manera que el horror resulta ineludible, este cuento establece una estrategia en la que se mezcla lo risible con lo terrible y es, precisamente, este último, el punto de encuentro con el mito de Asterión o el minotauro. Previo al estudio de la forma en la que se articula y significa en el cuento de Ampuero, conviene tener presente que la ficción comparte con el mito la articulación de una *realidad* mediada por procesos históricos, Thomas Pavel acota:

Parecería que los dominios de la ficción hubieran sufrido un largo proceso de estructuración, osificación y delimitación. Es un lugar común el observar que la épica y los artefactos dramáticos más primitivos no tienen escenarios ficticios, al menos para sus primeros usuarios. [...] En efecto, a los ojos de sus usuarios, un mito es el paradigma mismo de la verdad. [...] Dioses y héroes habitaban el espacio sagrado pero ese espacio no se miraba como ficticio. [...] El que la mayoría de nosotros veamos Edipo Rey como ficción se debe a un proceso histórico, durante el cual disminuye gradualmente la adhesión de la sociedad a la verdad de un conjunto de mitos. (1997, p. 174- 176)

Evidentemente, el territorio del mito no desaparece, su complejidad y su valor están en el tejido de la cultura, pues las interrogantes que establece sobre la naturaleza humana y sus misterios se transforman o se refuerzan como parte del propio devenir de la historia, sin embargo, ello implica que sufran procesos de ficcionalización, tal como explica Pavel (1997). En este orden de ideas, el mito de Asterión ofrece en su diégesis una serie de reiteraciones en torno a las nociones de sacrificio, castigo y espacios de castigo, según lo expone Apolodoro:

Así ofreció un sacrificio a Posidón y le rogó que apareciese un toro del fondo de mar, después de prometer que lo sacrificaría en cuanto hubiese aparecido. Posidón le hizo un toro excelente, [...] pero entonces el toro lo envió a sus rebaños y sacrificó a otro. [...] Posidón se irritó con él por no haberle sacrificado al toro, lo volvió salvaje e hizo que Pasifae sintiera deseo por él. [...] Entonces aquella dio a luz a Asterio, el llamado Minotauro; tenía éste cara de toro y el resto de hombre. Pero Minos lo encerró en el laberinto de acuerdo con ciertos oráculos, y le puso vigilancia. El laberinto, construido por Dédalo, era una prisión que a base de intrincados corredores burlaba la salida (1987, p.74).

El esquema narrativo evidencia que el sacrificio vincula lo humano con lo divino a través del intercambio, quien sacrifica recibirá los beneficios del dios al que se le reconoce o se le honra; por tanto, el hombre que realiza un acto de simulación al cambiar la ofrenda comprometida no sólo violenta la ley que mantiene la relación entre hombres y dioses, sino que se burla del dios mismo. Este acto amerita un castigo en el que el ser no sacrificado es el medio del castigo ejemplar, en tanto demanda otros sacrificios, de los cuales no se beneficia la relación hombre-dios, sino que mantiene en zozobra al hombre, de ahí la importancia del laberinto, el cual se instituye como un lugar de contención o de encierro de esa fuerza brutal producto de actos de desobediencia.

Gilbert Durand afirma: "Es el mito el que, de alguna manera, distribuye los papeles de la historia, y permite decidir lo que configura el momento histórico, el alma de una época, de un siglo, de una época de la vida." (1993, p. 32). La noción de sacrificio ha caracterizado al pensamiento de la humanidad como principio de regulación del hombre con el medio. Los mitos griegos, prehistóricos, judeo-cristianos, y muchos más, muestran que el sacrificio implicó la instauración de un orden al que subyace una dimensión sagrada de la violencia, que se valida por la misma causa. Sin embargo, esta lógica de la violencia trasciende en el tiempo y su representación, lo cual impone modificaciones que dan lugar a una diversidad de formas de reescritura del mito.

En la literatura latinoamericana, la propuesta de Jorge Luis Borges (1998) es de las más evidentes con el cuento "La casa de Asterión", en el cual, sin

perder la línea argumental del mito, utiliza los puntos de indeterminación de éste para ofrecer, a través de una voz en primera persona, una visión diferente del prisionero, del laberinto y del sacrificio, de tal manera que éste asume la dimensión del auto sacrificio. Así, la cuestión de la percepción posee un papel fundamental en el modo en que significan los elementos esenciales del mito en su forma de reescritura, punto de encuentro con “Sacrificios” de Ampuero.

2. Laberintos contemporáneos: el horror dentro de lo cotidiano

En el mito que configura Apolodoro se destaca la violencia que deriva de la transgresión al orden divino, por otro lado, en su reescritura borgeana el foco de atención está puesto en la figura que se sacrifica y en el intercambio entre agente y paciente de la violencia; mientras que en la escritura de Ampuero se da relevancia al lugar donde se ejerce el sacrificio, por ello la raíz mítica del cuento “Sacrificios” se visualiza progresivamente y de no de manera casi inmediata como sí lo hace el texto borgeano, progresión en la cual se subraya el espacio como portador de sentido, de ello se sigue que el laberinto posea un papel imprescindible en su configuración dado que continua la noción de encierro. Sin embargo, sufre una refiguración que lleva a preguntar: ¿Cuáles son los rostros del encierro? El devenir de la historia de la humanidad y los modos de representarlo a través del arte nos muestra que la respuesta es tan amplia como puede ser la significación de un objeto artístico, cualquiera que sea su naturaleza. Por tanto, este trabajo parte del supuesto de que cualquier espacio puede asumir la función del encierro y es tanto acción, que involucra una materialidad de por medio, como un efecto.

Por ejemplo, en “La casa de Asterión”, el minotauro no asumía su existencia en el encierro, antes bien, enfatizaba la ausencia de puertas o cerrojos que impidiera su libertad, en tal caso, el laberinto asumía la condición de la casa. No obstante, ese laberinto era de algún modo un tipo de prisión, y aunque existe franco contraste entre *casa* y *prisión* hay en ambos un semantismo compartido, el de “contener”, acción a la que se vincula “encerrar”. En ello existe una dinámica importante, algo se contiene al tiempo que se libera, en otros términos, la contención implicaría un tipo de liberación. En consecuencia, la mutabilidad de la condición de encierro del sujeto está vinculada a la materialidad del espacio físico, a su arquitectura tanto como a sus condiciones perceptivas.

En el caso de "Sacrificios", un estacionamiento se postula espacio de encierro, en él, la funcionalidad primaria de servir como resguardo de vehículos no se pierde, antes bien se afirma, sin embargo, adquiere por efecto de percepción de los sujetos que lo transitan, la de encierro. La voz narrativa lo etiqueta como "gigantesco parqueadero del centro comercial", cuyo adjetivo "gigantesco" enfatiza un tamaño de límites difusos o indefinidos. En esta tesisura, lo indefinible resulta constante en todos los niveles del texto. Así, es notable el hecho de que el desarrollo del acontecimiento se establece en un diálogo constante, de tal modo que la diégesis queda expuesta en una *escena* compuesta, en un primer momento, por dos participantes:

—¿Cómo era? ¿Verde A? -dijo él mientras buscaba el carro en el gigantesco parqueadero del centro comercial.

—Uy, a mí ni me preguntes, tú que eres el que dijo que se iba a acordar -dijo ella. [...]

—Aquí por lo menos son colores.

—Sí, pero igual estamos perdidos como imbéciles (Ampuero, 2021, p.76).

Nótese que la condición genérica de los participantes aparece únicamente en la apertura de la escena, por lo que el discurso referido se instala para marcar la diferencia de voces y, por lo tanto, de identidades en un acontecer que forma parte de la dinámica de vida: una pareja, hombre-mujer, ha salido del cine y está en busca de su automóvil. De ello se debe tener en cuenta que, en esencia, la escena constituye un ritmo dramático complejo pues el diálogo se establece en una larga secuencia que inicia con la búsqueda del vehículo y finaliza con la aparición de un tercer participante; por tanto, la ausencia de cortes, silencios medios o prologados hace que, paulatinamente, el discurso establezca una tensión que favorece el efecto del encierro, en función de un tiempo narrativo que sólo tiende a prolongarse. En este esquema de acción se destaca la condición genérica de los pronombres "él" y "ella" al inicio de la secuencia, el no seguirla con atención derivaría, para el lector, en la pérdida de pertenencia de la voz, ¿quién está hablando?, sería la pregunta resultante.

La desorientación que caracteriza a los personajes está ligada al espacio de tal manera que lo que podría considerarse una estructura nimia revela su potencial significativo; el estacionamiento detiene el movimiento e instala un tiempo de espera, se articula así espacio de transición. Por tanto, el regreso a la cotidianidad de sus dinámicas de intersubjetividad familiar la pareja debe abandonar ese espacio, pero hacerlo requiere la recuperación del medio que se los permita.

- ¿Encontraste el ascensor?
- No hay.
- ¿Segura? ¿Y escaleras?
- No las vi, si quieres busca tú que eres el putito Sherlock.
- A ver. Cálmate. Tienen que estar aquí en algún lado.
- Mmm.
- Aquí es rojo R. ¿En qué momento llegamos al rojo y a la R?
- Bajaríamos
- No, no hemos bajado.
- ¿Cómo sabes? Habrá rojo y verde en un mismo nivel entonces.
- Pero estábamos en la C.
- Tú dijiste que era la A.
- Creo que era en la C
- Pero tú dijiste que era en la A.
- ¡C! [...]
- Ay, la mierda, estos malditos parqueaderos cada vez los hacen peores, son como laberintos, de verdad, qué odio (2021, p. 76, 77).

La mirada intenta reconocer el espacio, busca con ansia los referentes que completen la imagen a la que se aferra la memoria o más aún, intenta recrear un escenario. No obstante, el espacio parece cambiar constantemente, promoviendo la alteración de la percepción: dónde es arriba, dónde abajo, la construcción en niveles se muestra, los índices de ubicación, letras y colores se hacen difusos. El parqueadero, entonces, se torna encierro laberíntico generador de un ánimo conflictivo, que propicia el insulto, la ironía, o la burla tajante. El laberinto, acota el diccionario de Juan Eduardo Cirlot: “es una construcción arquitectónica, sin aparente finalidad, de complicada estructura y de la cual una vez en su interior, es muy difícil encontrar la salida.” (1997, p. 265). Por tal razón, si la percepción de los sujetos ha transformado el estacionamiento en un laberinto, éste se ha convertido en un problema, producto de un acto creador de su pensamiento.

En su arquitectura el estacionamiento podría identificarse rápidamente por su austeridad y su apertura, sin embargo, al tratarse de un espacio ubicado al costado de una plaza comercial, como el que refieren los personajes, respondería a una planeación específica en la que el diseño está sujeto a varios factores como el tiempo de ocupación y el flujo constante. Así, los componentes

básicos constituirían el área de maniobra, el espacio de acumulación, el lugar de estacionamiento por tipo de vehículo, radios de giro, rampas, pasillos, entre otros, de forma que su aparente simpleza puede presentar la complejidad del laberinto. De lo que deriva un reconocimiento del dinamismo caótico en el ir y venir de los personajes, en el que el tiempo como el discurso se distiende para precisar el detalle:

—Ahí hay una J.

—J de jodidos [...]

—Ilumina ahí, ¿qué dice ahí?

—Es la O.

—¿Te acuerdas que dije J de jodidos hace un rato?

—No es la misma pared.

—Es la misma pared.

—Estás cansado.

—Estamos bajando sin darnos cuenta. ¿Ves? Cada vez que damos una vuelta estamos bajando, pero en estos edificios modernos no se nota la bajada (2021, pp. 82, 83, 84).

La búsqueda es en realidad errancia, los personajes vagan en un espacio sin muros altos o barrotes que recuerden la prisión tradicional, pero se han convertido en prisioneros. El laberinto es su prisión, una que recuerda la propuesta visual *Cárceles imaginarias* del francés Giovanni Battista Piranesi, creador de grabados que muestran espacios monstruosos constituidos por seres torturantes y torturados en salas llenas de rampas, pasillos, escaleras que sólo conducen a otras escaleras y construcciones retorcidas, en suma, el todo fundador de un tipo de prisión que, George Poulet define como:

un espace délimité et limitant, un espace emprisonnant et, en même temps, si considérable en son aire comme si compliqué en sa structure que celui qui s'y aventure risque de n'en jamais atteindre les frontières: ce qui correspond bien à la définition du labyrinthe, lieu qui a pour objet de garder l'homme captif en l'égarant. Bref, le labyrinthe est une prison sans murs, ou du moins sans bornes, une prison qui emprisonne non par privation d'espace mais par excès de celui-ci (1985: 162).

En efecto, el tipo de encierro que configura la escritura de María Fernanda Ampuero es uno que actúa, no por reducción sino por ampliación espacial. Los sujetos que son contenidos en ella experimentan que a mayor apertura mayor encierro, de ello se entiende que su avance sea repetido y cansado, pues es un andar sobre sus propios pasos. Ahora bien, todo encierro se manifiesta

de manera voluntaria o involuntaria, de tal manera que, si atendemos al hecho de que requieren entrar al estacionamiento y recuperar el vehículo para salir, éste podría ser una especie de trampa a la que llegan con ingenuidad. Esto es, voluntariamente ingresan al espacio, involuntariamente al encierro, es indudable que el estacionamiento presenta las condiciones materiales de tendencia laberíntica para mantener cautivas a sus presas, sin embargo, cabe la pregunta: ¿cuáles son las implicaciones significativas de este tipo de encierro? Dado el hilo dramático y, por tanto, la manifestación de una escena, resulta funcional un cercamiento conversacional para el que se propone una organización en secuencias que se pueden dividir en tres núcleos semánticos: incertidumbre, resistencia y resignación, a modo de etapas del encierro, las cuales se inscriben en el discurso de los personajes a la par de referentes espaciales específicos.

El primer núcleo —incertidumbre— se puede ilustrar con la siguiente secuencia:

—¿Por dónde estará el ascensor? En este nivel no está el carro.

—¿Seguro?

—A ver tú, todopoderosa, búscalo que segurito que lo encuentras.

—Ahorita no, ¿ah? [...]

—Ahorita sí, ahorita sí. ¿Qué mierda te está pasando últimamente?

—Uy mejor busquemos el carro que esto es una idiotez. Ponerse aquí a discutir. [...]

—Ahorita quieres hablar de estas cosas. Ahorita. No te puedo creer que te pongas con estas huevadas.

—¡Me pongo con estas huevadas, sí! ¡Me pongo porque siempre estás cabreada y echándome la culpa de todo! ¿por qué mierda no te acordaste tú del color ni de la letra? No, porque don cojudo es el que se tiene que acordar de todo, encargarse de todo (2021, p. 76).

Las líneas permiten probar que el espacio promueve una liberación discursiva de los sujetos, en el contener está el liberar, tal como se había enunciado con anterioridad. La incertidumbre de no encontrar el carro converge con la insatisfacción y el enojo reprimidos, y hace que estos se expresen. La búsqueda del ascensor o la escalera empata con la búsqueda de algo más, algo que se perfila en los adjetivos calificativos: “todopoderosa”, “cabreada”, “cojudo”, es decir, el discurso de poder en la pareja se hace presente, quién es quién en un escenario de supervivencia marital. Mientras que el déictico temporal, “ahorita” funciona armoniosamente con el espacio, el momento de hablar de su *ser-estar* en el mundo es ése, en la oscuridad, en la soledad y bajo la posibilidad de mirar su

verdadero rostro a través de un encierro de apariencia involuntaria, pero que, desde la perspectiva de este trabajo, pudiera ser un acto necesario al ser ellos mismos quienes articulan las condiciones para su manifestación, de ello la importancia de la repetición deíctica: "ahorita", "ahorita sí".

La etapa de resistencia, por otro lado, muestra la fortaleza de los cautivos en un doble movimiento, ante el espacio y ante ellos mismos. Buscar el vehículo, intentar utilizar el teléfono, gritar para pedir ayuda, avanzar, son medios de resistir a la caótica realidad espacial; mientras que la negación, la ironía y el peculiar intercambio de insultos representan los mecanismos de resistencia a su conflictiva relación. Atiéndase la siguiente secuencia:

—Yo podría estar ahorita en mi cama, pero no. Estoy ahogándome del calor en un parqueadero gigante de mierda donde mi extremadamente olvidadizo marido no es capaz de encontrar un puto carro. ¡Todo el mundo ha encontrado su carro menos un solo idiota!

—Acompañado.

—¿Qué hablas?

—Dime con quién andas...

—¿Guardia? ¡Hola! ¡¿Hay alguien?!

—El centro comercial ya está cerrado.

—¿Qué?

—Intenté entrar para buscar a alguien de limpieza o del cine y la puerta ya está cerrada (2021, p. 79).

Si el encierro está directamente relacionado con el espacio laberíntico, y la ausencia de referentes que les permita ubicarse, la situación se intensifica con la relación problemática que los caracteriza; los desplazamientos en el espacio son directamente proporcionales a los giros discursivos, la secuencia expone tres nodos temáticos: el insulto, el contra insulto y la evasión, la cual se proyecta en la petición de ayuda. Así, la construcción discursiva de los personajes se caracteriza por la utilización de unidades léxicas de tono ofensivo de manera constante y variada, presentando ciertas modulaciones que hacen de la escena un todo risible al evidenciarse complementación en el intercambio del insulto, autorregulaciones que permiten que la situación no derive en algo más violento.

En la secuencia expuesta, ella emplea las palabras: "olvidadizo" y "un solo idiota", como exploración de niveles del insulto. La respuesta de él incluye "acompañado" y el dicho popular "Dime con quién andas..." El proceder de uno se acopló al otro con sutileza de manera que el efecto de lo risible se mantiene

como punto de tensión, pues el insulto se perfila a través de estrategias indirectas, el uso del dicho popular le permite enviar el mensaje de que ella también es “idiota” o que, en todo caso, son un par de idiotas. En cualquier modo, el insulto expresa “una acción vinculada a la violencia y la agresión” (Colín, p. 34). Por otro lado, su uso reiterado y multifacético muestra la transición por diferentes niveles de severidad que van del reproche simple, la expresión de malestar, queja y acusación, hasta la amenaza directa.

3. La visión de los sacrificados

La resignación, como parte de las etapas del encierro, se establece por mérito colaborativo de todos los elementos: el espacio, la discusión constante por sus errores y problemas maritales, la individualidad de cada uno puesta en cuestionamiento y la necesidad de establecer un límite, el cual coincide con la expresión del cansancio corporal y emocional. Por tanto, la secuencia final se posiciona conclusión de un proceso de preparación, tanto para personajes como para lectores-espectadores. Así, los sujetos experimentan la sensación de abandono por medio del doble movimiento de apertura y cierre que provee el laberinto, dentro del cual libran la proeza de salir de él tanto como superar airesos la confrontación con su mundo afectivo. Obligados a mantenerse separados de hijos, casa y trabajo, espacio y tiempo cooperan para construir una atmósfera asfixiante que los ha de llevar al límite de sí mismos. A este respecto, el perfil del mito se manifiesta en su forma definitiva por medio de la introducción de un tercer participante en la escena:

- Estamos sin teléfono, sin luz, sin carro, sin agua.
- Es un castigo
- ¿Un castigo?
- Por tus puterías y tus engaños porque andas en tus puterías. [...]
- Cállate. Ven, sigamos buscando la salida.
- Contéstame.
- Tenemos que salir de aquí, ya me siento mal, estoy como mareado. [...]
- ¿Qué suena? [...]
- Dios qué locura
- Tengo miedo

- ¿Qué es eso?
- Es, no puede ser, es como un toro.
- Es un hombre disfrazado.
- No, tiene cuernos y tiene pezuñas. No es un hombre.
- ¿Qué es pues? ¿Qué va a ser si no? ¿Qué juego es este?
- Se está acercando. [...]
- No sé qué es. Viene hacia nosotros (2001, pp. 86, 87).

El ser de formas que proyectan la figura de un hombre-toro en comunión con ese laberinto contemporáneo hace posible la refiguración mítica generadora del efecto de horror. Esto orienta una reflexión en la que la reescritura del mito, en la ficción de Borges, resulta de utilidad dado que, al construir la historia desde la perspectiva de Asterión, el sacrificio se concibe como liberación; y las muertes, puntos de referencia o identificación espacial:

Cada nueve años entran a la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. [...] Uno tras otro caen sin que yo me ensangrento las manos. Donde cayeron quedan y los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras (Borges, 1998, s/p).

El matiz de inocencia de la voz narrativa intensifica el efecto de lo terrible en la línea borgeana, estrategia de contraste que también se percibe en la propuesta de Ampuero. Sin embargo, lo hará desde la perspectiva de los sacrificados, pues, como si de un acto ritual se tratara, el hombre, la mujer y el ser mitad toro, mitad hombre se encuentran en el laberinto, ¿casa de quién?, ¿prisión para quienes? Al llegar a este punto la actualización del mito cierra una escena en la que la duda sobre la naturaleza del ser que se aproxima hacia ellos es, en realidad, la duda siempre presente sobre la identidad del que aprisiona, encierra, o sacrifica. La serie de repeticiones léxicas son análogas a la repetición de los espacios: ¿bajamos?, ¿subimos?, ¿A?, ¿B? son equivalentes a "tú tienes la culpa" "no, tú tienes la culpa"; el yo crea y sucumbe al encierro, por tanto, necesita de un tercer participante, tal como el minotauro esperaba a su redentor, el hombre y la mujer requieren al suyo, que llegó con apariencia de toro porque hay situaciones que llegan al punto de lo insoportable y qué más insoportable que el encierro, que en palabras de Gregorio Kaminski: "no es otra cosa que la vida vuelta contra sí misma" (2007, p. 119).

En este tenor, resulta importante observar que en el mito griego se exalta el intercambio que hace necesario el sacrificio, el toro se ha de entregar en beneficio de un bien material por el hombre, contexto en el que toda violencia se justifica y hace de aquél un principio fundamental de regulación del mundo, la vida humana y la relación de ésta con el orden de lo sagrado. En la representación ficcional de Borges, al posicionar la visión del sacrificante, se sigue una lógica de justificación en la que los sacrificados son liberados de sí mismos, a través de la sangre derramada se beneficia el sacrificante y el sacrificado; mientras que, en la representación de Ampuero existe una notable ampliación de sentido, pues si bien es cierto que existe una liberación dentro del espacio laberíntico y que se determina por el uso deliberado del insulto, no se consigue un valor, lo que patentiza una ruptura; en otros términos, tanto hombre como mujer tienen la posibilidad de expresar sus dudas, frustraciones y concepciones al respecto de su identidad, pero ello sólo genera caos.

La violencia sagrada cede el paso a la violencia doméstica o a la expresión del sinsentido de la relación matrimonial que, merced a una materialización de fuerzas ocultas, coloca a los sujetos en peligro y augura la muerte, subrayando la vulnerabilidad de su naturaleza. Vulnerabilidad que asegura la significación del laberinto-estacionamiento en calidad de encierro en la dimensión del castigo, según se mostró en la tercera y última secuencia expuesta en párrafos anteriores. Es relevante observar que tal significado se hace patente mediante la voz de los personajes, en la afirmación de uno y la duda de otro. Dado que, en un esquema de construcción social y religiosa donde la palabra “Dios” ha sufrido un desgaste semántico, es viable preguntar si realmente es un castigo, pues, aunque se siga un razonamiento en el que el engaño o la traición dentro de la relación, amerita un castigo, ¿quién estaría facultado o tendría el poder para ejecutarlo? Evidentemente, la frase final “viene hacia nosotros” (Ampuero, 2021, p. 87) orienta una visión de la posible violencia que está por llegar, la cual emerge de lo monstruoso.

Los monstruos que propician el horror contemporáneo forman parte de la vida ordinaria; la ciudad, sus espacios de placer y de consumo, así como los objetos que estimulan la satisfacción de sus habitantes revelan su banalidad o su inutilidad cuando una batería se agota o se suspende la luz; en este sentido, Ampuero construye personajes a la deriva por la sobrestimación del orden de lo material, pues al despojarlos del teléfono, del vehículo, de la luz, y del líquido vital, los sujetos prueban sus fortalezas, pero sucumben ante el dominio de la incomunicación dentro de un espacio que, sin ser cerrado, los aísla y los enfrenta a lo ominoso.

4. Sacrificios humanos

El laberinto es el mundo por el que transita la humanidad, en él se expresa "el peregrinaje en busca del centro", como bien apunta Cirlot (1992, p. 234), sin embargo, la complejidad de nuestro tiempo prueba que no existe un único centro sino una multiplicidad que guía el proceder de los sujetos, lo cual da origen a miedos y violencias que la narrativa de Ampuero traza bajo la directriz del sacrificio contemporáneo. Todos los cuentos de la misma antología, de una u otra manera, lo corroboran; en consecuencia, puede mencionarse "Biografía", en él, la protagonista encarna el cuestionamiento permanente de cuántos y cuáles sacrificios puede o debe pasar una migrante. Naturalmente, la propia noción de migración ya es un tipo de sacrificio en sí; el abandono de patria y familia bajo el supuesto de una vida mejor, en un mejor país, supone un intercambio. Emiliano E. Korstanje afirma:

En términos filosóficos, el sacrificio es (antes que nada) la base protectora de la civilización humana frente a la hostilidad del mundo. En busca de estabilidad las personas entregan bienes, cuerpos o almas con el fin de obtener una ventaja respecto a otros grupos. [...] Los hombres y sus culturas recurren al sacrificio para evitar calamidades, pero también para nutrirse de la esperanza necesaria de que un tiempo mejor está por venir. El rito "sacrificial" abre la puerta del self con su futuro, es una forma de intentar domesticar lo que por naturaleza es incontrolable (2013, pp.20, 21).

Los sacrificios contemporáneos responden a las realidades del hambre, la violencia como ejercicio del poder, el deseo natural de una vida mejor o el anhelo de que la segregación no exista, y por qué no, a la casualidad de encontrarse en un espacio donde la maldad con disfraz de hombre-toro aprovecha la oscuridad para embestir. Los sacrificios en "Biografía" aluden a los padres que tienen que sacrificar a la hija enviándola a un país donde la identidad latinoamericana será un obstáculo y no un apoyo, a la hija que tiene que aceptar el riesgo de ser el cuerpo sacrificado de otros, quienes no le reconocen los derechos más elementales, su protagonista se preguntará: "¿A qué he venido si no es a ganar dinero? ¿A qué he venido si no es a poner el pecho? ¿A qué he venido si no es a intentar sobrevivir a la paliza?" (Ampuero, 2021, p. 7). En tésitura similar se desarrolla "Freaks", cuento de ritmo vertiginoso, en el que "aguantar" el sobrenombre, el insulto y la discriminación llevan al protagonista a encontrar en el sacrificio el medio para llegar a su centro, punto donde el peregrinaje tiene su fin y la forma de lo terrible transmuta en imágenes cargadas de belleza.

En este marco, la reescritura del mito apunta a la violencia y la muerte, tópicos identificadores del mundo contemporáneo que la literatura latinoamericana convierte en ejes isotópicos, piénsese por ejemplo en Mariana Enríquez (2016) en cuya antología *Todo lo que perdimos en el fuego* concentra una serie de relatos en los que explora, con una poética propia, la condición del sacrificio, el cuento homónimo al título de la antología supone el sacrificio del cuerpo a través del fuego, en beneficio de una escritura corporal que cuente, tanto la historia de la violencia de la que es objeto el cuerpo femenino, como la recuperación del sentido de propiedad del cuerpo mismo. En la misma recopilación, “Bajo el agua” evidenciará a través de una estructura que se mueve entre lo policiaco, el horror y la ciencia ficción, cómo ante el sacrificio del entorno natural, en aras de la dinámica capitalista, el espacio tiende a generar seres deformes, marginados que resignifican la muerte en un estado de precariedad extrema.

5. Nota final

La construcción objeto de estudio ha permitido identificar los contrastes que experimenta el modo de organización del relato, según el tipo y la cantidad de información con la que cuenta el sujeto de la enunciación. En su interacción con el mito, el cuento hace posible una lectura actualizada de los lugares de castigo, el sentido del sacrificio, la función del sacrificante y la identidad de los sacrificados. Las transformaciones del marco histórico movilizan el semantismo del mito cretense, de manera que su reescritura en la ficción de Ampuero permite pensarlo como una metáfora del encierro, por ende, el espacio, más que figurante, es actuante con impacto directo en el devenir de los personajes.

Por otro lado, el tratamiento que realza al matiz cómico, origen de lo risible, se justifica por el uso del insulto directo y la ironía los cuales descansan en el tipo de situación que configura la escritora ecuatoriana: el intento frustrado de encontrar el automóvil para salir de un estacionamiento. Éste se torna encierro laberíntico que funciona, igual que las cárceles imaginarias de Piranesi, por extensión y no por reducción, lo cual alienta una percepción de polimorfismo móvil en el que la sensación de aislamiento marca las fronteras que separan a los personajes de su vida ordinaria, compuesta por las preocupaciones propias de la familia y el trabajo, colocándolos ante la ardua tarea de comunicarse; acto violento y fallido, visible en un extenso juego discursivo que los conduce hacia el encuentro con lo monstruoso.

La importancia de las etapas de encierro y la singular manera en la que se experimenta cada una, deja claro que la muerte no es el castigo sino su culminación, por tanto, el tiempo y los sucesos que median entre el ingreso al laberinto y su encuentro con lo monstruoso forman parte del rito sacrificial. Es notable el hecho de que la narrativa encuentra un cuidado punto de unión con la forma dramática dado el ensamble de una larga escena, en tanto concordancia entre tiempo de la historia y tiempo del discurso, por medio de la cual se nos acerca a una realidad que resulta en extremo familiar y eleva el papel del lector al de espectador que reconoce la vigencia de una verdad que postuló el mito: el laberinto es el mundo en el que se sacrifica o es sacrificado el hombre.

Recibido: septiembre de 2022

Aceptado: septiembre de 2022

Referencias

1. Ampuero, María Fernanda (2001). *Sacrificios humanos*. Madrid: Páginas de Espuma.
2. Apolodoro (1987). *Biblioteca mitológica*. Edición de José Calderón Felices. Madrid: Akal.
3. Borges, Jorge Luis (1998). "La casa de Asterión". En *El aleph*. Madrid: Alianza. Versión en línea.
4. Cirlot, Juan Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
5. Colín Rodea, Marisela (2005). *Modelo interpretativo para el estudio del insulto*. Estudios de Lingüística Aplicada, julio, año/vol. 23, número 041, Universidad Nacional Autónoma de México, México pp. 13-37. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/588/58804102.pdf>
6. Durand, Gilbert (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Barcelona: Anthropos.
7. Poulet, George (1985). *Trois essais de mythologie romantique*. Paris: José Corti.
8. Kaminsky, Gregorio (2007). Metáforas del encierro. *TRAMAS. Subjetividad Y Procesos Sociales*, (1), 111-119. Recuperado de <https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/9>
9. Korstanje, Emiliano E. (2013). "Estudio filosófico sobre el sacrificio". *Revista Historia y Geografía*, número 29, Universidad Católica Silva Henríquez, Chile, pp.13-30. Recuperado de <http://ediciones.ucsh.cl/ojs/index.php/RHyG/article/view/396>
10. Pavel, Thomas (1997). "Las fronteras de la ficción". En *Teorías de la Ficción literaria*. Madrid: Arco libros, pp. 171-179.

Violencia y deshumanización del cuerpo: una lectura del *body horror* en “Subasta” de María Fernanda Ampuero

Violence and body's dehumanization: Reading the body horror in María Fernanda Ampuero's “Subasta”

Metztli Donají Aguilar González*

Resumen

Debido a su escritura atroz y temas de lo perverso, María Fernanda Ampuero se ha convertido en una de las voces literarias más importantes de Ecuador y Latinoamérica. Su cuento “Subasta” contenido en *Pelea de gallos* (2018), sobresale de entre el resto porque en él se configura un universo de violencia masculina y traumas de la infancia que propician la intervención del cuerpo femenino hasta llevarlo al rango del *body horror* (horror corporal), un acto que trastoca los límites de lo monstruoso, lo repugnante y lo indeseable como última alterativa de emancipación en la esfera del abuso patriarcal.

Palabras clave: body horror, violencia, cuerpo, Ampuero, monstrea.

* Metztli Donají Aguilar González. Licenciada en Letras Latinoamericanas por la Universidad Autónoma del Estado de México. (UAEMéx). Estudiante de la Maestría en Humanidades: Estudios Literarios por la UAEMéx. Adscripción institucional: Estudiante de la UAEMéx. Contacto: donaji.aggo@gmail.com Toluca, Estado de México, México. ORCID: 0000-0002-5582-9815

** Este trabajo no entraña conflicto de interés con ninguna institución o persona en particular.

Abstract

Because of her vicious writing and perverse themes, Maria Fernanda Ampuero has become one of the most important literary voices in Ecuador and Latin America. Her tale “Subasta” contained in *Pelea de gallos* (2018), stands out from among the rest because it sets up a universe of male violence and childhood trauma that enables the female body to intervene taking it to the status of body horror, an act that transcends the limits of the monstrous, repulsive, and undesirable as the ultimate emancipation modifier in the area of patriarchal abuse.

Key words: body horror, violence, body, Ampuero, monstrea.

Porque el miedo es una emoción [...] Y es la prueba de que lo primitivo nos habita.

Mónica Ojeda, *Mandibula*

1. Introducción

La violencia, sin importar en qué geografía se ubique y qué forma adopte, se ha convertido en un referente universal para señalar la gran crisis humana que sacude a las sociedades del siglo XXI, más aun la que persigue los territorios de Latinoamérica, un lugar donde el activismo que se ejerce en la esfera pública ha encontrado camino en la literatura para hacer “aullar de dolor” a cualquiera que tenga acceso a sus textos. Para María Fernanda Ampuero, ecuatoriana nacida en Guayaquil —una de las ciudades más peligrosas del país latinoamericano—, este tópico se ha convertido en el corazón de sus creaciones terroríficas, pues a través de ellas le recuerda al lector que los *monstruos* están más cerca de lo cotidiano que de lo sobrenatural.

La literatura *ampuereana* persigue el camino de la escritura atroz donde las palabras, los actos y las atmósferas presentan *lo terrible* y *lo perverso* desde perspectivas femeninas que provienen de una lectura “de vísceras, donde hay un montón de sangre negra, de venganza, de incompreensión, de deseos de ser amada, de bronca con la desigualdad social, de miedo literal, por mi vida, por ser mujer” (Ampuero, 2022). Ya sea en su obra primigenia, *Pelea de gallos* (2018), o en su compilación de cuentos más reciente, *Sacrificios humanos* (2022), Ampuero deja claro que hay dolores, pesares y violencias que son míti-

cas, pero que se refiguran dentro de contextos actuales para hablar del mal que germina en las familias, en las relaciones interpersonales y en lo inmediato del entorno social, eso que se ha ignorado o todavía no se ha [querido] confesar.

Son espeluznantes las historias de esta autora porque acceden a un plano de la realidad que golpea brutalmente la integridad, humanidad y corporalidad de las víctimas. En estos universos ficcionales se logra subvertir el horror clásico para develar la atrocidad y el crimen que los perpetradores (padres, esposos, hermanos, vecinos, amigos, conocidos, desconocidos) son capaces de ejercer sobre *el otro* y, por otra parte, para denunciar las consecuencias que esos actos desencadenan en los personajes, ya que muchas veces el sobreponerse a lo atroz se paga con la dignidad y la humillación.

Dentro de esta línea, *Pelea de gallos* es por sí misma una antología que hilvana aquellos traumas, violencias, miedos y repulsiones que despiertan en el interior de la familia; es en esos silencios del hogar donde se aprende a sobrevivir a los monstruos, donde el abuso y la perversión trastocan la integridad del alma humana y donde se destruye la inocencia mediante el engaño y la crueldad:

Nos falta detonar esa idea de ‘La familia es algo sagrado, intocable, no se puede cuestionar’. De hecho, la gente que mata, que viola, que destruye niños, todos salieron de una casa, no salieron de una cosa espontánea, de una esquina. Yo quiero saber cómo son esas casas, cómo es el proceso de formación de un monstruo, yo quiero abrir todas las puertas y todas las ventanas y verlo (Ampuero, 2018).

Los trece relatos que contiene la compilación evocan el desfile de esos monstruos que le apasionan a la autora y en cada uno de los textos hay un mal que persigue, que desvirtúa, que corrompe interna y externamente. El daño que se ejerce queda reflejado no sólo en la configuración emocional de los personajes, sino también en una corporalidad que tiende a la putrefacción y a lo visceral; gracias al tono abyecto de las narraciones entra en juego el miedo a sufrir el mismo horror y, a la par, se incomoda al lector con temas que se han callado durante mucho tiempo, por ello la violación, las desapariciones y los asesinatos emergen como voces dolorosas que denuncian a quién hay que temerle realmente.

2. La violencia lo transforma todo

Uno de los cuentos más crudos que habita en las páginas de *Pelea de gallos* es “Subasta”, narración inaugural de la antología con la que Ampuero establece

que la mujer —sea niña, joven o adulta— se encuentra inserta en una realidad social donde su existencia se ha reducido a un mero objeto al que se tiene permitido ultrajar de las formas más crueles, violentas e inhumanas si esto provee un beneficio para el otro.

Narrado en primera persona, “Subasta” cuenta la historia de una mujer que al salir de un bar ha sido secuestrada por el taxista que la conducía hasta su casa. Sin tener conocimiento de su entorno y sólo ser consciente de lo que ocurre a su alrededor por el ruido, las voces y los gritos que puede escuchar, la mujer se entera de que es una de las elegidas para las “subastas”, encuentros ilegales donde las víctimas (hombres y mujeres) son vendidas al mejor postor para fines muy particulares. Mientras el terror se hace perceptible, poco a poco se narra la forma en la que aquellas *ventas humanas* se llevan a cabo y cuál será el destino de cada uno de los subastados dependiendo su estrato social, su profesión y, en el caso de las mujeres, sus dotes fisiológicas.

La acción del secuestro y la venta de las ‘presas’ es el detonante que da paso a una configuración narrativa cargada de prolepsis mediante la cual se hace posible conocer la infancia de la protagonista, etapa donde se comienza a entretejer la relación tan particular que esta mujer tiene con los gallos —una cuestión simbólica que evoluciona con la narración— y su condición actual de víctima de la *figura masculina*.

Desde las primeras imágenes que presenta la narración queda claro que la violencia se manifiesta como un constructo social que proviene del universo masculino en el que se ha desarrollado este personaje desde muy joven y, por esta misma razón, su condición femenina la predetermina a aprender su valor sexual y a conocer la propensión que su propio cuerpo —a través del entorno en el que se halla— le otorga:

Papá era gallero y como no tenía con quién dejarme me llevaba a las peleas. Las primeras veces lloraba al ver al gallito desbaratado sobre la arena y él se reía y me decía *mujercita*. [...] Después ya no lloraba al ver las tripas calientes del gallo perdedor mezclándose con el polvo. Yo era quien recogía esa bola de plumas y vísceras y la llevaba al contenedor de la basura. [...] De camino, siempre algún señor gallero me daba un caramelo o una moneda por tocarme o besarme o tocarlo y besarlo. Tenía miedo de que, si se lo decía a papá, volvería a llamarme *mujercita* (Ampuero, 2018, p. 11).

Con este tipo de escenarios abyectos, Ampuero crea un espacio terrorífico plagado de violencia física y sexual que determina el *leitv motiv* regente en todo el cuento; aunado a esto, desde la infancia comienza a entretejerse la importancia

de saber identificar el olor y la apariencia de las galleras, espacios que se convierten en el referente inmediato de peligro y de presencia masculina a la que hay que temerle:

El olor dentro de una gallera es asqueroso. A veces me quedaba dormida en una esquina, debajo de las graderías, y despertaba con algún hombre de esos mirándome la ropa interior por debajo del uniforme del colegio. [...] Sé que aquí, en algún lado, hay gallos, porque reconocería el olor a miles de kilómetros. El olor de mi vida, el olor de mi padre. Huele a sangre, a hombre, a caca, a licor barato, a sudor agrio y a grasa industrial (Ampuero, 2018, p. 12).

La capacidad de la mujer para reconocer *la gallera* en la que se encuentra, igual de clandestina e inmundada que las que habitó en su infancia, le permite saber que la violencia la ha vuelto a encontrar y en condiciones igual de propensas que cuando era apenas una niña. Ante esta situación predecible, su imaginario la lleva a reconocer al *tipo de hombre* que una vez más promete ser su abusador: “Habla un hombre. Tendrá unos cuarenta. Lo imagino gordo, calvo y sucio, con camiseta blanca sin mangas, short y chancletas plásticas, le imagino las uñas del meñique y del pulgar largas” (Ampuero, 2018, p. 13).

Aquel gordo que la mantiene a raya junto a las demás víctimas no puede ser distinto de los *galleros* de su infancia y todos los sonidos, olores y sensaciones perceptibles a su alrededor remiten a ese universo masculino en el que habitan hombres a los cuales el cuerpo [su cuerpo] está obligado a complacer. ¿Por qué más si no estuviera a punto de ser subastada y adquirida por el mejor postor?

Con el discurso de la violencia sexual que se plantea con las “subastas”, Ampuero enmarca que la corporalidad de los personajes femeninos de la narración se convierte en el *medio* para lograr la legitimación de la violencia mediante la crueldad y humillación. Se da así una reducción de la significación del sujeto convirtiéndolo en *sólo cuerpo*, una categoría que permite la desestimación de lo que es *ser humano* y pone el cuerpo *al servicio del otro*.

La violencia ejercida sobre los cuerpos de las víctimas, por una violación o por cualquier acto de crueldad que busque el sometimiento y la deshumanización, se produce en una relación genérica de soberanía y dominación como acto fundante de la violencia ontológica y el simbolismo de la crueldad, en donde incluso matar ya no es suficiente, sino que exige una dislocación absoluta de la voluntad de vivir, la dignidad y la condición humana (Estrada, 2011, p.58).

El cuerpo femenino “provoca” la violencia por su cualidad de objeto sexual y también se vuelve receptor de la misma al ser ultrajado por *el otro*. La sexualidad se resignifica dentro de este ámbito, pues “un acto de manipulación forzada del cuerpo del otro [...] desencadena un sentimiento de terror y hu-

millación” (Segato, 2010, p. 40) y así “la víctima es expropiada del control sobre su espacio-cuerpo” (Segato, 2013, p. 20).

En la narración, la violación se convierte en un espectáculo que pone a prueba el valor del cuerpo femenino. Es debido al uso perverso que se le da a lo corpóreo que se manifiesta un deseo animal en los espectadores —todos hombres— y es en el deleite del *otro masculino* donde la pulsión del deseo y la humillación se convierten en el “control de calidad” decisivo que permite ofertar el cuerpo a quien está observando la subasta:

A Nancy, una chica que habla con un hilito de voz, el gordo la toca. Lo sé porque dice *miren qué tetas, qué ricás, qué paraditas, qué pezoncitos* y se sorbe la baba y esas cosas no se dicen sin tocar y, además, qué le impide tocar, quién. [...] A Nancy el gordo la desnuda. Escuchamos que abre su cinturón y que abre los botones y que le arranca la ropa interior, aunque ella dice por favor tantas veces y con tanto miedo que todos mojamos nuestros trapos inmundos con lágrimas. Miren este culito. Ay, qué cosita. El gordo sorbe a Nancy, el ano de Nancy. Se escuchan lengüeteos. Los hombres azuzan, rugen, aplauden. Luego el embestir de carne contra carne. Y los aullidos. Los aullidos (Ampuero, 2018, p. 16).

El placer obligado a través de la violación enmarca que el cuerpo ya no es propio y que ahora cumple la función que le otorga quien lo domina con la violencia. Es aquí cuando comienza el camino hacia la pérdida de valor como ser humano y el *ser sólo cuerpo* concede al agresor su cualidad de soberano, de ser él quien determine qué sucede con *la cosa* a la que posee. En este juego de martirizar a la víctima para complacer a *la manada*¹, la narración establece que la violencia en aquel lugar es una norma, un mandato que determina que el universo femenino solamente *existe* para complacer a los galleros de aquella cloaca inmundada.

El cuerpo es un discurso social y, junto con la mente y espíritu, un elemento constitutivo de lo humano, por lo que su desaparición, tortura, mutilación y desmembramiento, verifica la desarticulación psicológica y social de la condición humana convirtiendo el cuerpo [...] en un mensaje deshumanizante del horror social (Estrada, 2011, p. 54).

En este sentido, la deshumanización del cuerpo y su objetivación son remarcables ante el placer individual que otorga la violación; es así que el gordo, jactándose de su cometido, se complace en ofrecer el “mejor producto” ante los espectadores mientras, tras el espectáculo, los demás ponen precio al cuerpo de Nancy:

1 En el universo que presenta el cuento los hombres actúan en masa y persiguen los mismos fines. El primer ejemplo fueron los galleros y ahora todos aquellos que se deleitan con la violación del personaje de Nancy.

—Caballeros, esto no es por vicio. Es control de calidad. Le doy un diez. Ahí la limpian bien bonito y una delicia nuestra amiguita Nancy.

Debe ser hermosa porque ofrecen, de inmediato, dos mil, tres, tres quinientos. Venden a Nancy en tres quinientos. El sexo es más barato que la plata (Ampuero, 2018, p.17).

En torno a esto, Michael Wieviorka menciona:

¿Por qué tiene que conllevar la violencia, en tan numerosas experiencias, dimensiones más o menos importantes de aparente desmesura, de locura, de desbordamiento en la crueldad gratuita o en el sadismo? En algunos casos, la violencia parece totalmente determinada por la búsqueda del placer que aporta a quien la pone en acción; se convierte entonces en su propio fin, hasta el punto de que hay que hablar de la violencia por la violencia (2003, p. 155).

La perversión de los actos de aquel grupo es expuesta con un lenguaje crudo que denuncia los crímenes que se callan en el círculo de lo familiar, pues durante las rememoraciones que la protagonista tiene acerca de su niñez se puede percibir que dentro del ámbito de lo masculino el abuso se justifica porque la aprobación se obtiene entre iguales. Este hecho entonces permite que sea en las galleras, un espacio tan habitual para el padre, donde la violencia sexual que los amigos ejercen sobre la hija pase desapercibida.

Ante los referentes del pasado y su condición de subastada, a la mujer le es inevitable recordar lo que su padre le decía cuando era una niña, pues, pese a todo, su personaje parece determinado a volver a ser la presa de aquella masculinidad violenta con la que está tan familiarizada: “Yo me concentro en los gallos. Tal vez no hay ninguno. Pero yo los escucho. Dentro de mí. Gallos y hombres. *Ya, no seas tan mujercita, son galleros, carajo*” (Ampuero, 2018, p.15-16).

Y es precisamente en ese connotativo de no ser tan “mujercita” donde radica el principio de la subversión a la opresión del grupo dominante, ya que el término en sí es un sinónimo de “débil”, una condición que ella no puede permitirse dentro de aquel entorno machista en el que circunda como individuo. Si ser *mujercita* representa la sumisión, la fragilidad y la docilidad, entonces el camino que debe construir es el de la *hija monstrosa* (Ampuero, 2018, p. 12) que surge del entorno nocivo y deja atrás la categoría de presa fácil.

Es así que en este cuento la violencia se percibe como un *aprendizaje de infancia* que lo transforma y lo determina todo. Parte de esta afirmación puede ser advertida mediante la constante reiteración de la existencia de *los gallos*, animales que no sólo representan a los hombres agresivos, salvajes, bestiales y decadentes del presente y del pasado de la protagonista, sino que figuran como

un símbolo de salvación y de los límites corporales que ella misma puede transgredir para sobrevivir tal y como lo hizo en su etapa pueril. Así, la violencia también se refleja en el acto performático de "destruir" el cuerpo deseado para convertirse en algo sucio y degradado que nadie quiere poseer.

3. Monstrua de cuerpo indeseable

Si bien en la primera parte del artículo el análisis del cuerpo se centró en cómo la violencia es ejercida sobre éste por parte de un tercero, en este segundo apartado se enfatiza la importancia de lo corpóreo como herramienta para la disociación de los estándares del "cuerpo deseable" y cómo esta degradación conlleva una condición de "monstrua" que permite la emancipación de la protagonista.

En este cuento la infancia del personaje principal es primordial para comprender cómo se construye la narrativa del *body horror*, pues durante ese periodo remoto de propensión y desamparo la niña-mujer aprende a *intervenir* su cuerpo para librarse de las agresiones sexuales de los galleros, conocimiento que jugará un papel decisivo en su adultez cuando tenga que enfrentarse a la subasta.

Es así que poco a poco la narración presenta episodios donde las vísceras y las cabezas de los gallos muertos se convierten en el elemento principal que *adorna* el cuerpo de la mujer y lo convierte en algo grotesco que «no gusta» al hombre. La alternativa inmediata para salvarse de la violencia que la persigue emerge entonces a través de la pérdida de los parámetros de la feminidad impuesta por lo masculino, un acontecimiento que anula por completo su cualidad de mujer a los ojos de los galleros:

Una noche, a un gallo le explotó la barriga mientras lo llevaba en mis brazos como a una muñeca y descubrí que a esos señores tan machos que gritaban y azuzaban para que un gallo abriera en canal a otro, les daba asco la caca y la sangre y las vísceras del gallo muerto. Así que me llenaba las manos, las rodillas y la cara con esa mezcla y ya no me jodían con besos ni pendejadas.

Le decían a mi papá:

—Tu hija es una monstrua.

Y él respondía que más monstruos eran ellos y después les chocaba los vasitos de licor.

—Más monstruo vos. Salud (Ampuero, 2018, p. 12).

El cuerpo abyecto disgusta porque en aquel universo masculino de violencia sexual y acoso sólo existe para complacer, no para subvertirse. Ser *monstrua*

figura como una de las principales alusiones al *body horror* que deshumaniza el objeto de deseo y lo lleva hasta límites donde el individuo no *merece* un valor humano si no responde a los fines para los que aparentemente existe.

Si bien la noción de *body horror* —en español también llamado *cuerpo terrorífico*, *horror corporal* u *horror biológico*— proviene de un subgénero del terror cinematográfico, es indudable que ciertos fundamentos de esta categoría son funcionales para delimitar el discurso corporal y narrativo que Ampuero construye a través de la *deshumanización* del cuerpo que lleva a cabo la protagonista cuando está en peligro, un acto de defensa que se vuelve espectáculo y que acoge la repulsión y lo indeseable como fin absoluto.

En su artículo “Configuración semiótica del cuerpo terrorífico en el cine de horror”, José Reyes González Flores menciona que el cuerpo terrorífico:

[...] resulta de un ejercicio imaginativo-figurativo, ya sea por las excreciones corporales, los defectos físicos, las deformidades de los rostros o la psiquis moralmente contraria a las normas social. Sin lugar a dudas, el cuerpo horrisono incide en las isotopías semióticas de lo asocial, pues lo detestable y lo indeseable hacen del cuerpo [...] un cuerpo amorfo (2018, p. 485).

En el cuento, la lectura del cuerpo terrorífico proviene no solo de las excreciones corporales que emanan de la protagonista en su momento más vulnerable durante la subasta, sino también de la manera en la que ella misma *construye* un cuerpo monstruoso empleando las excreciones de los animales y mezclándolas con las propias. El cuerpo —que desde múltiples perspectivas es considerado el soporte de la existencia, la condensación de lo moral y el vehículo de la interacción con el mundo— se degrada para provocar el horror —una emoción que proviene de lo sensorial porque *algo* de lo que se percibe no debería estar ahí— y reconfigurarse hacia lo abyecto, pues “un cuerpo monstruoso o un cuerpo hipertrofiado rompe la lógica del orden social, por tanto, causa inquietud —horror—” (Reyes, 2018, p. 486).

Pero, ¿cuándo un cuerpo resulta horrendo? En esta pregunta versa el entendimiento de la lectura del *body horror* que aparece en “Subasta” ya que la significación del *monstruo* se construye ante lo que físicamente se torna contrahegemónico. Por ello, la respuesta a esta interrogante se podría delimitar en dos sentidos:

En primer lugar, la construcción de lo feo y lo grotesco del cuerpo físico. En segundo término, la caracterización de lo feo y lo grotesco en el cuerpo moral. La fealdad física como las deformaciones y la asimetría corporal activan el horror. [...] las excreciones, ya sea el babeo, la secreción purulenta o el vómito

remiten a lo grotesco. Sin lugar a dudas, el cuerpo horrendo va de la fealdad a lo grotesco, por tanto, se opone a lo que la sociedad considera belleza. En cuanto a lo moral, es posible que el cuerpo sea bello, pero su moral se encuentra en los terrenos de la fealdad o de lo grotesco, como lo muestran los asesinos seriales o aquellas acciones que atentan contra lo socialmente establecido (Reyes, 2018, p. 486).

Dentro de este postulado se alude al entendimiento de los gallos como una acepción dual que remite al peligro y a la liberación, pues el horror que los cadáveres de estos animales producen, ya sea como parte o no del cuerpo de la mujer, es el referente más inmediato para hablar de monstruosidad, fealdad y la percepción de lo grotesco a partir de los ojos masculinos. A través del acto de hacer que *los gallos* se conviertan en un *ítem* personal que configure el cuerpo como algo detestable, y que estos mismos permitan *simular* que el cuerpo femenino es deshecho —tal y como lo son las cabezas y las vísceras de las aves—, se traza el referente visual y sensorial para entender el funcionamiento del horror corporal que bosqueja la línea narrativa del texto:

La monstruosidad figurada rompe los límites históricos y culturales de los cuerpos que, al ser corrompidos, ya sea física o moralmente, son sede y vector del miedo al ser considerados horriblos. Todo cuerpo considerado inmoral, en putrefacción, productor de excreciones, decadente o perverso, resulta terrorífico (Reyes, 2018, p. 492).

La protagonista es *monstrua* porque su corporalidad rehúye de los estándares que espera el universo masculino y, al mismo tiempo, porque el cuerpo que está lleno de suciedad e inmundicia no puede ser considerado moralmente correcto aun cuando éste se haya *convertido en deshecho* como parte de la búsqueda de liberación contra el agresor —ya sea gallero o subastador—. El cuerpo, que repulsivo o no es percibido como objeto por el sujeto masculino, se resignifica para recuperar la dignidad que los victimarios le han arrebatado mediante la violencia sexual a la que constantemente se le ha sometido.

Recuperar el control del cuerpo proviene del carácter infecto que éste le puede dar a la protagonista una vez que ha sido intervenido con el deshecho de los gallos:

A veces me quedaba dormida en una esquina, debajo de las graderías y despertaba con algún hombre de esos mirándome la ropa interior por debajo del uniforme del colegio. Por eso antes de quedarme dormida me metía la cabeza de un gallo en medio de las piernas. Una o muchas. Un cinturón de cabezas de gallitos. Levantar una falda y encontrarse cabecitas arrancadas tampoco gustaba a los machos (Ampuero, 2018, p. 12)

La imagen de las cabezas de los gallos muertos adornando la zona íntima de la protagonista no sólo contrarresta el deseo del otro, sino que también anula la existencia de la mujer dentro de aquel universo masculino donde está predestinada a sufrir a manos de cualquier hombre, ya que su padre, tan macho como los otros galleros, también forma parte de aquel colectivo de monstruos del que debe huir. Así, con una inocencia perdida y un aprendizaje adquirido para el futuro, *la monstrea* ya no tiene nada que ofrecer a aquella masculinidad violenta. Llevar el cuerpo a un rango tan cercano a la animalidad adquiere un significado negativo y lo aleja totalmente de la noción “el cuerpo al servicio del otro”:

[...] las figuras discursivas del cuerpo terrorífico inciden en la dimensión de la persona, la cual se explora desde: (a) La forma personal, es decir la persona en relación con el ego-cuerpo; (b) mediante la forma interpersonal o de relación con el otro y (c) a través del uso colectivo de la persona o transpersonalidad. [...] En otras palabras, el lenguaje figurante de lo horrisono es captado por un cuerpo blanco o cuerpo receptor; en cambio, el cuerpo terrorífico —cuerpo fuente o cuerpo emisor— ha sido figurado como un cuerpo anormal, amorfo o amoral (Reyes, 2018, p. 489)

En este cuento, el horror corporal responde a la percepción de un *espectador* que, como se dijo en la primera parte de este análisis, concede el valor al cuerpo. Como un cuerpo emisor de monstruosidad, la animalidad que confiere la dupla mujer-gallo desvirtúa por completo los parámetros de lo tolerable y la relación que se establece con el otro accede a los límites de lo marginal que debe ser rechazado. El cuerpo, como discurso y como representación del individuo en relación con el mundo, se suscribe en un plano de deshumanización porque su destrucción es la destrucción de la realidad y su mutación a lo monstruoso, a lo terrible, a lo abyecto, revela la ruptura de un orden, aun cuando éste sea el de la violencia y la crueldad.

El mismo discurso de la degradación del cuerpo y el horror corporal ocurre en la adultez de la mujer al ratificar su cualidad de *monstrea* cuando está próxima a ser subastada. Después de ser testigo de lo que ha sucedido con Nancy, de saber que hay “ladrones mirándonos, eligiéndonos. Y violadores. Seguro que hay violadores. Y asesinos. Tal vez hay asesinos. O algo peor.” (Ampuero, 2018, p. 14) y de reconocer que los gallos están en todas partes, es momento de llevar a cabo lo aprendido en el pasado: es momento de volverse un *deshecho*.

Cuando me toca a mí, pienso en los gallos. Cierro los ojos y abro mis esfínteres. Es lo más importante que haré en mi vida, así que lo haré bien. Me baño las piernas, los pies, el suelo. Estoy en el centro de una sala, rodeada por delincuentes, exhibida ante ellos como una res y como una res vacío mi vientre. Como

puedo, froto una pierna contra la otra, adopto la posición de una muñeca destripada. Grito como una loca. Agito la cabeza, mascullo obscenidades, palabras inventadas, las cosas que les decía a los gallos del cielo como maíz y gusanos infinitos (Ampuero, 2018, p. 17-18).

La mujer se convierte en caca, sangre y vísceras de gallo muerto. Una vez más su mecanismo de defensa es intervenir el cuerpo y provocar una violencia tan inhumana que animaliza su corporalidad a través del acto performativo. Se crea así un efecto inverso del espectáculo, pues con esa transformación a *monstrua* el deleite se convierte en inmundicia y el asco se convierte en amparo.

En este punto de la narración la degradación del cuerpo persigue una dimensión donde simular que se es un animal puede implicar un discurso doble: la condena o la redención. Sea una u otra alternativa, el hecho de que el cuerpo *ya no sirve* como objeto de compra-venta mantiene la condición de nulidad de sujeto e intensifica la intencionalidad de perturbar al otro para que aquella vulnerabilidad física tome un sentido contrario y la transformación en loca y en "pedazo de nada" cree el impacto que la protagonista espera. Asimismo, la culminación de la personificación del *monstruo* proviene de aquellos gritos iracundos y la risa histérica que se hace presente cuando la mujer se revela ante el gordo y todos los demás espectadores:

Sé que el gordo está a punto de dispararme.

En cambio, me revienta la boca de un manazo, me parto la lengua de un mordisco. La sangre empieza a caer por mi estómago, a mezclarse con la mierda y la orina. Empiezo a reír, a reír, a reír.

El gordo no sabe qué hacer.

—¿Cuánto dan por este monstruo?

Nadie quiere dar nada (Ampuero, 2018, p. 18).

¿Qué tanto puede un cuerpo que deviene abyecto y repugnante ser ignorado y normalizarse como parte de aquel esquema de realidad al que tienen acceso los delincuentes, violadores y hasta el hombre del anillo de oro y el crucifijo? (Ampuero, 2018, p. 9). El comportamiento que abraza la joven no pertenece a lo humano ni a lo natural, pero dentro de aquel contexto específico y bajo un fin concreto se logra configurar un discurso donde dicho actuar está justificado y es necesario para la supervivencia.

Las imágenes finales que se exponen en el cuento terminan por configurar la lectura del *body horror* aquí propuesta, pues el estado corporal al que se llega instantes antes de la subasta de la protagonista trastoca los límites de la narrativa del cuerpo en múltiples rangos de lo hórrido.

La figurativización del cuerpo terrorífico reside en la ruptura de los confines de lo normalizado, por tanto, la figuratividad del cuerpo terrorífico está relacionado con: (a) lo anormal; (b) lo detestable; (c) la decadencia corporal; (d) la supuración y putrefacción goteante; (e) la decrepitud; (f) la no pertenencia a este mundo -natural vs. antinatural-; (g) lo carcomido; (h) lo chorreante, (i) el vómito cárnico; (j) lo no viviente en movimiento, entre otros elementos que se refieren en las sintaxis figurativas expuestas. A fin de cuentas, todas inciden en la construcción de un cuerpo horriblo. La configuración del cuerpo horrendo se relaciona con aquello que hay que reprimir, pero también personifica lo no permisible ni aceptado socialmente (Reyes, 2018, p. 500).

Si ser cuerpo femenino representa deseo, placer, violencia y sometimiento en el universo masculino, volverse monstruo física y psíquicamente permite sobrevivir a esas galleras de las que se proviene y a las que, por el final que tiene la narración, parece que se volverá una y otra vez porque este tipo de personajes periféricos están determinados por aquellas heridas que se germinaron dentro de la familia y durante la infancia; por lo tanto, no es fortuito que al concluir el cuento la *mujer-gallo-res* termina convirtiéndose en la versión más monstruosa de lo que fue cuando era una niña.

Parece entonces que la estética de la degradación otorga un retorno del estado más primitivo del sujeto y con ello se provoca una anulación del individuo para bien del mismo; ser tratada como un objeto y luego transferir ese sentido a una entidad que representa «*nada*» para el otro, resignifica el cuerpo hacia la reivindicación del poder individual, del pertenecer a un cuerpo y que ese cuerpo, visto como discurso, represente un control absoluto de la vida y del lugar que se ocupa como individuo en el mundo.

Es por ello que cuando la mujer ha optado por vaciar el vientre para convertirse en algo tan parecido a uno de los gallos muertos de su infancia, su condición de *monstrua* y deshecho la vuelven invisible para los fines de la subasta porque ella en totalidad se opone a la norma del grupo dominante:

—¿Cuánto dan por este monstruo?

Nadie quiere dar nada.

El gordo ofrece mi reloj, mi teléfono, mi cartera. Todo es barato, chino. Me coge las tetas para ver si la cosa se anima y chilló.

—¿Quince, veinte?

Pero nada, nadie.

Me tiran a un patio. Me bañan con una manguera de lavar carros y luego me suben a un carro que me deja mojada, descalza, aturdida, en la Vía Perimetral (Ampuero, 2018, p. 18).

Con un final tan crudo y desolador, el cuento reafirma que el valor de aquella niña, mujer y ahora *monstrua* continúa radicando en el cuerpo, sin embargo, existe un cambio en el sentido del discurso corporal, pues su reducción a «nada» ante los ojos masculino no tiene el mismo significado en el rango femenino. Pese a la propensión en la que se encuentra en medio de aquella vía desolada y el trauma de la subasta, su condición de *monstruo provocado* —porque ha sido el entorno y su carácter de marginada los que le han obligado a serlo— reitera que se ha cedido a la violencia y la crueldad para recuperarse de los mismos y sobrevivir [al menos por ahora] a lo impensable.

Esta *monstrua de cuerpo indeseable* es sólo una de las tantas representaciones a las que recurre Ampuero para denotar que existe un mundo donde habitan monstruos que nada tienen de sobrenaturales; mujeres a las que las persigue una maldad atávica instaurada por el patriarcado; y geografías que callan realidades que *no se han querido ver*.

4. Conclusiones

"Subasta" se consolida como el cuento obertura que establece la línea temática de todo *Pelea de gallos*, compilación de cuentos que con un lenguaje arrasador, crudo y violento demuestra que las *monstruosidades* actuales están determinadas por la normatividad establecida a partir del sistema patriarcal, una institución hegemónica que desde tiempos ancestrales ejerce violencia y opresión sobre el individuo femenino y lo aproxima a un límite donde el valor del sujeto radica en su cuerpo y todo lo que este pueda ofrecer.

En este plano de lo corpóreo y el abuso desmedido, la lectura del *body horror* en el cuerpo de la protagonista se vuelve importante para establecer hasta qué punto la violencia y los traumas de la infancia pueden transformar a un sujeto que, predeterminado por su marginalidad, se enfrenta a un mundo configurado para ratificar la crueldad y perpetrar la injusticia. Por otra parte, existe un sentido paralelo donde la visión subversiva del cuerpo inmundo y visceral que se reduce al mismo nivel que un *gallo muerto* recalca cómo en medio de espacios cargados de depravación y criminalidad convertirse en *monstrua*, en la otra rechazada, puede significar un camino hacia la resistencia y hacia la emancipación.

La condición de cuerpo terrorífico y antinatural se proclama como aprendizaje de infancia, como huida ante el miedo y la opresión, porque trabaja como un mecanismo primitivo que vuelve a la condición animal, a esa percepción de lo

inhumano que no tiene cabida en un sistema donde los fines y las reglas están establecidas generacionalmente, donde *el monstruo* rompe la estabilidad del mundo y provoca que su nulificación ante lo aceptado se convierta en un poder silencioso para gritar «no más».

Proyectar el horror corporal como discurso resignifica el papel de lo femenino dentro de las sociedades patriarcales, pues al cruzar los límites de lo abyecto y lo grotesco se da paso a una proclamación de la no sumisión y a visibilizar a los *monstruos reales* que habitan espacios tan cotidianos como un taxi, una carretera, una bodega, una iglesia, las calles de un pueblo o la urbe misma. Asimismo, el asco que produce el cuerpo de la mujer ante la supuración de fluidos corporales se contrapone a la aberración que implican las subastas y las violaciones como objeto de espectáculo. Al final, la perversión de los subastadores y los compradores que disfrutaban el *show* se convierte en algo más decadente, inhumano y antinatural que el cuerpo pútrido de la protagonista.

El cuento en sí mismo se presenta como un catálogo de la violencia que arrasa con la infancia, con la inocencia, con la libertad y con el valor de *ser humano*. Una vez más, esta autora ecuatoriana plasma las problemáticas sociales más silenciadas no sólo en Ecuador —de ahí su mención acerca de la Vía Perimetral, carretera reconocida en Guayaquil, una de las ciudades más peligrosas de ese país latinoamericano, como la vía donde se encuentran cadáveres con regularidad—, sino en todo el mundo. A través de la figura de esta *mujer-gallones*, Ampuero otorga voz a todas aquellas *monstruas* que han sido olvidadas, a aquellas que se han perdido en medio de subastas, de vías perimetrales, de galleras con olor a caca, a sudor agrio, a hombre.

Los textos de María Fernanda Ampuero persiguen una escritura de lo atroz que violenta y golpea al lector porque lo terrible se visibiliza; porque los tabús no se callan; porque los dolores, pesares y violencias míticas encuentran una refiguración ensordecedora que otorga un nivel de verdad única a los discursos femeninos que brotan en cada uno de los cuentos; porque el horror proviene de esas experiencias tan desgarradoras que no se necesitan vivir en carne propia para estremecer.

Recibido: septiembre de 2022

Aceptado: septiembre de 2022

Referencias

1. Ampuero, María Fernanda (2018). *Pelea de gallos*. México: Páginas de Espuma.
2. ----- (2021). *Sacrificios humanos*. México: Páginas de Espuma.
3. Bolognesi, Sara y Bukhalovskaya, Alena (2018). “Monstrua y subalterna: la resistencia en “Subasta” (2018), de María Fernanda Ampuero”. *Árboles y Rizomas*, 3(1), pp. 87-100. Recuperado de <https://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/rizomas/article/view/4989>
4. Estrada, Luis Jaime (2016). “La escritura del horror en los cuerpos: violencia ontológica y simbolismo de crueldad”. *Estudios Políticos*, 9(37), pp. 57-80. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=426443710003>
5. Gaetha, Alejandra Anahí (2022). El nuevo cuento latinoamericano: El ‘terror aparente y externo’ versus el ‘terror real e interno’ en *Pelea de gallos* y *Grita* de María Fernanda Ampuero, y *Las voladoras* de Mónica Ojeda. [Tesis de maestría, Texas A&M International University]. Recuperado de <https://rio.tamui.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1182&context=etds>
6. González, Alberto (2021, 9 de noviembre). *Yo siempre he querido ser una escritora de terror: María Fernanda Ampuero*. [Entrevista]. Nexos. Recuperado de <https://cultura.nexos.com.mx/yo-siempre-he-querido-ser-una-escritora-de-terror-maria-fernanda-ampuero/>
7. Reyes Cortés, Rossana Jimena (2018). *Cuerpos monstruosos y escrituras abyectas, una revisión de la narrativa de Mariana Enríquez y Samanta Schweblin*. [Tesis de licenciatura, Universidad de Chile]. Recuperado de <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/147295/Cuerpos-monstruosos-y-escrituras-abyectas-una-revision-de-la-narrativa-de-Mariana-Enriquez-y-Samanta-Schweblin.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
8. Reyes, José (2018). “Configuración semiótica del cuerpo terrorífico en el cine de horror”. *Sincronía*, 74, pp. 484-503. Recuperado de http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/74/484-519_2018b.pdf
9. Segato, Rita (2010). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Prometeo.
10. Segato, Rita (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Buenos Aires: Tinta Limón.
11. Useche, Oscar (2017). “Potencia, cuerpo y resistencia”. *Iztapalapa*, 82(1), pp.75-100. Recuperado de <https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/30/45>
12. Wieviorka, Michel (2003). “Violencia y crueldad”. *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, 37, pp. 155-171. Recuperado de <https://revistaseug.ugr.es/index.php/acfs/article/view/1089>



"Xeno luminiscencia"
Pavel Quintana Gonzáles
Foto intervenida digitalmente / collage digital.

Abril rojo o las formas y consecuencias de la violencia

April red or the forms and consequences of violence

Freddy R. Vargas M.*

Resumen

El artículo analiza la novela *Abril rojo*, de Santiago Roncagliolo, publicada en 2006. Este texto, operando a partir de las estrategias de la novela negra, reflexiona en las consecuencias que derivan de la memoria de las acciones de Sendero Luminoso en el Perú de los años 2000. Para ello sigue las acciones de un Fiscal de Distrito de la provincia de Ayacucho que investiga un crimen violento. Sin embargo, esa investigación terminará revelando detalles que van más allá de ese crimen: cómo la memoria de la violencia no desaparece, sino que retorna trastornada; cómo la violencia intoxica a todos, incluso a quienes pretenden neutralizarla; y cómo esa violencia engendra un efecto devastador: la descalificación de lo utópico.

Palabras claves: Violencia, memoria, utopía.

Abstract

The article analyzes the novel *April red*, by Santiago Roncagliolo, published in 2006. This text, operating from the strategies of the noir novel, reflects on

* MSc. en Literatura Boliviana y Latinoamericana, Universidad Mayor de San Andrés.
Contacto: frvargas3@umsa.bo. La Paz - Bolivia.
ORCID: 0000-0002-5532-9028

** Este trabajo no entraña conflicto de interés con persona o institución alguna.

the consequences that derive from the memory of the actions of the Shining Path in the Peru of the 2000s. To do this, he follows the actions of a District Attorney from the province of Ayacucho who is investigating a violent crime. However, this investigation will end up revealing details that go beyond that crime: how the memory of the violence does not disappear, but returns disturbed; how violence intoxicates everyone, even those who seek to neutralize it; and how that violence generates a devastating effect: the disqualification of the utopian.

Keywords: Violence, memory, utopia.

1. Introducción: un género bajo sospecha

La novela *Abril rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo, se despliega en la forma de una narración policial. Este dato, evidente a primera vista, es importante porque en función a esa circunstancia la novela redundará en algunos procedimientos y extremará algunas de las posibilidades (y límites) del género policial latinoamericano. Al respecto, aquí cabe hacer algunas puntualizaciones sobre la forma en que se despliega esta narración.

La novela policial latinoamericana tiene una tradición relativamente extensa; sin embargo, es en la década de los 70 y 80 del siglo XX cuando se produce una suerte de apogeo¹. En su desarrollo histórico, según Paco Ignacio Taibo II, el neopolicial latinoamericano se caracterizó porque:

[...] comparte los elementos básicos del género negro (la eterna lucha entre el bien y el mal, la policía no como garante de la legalidad sino al servicio de un sistema antidemocrático, diálogos rápidos y expresivos, la ciudad como escenario con sus personajes marginales y la violencia estructural), pero utilizando los recursos literarios de la escritura contemporánea (Martínez, 2009, p. 4).

Más allá de ese significativo antecedente, lo más relevante —en la particularidad del policial latinoamericano— radica en que el género es *apenas* un “pretexto del que se valen los autores para reflexionar sobre problemas actuales en América Latina: la corrupción y el abuso del poder, la falta de democracia, la destrucción del tejido social y la penetración del narcotráfico en las esferas de poder” (Martínez, 2009, p. 4). Es decir, además de gestionar ficciones, el género policial latinoamericano considera y tematiza problemáticas vinculadas a la

¹ Aunque con diferencias, las tradiciones del policial mexicano o argentino coinciden con este dato. Para más detalles ver: *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial* (1995), de Jorge Lafforgue y Jorge Rivera, y *El neopolicial mexicano* (2009) de José Luis Martínez Canizález.

realidad sociopolítica de los países involucrados. En otras palabras, la novela policial en Latinoamérica incorpora en su narración elementos históricos o contextuales que están vinculados de forma directa a cierta atmósfera de descomposición y deterioro social².

2. Un investigador bajo sospecha

Establecido este breve rasgo de diseño y estructura del género, ahora examinaremos en detalle algunas particularidades de la novela de Santiago Roncagliolo. Para esto, iniciaremos dando cuenta de algunas características del personaje que oficia como investigador o detective en la novela. Se trata de Félix Chacaltana Saldívar, un Fiscal Distrital Adjunto del Perú que lleva muy poco tiempo trabajando en la provincia de Ayacucho y a quien acaba de asignársele su primer caso de asesinato. Este detalle es importante porque en el Perú de ese momento (el año 2000) la justicia todavía opera en dos espacios bien establecidos: por un lado está la justicia militar, que atiende los casos más importantes (asesinatos, por ejemplo), y, por otro, la justicia civil, que se ocupa de los asuntos menores o sin relevancia. Los detalles que caracterizan a este funcionario de la justicia son muy interesantes: a partir de su formación profesional él se considera un hombre de letras (no sólo por su educación como abogado, sino también por sus inclinaciones literarias, el gusto por la poesía de José Santos Chocano, por ejemplo); pero lo que más destaca en él es su fascinación por las leyes y las instituciones:

Al fiscal distrital adjunto Félix Chacaltana Saldívar le gustaban los desfiles, el sonoro transcurrir de los símbolos patrios. Los uniformes lo hacían sentirse seguro y orgulloso, los jóvenes estudiantes le permitían confiar en el futuro, las sotanas garantizaban el respeto por las tradiciones. Disfrutaba oyendo el Himno Nacional y la Marcha de la Bandera bajo el brillo de las trompetas y los galones. (Roncagliolo, 2006, p. 39).

A partir de esto, Chacaltana asume que su cargo es suficiente para hacer justicia y defender a la sociedad; o supone que la ley y sus reformas también son adecuadas para transformar (positivamente) la realidad:

Chacaltana se preguntó qué hacer con las solteras violadas en el ordenamiento jurídico. Al principio, había pedido prisión para los violadores, conforme a la ley. Pero las perjudicadas protestaban: si el agresor iba preso, la agredida no podía casarse con él para restituir su honra perdida. Se imponía, pues, la necesidad

2 Taibo II destaca este aspecto como una marca distintiva, pues la novela negra latinoamericana, el neopolicial, sería sobre todo una literatura “de crímenes muy jodidos, en la que lo que importa no son tanto los crímenes como el contexto” (Taibo II, 1987, p. 170).

de reformar el código penal. Satisfecho por su razonamiento, el fiscal decidió enviar al juzgado penal de Huamanga otro escrito al respecto... (Roncagliolo, 2006, p. 21).

Este tipo de situaciones, originadas a partir de la incompatibilidad entre la formalidad de las instituciones y la materialidad de la realidad, serán una constante en este personaje. Tanto así que el fiscal Chacaltana experimentará reiteradas dificultades para compatibilizar la funcionalidad de la norma frente a una realidad que desborda toda prevención legal. La frecuencia de éste y otro tipo de aporías en las actividades que debe desarrollar el fiscal no serán suficientes para que él, de alguna manera, empiece a reflexionar tales cuestiones o se problematice respecto de las limitaciones del sistema legal (quizá porque él forma parte de esa organización): “Se preguntó cómo sancionar una violación de un hombre a otro. Tomó conciencia de que no podría casarlos por ausencia del respectivo trámite. Quizá la situación ameritaba otro escrito” (Roncagliolo, 2006, p. 35).

Como se puede observar, para el fiscal los vacíos de la norma no pueden atribuirse a una deficiencia en la misma, sino a una anomalía en la realidad, circunstancia que podría subsanarse ajustando los códigos e incorporando en ellos los detalles de tal irregularidad.

3. Una sobreinterpretación de los crímenes

Este rasgo previo –es decir, la ingenua apreciación y la cándida inexperiencia del fiscal– repercutirá de forma decisiva en la investigación que el funcionario de la justicia está por iniciar. Para ésto, la novela introduce una intriga en la narración a partir del descubrimiento de un cuerpo que fue asesinado de forma extremadamente violenta: calcinado y mutilado:

Señor fiscal, le quitaron el brazo derecho. Se lo arrancaron de cuajo o lo cortaron con un hacha, quizá lo serrucharon. Atravesaron el hueso y la carne de un lado a otro. Eso tampoco es fácil. Es como si lo hubiera atacado un dragón” (Roncagliolo, 2006, p. 45).

Las explicaciones iniciales apuntan a circunstancias poco relevantes: un accidente, un crimen pasional, etc. Sin embargo, a medida que pasan los días y mientras más se involucra el ejército, Chacaltana irá construyendo otra explicación más interesante, pues él empieza a conectar varios hechos con la historia reciente del Perú: ese asesinato ocurre precisamente en el aniversario de la primera manifestación de Sendero Luminoso (SL), exactamente en me-

dio de un proceso electoral; es decir, justo en las mismas condiciones en que se había desarrollado el primer atentado histórico de este grupo irregular. A partir de la elaboración de esa hipótesis llena de coincidencias, la investigación que desarrolla el fiscal terminará estableciendo que el objetivo de ese crimen es volver a amenazar al régimen democrático ya que la violencia del terror político estaría emergiendo otra vez. En función de esto, la investigación del fiscal procurará ir más allá de la violencia específica del crimen y se orientará a la elaboración de un sentido; es decir, a la producción de su trascendencia. De ese modo, el fiscal asumirá que ese asesinato (y su peculiar violencia) está necesariamente vinculado a los procedimientos de Sendero Luminoso. Es decir, aunque a primera vista no existe ninguna evidencia material que vincule ese crimen con las extinguidas actividades de SL, el fiscal asumirá que detrás de ese “insignificante” pero violento asesinato está renaciendo el grupo terrorista. En este caso, la extrema violencia producida sobre ese *insignificante* cuerpo parece que reanimase un trauma muy próximo y muy conocido: la manifestación de la violencia terrorista (aparentemente extinguida) y la amenaza de sus consecuencias (la violenta respuesta desde el Estado, por ejemplo). Entonces, la preocupación del fiscal Chacaltana tiene que ver con cómo se enfrenta una hipotética emergencia del terror y cuál debe ser su papel como representante de la justicia en este nuevo escenario.

Pero además, si se confirmara que el crimen está vinculado a SL podría producirse algo adicional en la perspectiva del fiscal: se lograría equilibrar la presencia del poder civil frente al poder militar. De este modo, los privilegios de las fuerzas militares en un escenario de guerra interna podrían moderarse en favor del Estado de derecho y de sus instituciones. Así, el idealismo del fiscal, sumado a una agitada memoria, no sólo construye un escenario histórico desmedido, resultado de la sobreinterpretación de los hechos de un sujeto insignificante en el contexto de la narración: Chacaltana “no había hecho nada malo, no había hecho nada bueno, nunca había hecho nada que no estuviese estipulado en los estatutos de su institución” (Roncagliolo, 2006, p. 34), sino que también proyecta una candorosa rehabilitación: la posibilidad de que las leyes y una razonada investigación puedan, al fin, recuperar cierto protagonismo para el Estado de derecho y, en ese proceso, sanar algunas heridas históricas: “el fuero civil y el Ministerio Público colaboraban así con la Justicia Militar en la meta común de un país con futuro” (Roncagliolo, 2006, p. 35).

En otras palabras, la *memoria atemorizada*³ del fiscal da lugar a un escenario que revive el pasado y sus amenazas. Y la primera “víctima” de ese peligro sería la incipiente democracia, entendida ésta como una galería de procedimientos y un régimen de equilibrio. En ese contexto, la investigación que despliega el fiscal aparece como un síntoma en la narración: las palabras ordenadas que procura el fiscal en sus informes y el carácter metódico que proyecta en su vida diaria aparecen como un modelo a seguir, algo así como un proyecto de sociedad, sobre todo frente a una realidad que está marcada por el caos y la violencia. Sin embargo, el orden, armonía y regularidad que el funcionario busca y proyecta resulta inaplicable, ello a partir de la confrontación de este deseo o voluntad con la descarnada materialidad de la realidad.

Al respecto, un detalle en la narración ilumina con precisión este conflicto. En varios momentos de la novela, en medio de algunos capítulos, la narración es intercalada e interferida por textos que podrían calificarse rápidamente como irregulares. Se trata de un conjunto de manuscritos que están elaborados en primera persona y cuya principal característica es que están redactados de forma caótica:

te has portado mal, justino. te has portado muy, muy mal. y no lo meresco. yo te di la luz, yo abrí contigo las bocas negras de la muerte y tu me pagas así. está mal ¿lo entiendes? mira tu reflejo, mírate. eres un traidor.

no me mires así. no es mi culpa. ni siquiera es mi decisión. la sangre nos fortalece, no nos hace daño. asta un imbécil como tú puede comprender la fuerza de lo que estamos haciendo. estamos creando un mundo nuevo (Roncagliolo, 2006, p. 168).

emos llegado al final. oh, los finales son tan tristes. no. éste es un final felis. es en realidad un nuevo comienzo ¿verdad? tú comprendes. puedo verlo, puedo ver el coro de los muertos recibéndome, palmeándome la espalda con sus manos sudadas de sangre. será pronto. podremos jugar juntos, por la heterinidad, en un mundo nuevo, en un mundo de gente que vivirá para siempre.

no siempre fui así ¿sabes? hubo un tiempo en que creí que se podía bibir de otro modo. pero es mentira. yo era inosente. si la historia va a venir por nosotros de cualquier manera, lo mejor es acelerarla, obligarla a hadelantarse, someterla. como a ti. seremos espejos del universo, carnes de sacrificio que dibujan la estela del tiempo. será bonito (Roncagliolo, 2006, p. 297).

3 Gustavo Gorriti explica cómo la versión oficial (la que producen las instituciones del Estado) trató de instalar un discurso del miedo alrededor de Sendero Luminoso y de la violenta respuesta estatal a esa experiencia: “Así como la gente trata de olvidar los sueños desgarradores y torturantes, lo mismo hizo el país con Sendero: enterrarlo bajo una activa amnesia y mantener a raya las emanaciones residuales de la memoria bajo el asustado exorcismo de los epítetos” (2017, P.13).

Lo significativo, no obstante, está en la revelación final: esos textos desordenados o desarreglados fueron producidos desde el poder. Es decir, son textos escritos por el comandante del ejército asignado en ese lugar. Entonces, estos papeles, un poco delirantes, claramente caóticos, son algo así como la contracara de los informes ordenados y pulcros que escribe el fiscal Chacaltana:

El fiscal Chacaltana puso el punto final con una mueca de duda en los labios. Volvió a leerlo, borró una tilde y agregó una coma con tinta negra. Ahora sí. Era un buen informe. Seguía todos los procedimientos reglamentarios, elegía sus verbos con precisión y no caía en la chúcará adjetivación habitual de los textos legales (Roncagliolo, 2006, p. 16).

En esa dirección, lo significativo parece ubicarse en una circunstancia adicional: la falta de observancia respecto de las normas gramaticales parece que apuntara a que la violencia de la realidad (la transgresión, la culpa y su justificación) no podrían narrarse o retratarse desde un lenguaje convencional (salvo para desfigurarla o encubrirla, como ocurre en el caso de los informes del fiscal), frente a esa imposibilidad parece que fuera necesario recurrir a otro dialecto, a otras expresiones no reguladas, para que –de alguna forma– pueda expresarse la magnitud de la violencia que gobierna la realidad. Es decir, no hay gramática para dar cuenta del horror de la violencia. Entonces, quienes conocen en detalle esa violencia (porque la experimentaron) deben también buscar la forma adecuada (claramente no convencional) para expresar su tremendo exceso: desarticulando el lenguaje natural, volviéndolo caótico, quizá hasta “inhumano”. Es decir, tensándolo hasta tornarlo extraño:

oh, a mí tampoco me gusta. pero los grandes cambios son así, nasen del dolor. no quiero que pienses que esto es un castigo, no. es una penitencia. un acto de conversión. tomamos nuestras carnes y las purificamos hasta convertirlas en luz, en vida eterna, en materia divina. seremos ángeles, ángeles con espadas de fuego, de los que cuidan la entrada del paraíso. cancerberos del edén ¿te gusta eso? a mí me gusta. cancerberos del edén. ja. nadie pasará sin que antes lo probemos con nuestras hojas afiladas y candentes. estaremos todos, y todos seremos uno y el mismo, multiplicados por los espejos que somos unos de otros. todo acabará en nuestras manos y todo comenzará en ellas. quizá algún día, podremos derrocar a dios. y entonces nadie podrá detenernos. por siempre jamás (Roncagliolo, 2006, p. 298).

Lo notable –como se mencionó antes– es cómo este discurso ha sido producido desde el poder. Entonces, en este caso, parece que es el poder el que se refugia o asume finalmente un lenguaje caótico para dar cuenta de la violencia que debe enfrentar. En ese sentido, la oposición o conflicto que plantea la narración está entre el lenguaje de la norma, de la ley, de la “normalidad” (la fantasía de

cierta regularidad), frente al lenguaje de “la verdad”: la desnuda verdad de la violencia, de un discurso sin artificios ni disfraces de moderación (discurso que está casi siempre orientado a la regulación y control de la sociedad):

Chacaltana tomó los papeles y trató de leer. Pero no había nada que entender en ellos. Sólo incoherencias. Barbarismos. No eran sólo los errores ortográficos, era todo. En el caos no hay error, y en esos papeles ni siquiera la sintaxis tenía sentido. Chacaltana había vivido toda su vida entre palabras ordenadas, entre poemas de Chocano y códigos legales, oraciones numeradas u ordenadas en versos. Ahora no sabía qué hacer con un montón de palabras arrojadas al azar sobre la realidad. El mundo no podía seguir la lógica de esas palabras. O quizá todo lo contrario, quizá simplemente la realidad era así, y todo lo demás eran historias bonitas, como cuentas de colores, diseñadas para distraer y para fingir que las cosas tienen algún significado (Roncagliolo, 2006, p. 315-316).

Adicionalmente, la narración expone y des-cubre que ese mismo discurso (el del poder) ha sido profundamente penetrado por el registro mesiánico de la misma violencia que SL adoptaba y patrocinaba. De este modo, la instancia que se propuso combatir el terror termina intoxicada por los excesos de esa misma violencia, reproduciendo sus palabras y sus prácticas (con la misma intensidad y ortodoxia). Estamos, así, frente a una especie de inversión discursiva que, al mismo tiempo que altera de forma peligrosa la personalidad de los sujetos, potencia de cierto modo su magnitud y legitimidad. De ese modo, hacer lo necesario por el bien de todos resulta en una coartada eficaz y suficiente.

Por otro lado, la cándida ilusión del fiscal respecto a las posibilidades de la norma y las virtudes de la institucionalidad es desvirtuada constantemente por la realidad. En este sentido, la perspectiva de que una eficiente y razonable investigación puede resolver cualquier problema, incorporando en este proceso recursos y técnicas estrictamente orientadas por el espíritu de la ley, deviene en un escenario de imposturas y manipulaciones. Ésto porque el poder militar aprovecha la vulnerabilidad de esa *memoria atemorizada* para instrumentalizar la investigación del fiscal. Es más: ese poder, que en los hechos gobierna el Perú desde la supresión de SL, encuentra una valiosa oportunidad para sí mismo en la ilusa confianza del fiscal. A partir de esto, la jerarquía militar manipulará un conjunto de asesinatos que en lo inmediato servirán para justificar una posible nueva intervención del ejército en un engañoso escenario de una revivida guerra interna. Lo notable, en este caso, es que la investigación del fiscal juega este juego sin entenderlo, pues de forma casi inocente relaciona varios hechos que no tienen conexión evidente y establece conclusiones a partir de datos incompletos y fragmentarios. De este modo, la investigación del fiscal termina legitimando y otorgándole sentido al proyecto de poder de los militares.

En otras palabras, el poder fáctico de los militares juega con las actividades del fiscal Chacaltana, pues manipula de forma grotesca su investigación y este funcionario no alcanza a reconocer el enredo en el que está involucrado, esto por la magnitud del temor que plantea la memoria de SL y que atrapa al fiscal de forma absoluta. Tanto así que sus acciones se alinean fácilmente con las oscuras pretensiones de la jerarquía militar, sin sospechar en lo mínimo respecto de ese discurso o plantear un análisis crítico sobre sus motivaciones. De este modo, la narrativa oficial de responsabilidad y compromiso respecto a la seguridad nacional vuelve a instalarse desde la fragilidad de las instituciones democráticas sólo para que el poder militar recupere un protagonismo que, en el contexto de la naciente democracia, estaba perdiendo.

Y parte de esa manipulación tiene que ver con la gestión de los ritmos de la investigación. En este caso, la jerarquía militar controla y decide los tiempos así como la eficacia de la investigación. Y una de las formas o mecanismos para gestionar esto es, otra vez, el miedo a una renacida violencia. Un temor que ha penetrado en las instituciones y que determina su efectividad:

Si ellos no quieren investigación, no se hace investigación.

—Pero es nuestro deber...

—¡Nuestro deber es callarnos y acatar! ¿Es tan difícil que se le meta eso en la cabeza? Escuche, no tengo ningún interés en ayudarlo porque no me da la gana. Pero si quisiera ayudarlo, tampoco podría. Así que no me meta en este asunto porque me va a joder el ascenso. ¡Se lo pido por favor! ¡Tengo una familia! ¡Quiero volver a Lima! No puedo estar molestando al comandante Carrión (Roncagliolo, 2006, p. 73).

Y el miedo no se apoya sólo en la posibilidad de que SL reinicie sus actividades, sino en las consecuencias que tal emergencia puede provocar; en este caso, el temor se asienta en la potencial respuesta estatal, que también parece estar marcada por una extrema violencia (a través de la intervención de sus fuerzas armadas) y, además, en el escarmiento que deberán sufrir quienes no favorecen la represión de la violencia terrorista.

Así, estamos frente a un crimen (o varios) que, en el contexto del género policial, no se resolverá; esto porque el investigador y su investigación están atrapados en una institucionalidad a la que no le interesa aclarar o resolver nada. Y donde, además, el propio fiscal/investigador no sabe cómo avanzar en la investigación, pues sólo se tropieza con fragmentos de la verdad; y él tampoco está en condiciones de articular las piezas de ese rompecabezas. Entonces, quien investiga, quien podría revelar la siniestra verdad, quizá está incapacitado para

ofrecer respuestas (por su propia implicación); o quizá se protege a sí mismo no revelando lo que sabe. De esta forma, si algo queda claro en esta narración es que la justicia, en los hechos, en función de esta experiencia, simplemente no es posible. A partir de ésto, la lógica del género policial latinoamericano se cumple casi a cabalidad en *Abril rojo*: es posible que se aclaren varios detalles del crimen (en el sentido de conocer a los responsables de la violencia o de los homicidios), pero resulta muy poco probable que se pueda alcanzar alguna forma de justicia. Entonces, la investigación (judicial, en este caso) revela o expone alguna forma de verdad sin ofrecer en cambio ninguna forma de justicia.

4. Descubrirse en la investigación: la violenta impotencia del fiscal

Por otro lado, es muy interesante cómo la relación que el fiscal establece con el poder militar transforma también su propia insignificancia. Vale decir, mientras el poder lo utiliza para sus propios fines, Chacaltana también empezará a utilizar su pequeño margen de poder para fortalecer sus propias circunstancias. Al respecto, es importante señalar que el fiscal –desde el principio– se ve a sí mismo como un sujeto de poco carácter, sin una personalidad que destaque:

Aunque se sentía orgulloso de ser considerado entre los funcionarios de mayor rango, nunca sabía bien qué decir en esas ocasiones. Las autoridades competentes circulaban a su alrededor con vasos de vino rosé sin llegar nunca a detenerse a su lado. Muchos de los mandos medios y bajos le hablaban un rato, pero mirando hacia otro lado, buscando alguna persona más importante con quien departir (Roncagliolo, 2006, p. 40).

Sin embargo, a medida que su relación con el poder militar se amplía también su condición anodina se transformará, tanto así que él mismo emplea su “nuevo” poder para ejercer otro tipo de violencia. Aquí se incorporan un par de elementos que complejizan esta circunstancia. En principio, conocer o intuir la verdad de las acciones del ejército para combatir a SL termina afectando al propio fiscal. Esto porque frente a la violencia del sistema (que desordena la aparente tranquilidad inicial del fiscal) se instala una aparente paz social que resulta en una máscara ideológica, hecho que se desmorona a medida que Chacaltana conoce la verdad, circunstancia que finalmente lo empuja a vivir según las reglas de la misma violencia que busca combatir. Así, él se transforma para actuar según los modos de la violencia del sistema. En cierto sentido, su intrascendente vida adquiere consistencia a partir de una fuerte dosis de

verdad. En otras palabras, la violencia que él respira y que ahora despliega le otorga cierto sentido a su existencia.

Y la forma más evidente en la que él despliega violencia es bastante simple: explotar/oprimir la debilidad de otros. Y en este contexto es importante incorporar a otro personaje: Edith Ayala. Se trata de una joven que trabaja como mesera y que Chacaltana conoce casi por casualidad, pero con la que iniciará una relación. Lo importante está en que en un absurdo arranque de furia el fiscal abusará de ella, casi sin explicación:

Ahora, la mirada de Edith reflejaba miedo. Inexplicablemente, eso lo excitó aún más. Trémula, Edith trató de zafarse de su abrazo. Él apretó su cuello con una mano, mientras con la otra se bajaba la bragueta. Llegó a ver las marcas rojas que sus garras habían dejado en las muñecas de la joven antes de que ella le arañase el rostro, hasta meterle el dedo en el ojo. Entonces se puso violento. La abofeteó contra la cama y bajó un poco su pantalón mientras se ponía en posición. Llegó a ver su propio pene envejecido contrastando con la carne limpia y fresca de Edith. Su estómago redondo caía sobre el liso vientre de ella. Embistió. Ella cerró los ojos y apretó los dientes. Él volvió a embestir, una y otra vez, sacudiéndola entre los quejidos de la cama y sintiendo cómo su cuerpo pequeño, cada vez más diminuto, se estremecía bajo el cuerpo del fiscal, arrugado pero fuerte, aún fuerte, más fuerte que nunca (Roncagliolo, 2006, p. 272-273).

Este momento de violencia ocurre de la forma más incomprensible, casi sin motivación, pues ambos eran prácticamente pareja y tenían frecuentes encuentros sexuales. En todo caso, la violencia que ejerce el fiscal parece que sólo buscara afirmar algo en la medrosa subjetividad del funcionario: la seguridad de su autoridad y la contundencia de su reciente poder, todo ello en el marco de un propósito adicional: esconder su carácter pusilánime y disimularse en la máscara de un sujeto vigoroso:

No entendía por qué había hecho lo que había hecho. Trataba de recordar y a la vez de olvidar el episodio de esa mañana. No era sexo lo que había buscado, sino una especie de poder, de dominio, la sensación de que algo era más débil que él mismo, que en medio de este mundo que parecía querer tragárselo, él mismo también podía tener fuerza, potencia, víctimas (Roncagliolo, 2006, p. 281).

Más adelante, sin embargo, encontrará una explicación o justificación adicional: investigando descubrirá que los padres de Edith pertenecían a una célula de SL y que fueron asesinados por miembros del ejército. Esos módicos datos le permitirán concluir que ella necesariamente debería estar implicada en los asesinatos que él investigaba: “Hay suficientes indicios de tus vínculos con Sendero. Y tus padres, claro. Los salvajes que te educaron. Mira lo que hicieron contigo” (Roncagliolo, 2006, p. 220).

Lo importante, en todo caso, está en cómo la explicación que elabora Chacaltana establece una respuesta determinista: la responsabilidad de los padres se traslada de forma mecánica hacia la hija. De ello resulta que Edith es culpable porque sus padres fueron culpables. De esta forma, junto a esta arbitraria interpretación, que está marcada por una narrativa convencionalmente estatal, la novela informa con detalle cómo la ética particular del fiscal (aquella que se orientaba por cierta reforma moral de la sociedad) se derrumba y se degrada, sobre todo porque él es capaz de proceder con la misma violencia degradante de los terroristas, con esa naturalizada brutalidad que él trata de combatir; pero también con sus justificaciones.

Por último, se hace importante señalar que si bien la violencia transforma a este personaje, en general su actitud siempre es ambigua. Es decir, pasa muy rápidamente de la insignificancia al más intenso y absurdo ejercicio del poder, para retornar sin mayores problemas a su conducta inicial: el sereno y ordenado funcionario público:

—No soy... nada importante, Edith. No tengo un carro. Ni lo tendré. No me invitarán a las fiestas de las altas autoridades. En realidad, creo que yo no sirvo para esas fiestas. Cuando trato de hablar nadie me escucha. Quizá es que nunca entiendo qué está pasando en las fiestas... Creo que no entiendo ni siquiera qué está pasando en esta ciudad ni en este país. Últimamente creo que no entiendo nada de nada. Y no entender me da miedo (Roncagliolo, 2006, p. 155).

Y es que las dificultades que él tiene para procesar la brusquedad de sus crisis son casi las mismas que experimenta a la hora de reflexionar y entender la realidad de su país. Es decir, parece que no entenderse a sí mismo es sólo un síntoma de una dificultad mayor: no entender las circunstancias extremas de su propio país. Pero tal dificultad quizá implique algo más. El reconocimiento que expresa el fiscal respecto de no entender tal vez tenga más que ver con el miedo a las consecuencias que supone conocer. Es decir, él no quiere reconocerse porque ello supondría asumir aquello de lo que es capaz mientras lo gobierna la violencia. Y, por otro lado, no quiere entender a su país porque ello significaría reconocer las fallas estructurales que determinan su historia y su presente, la mayoría de ellas marcadas a fuego por una violencia que no cesa. En resumen, entender sería peligroso porque implicaría aproximarse a cierta verdad insoportable. Ahí podrían estar, entonces, las razones del miedo.

Y probablemente sea este tipo de acercamiento o aproximación el que más llama la atención en el libro de Roncagliolo. Porque si algo queda claro es que ese “acercarse a lo real” implica reconocer que el funcionamiento de lo social (y las marcas que éste incorpora en lo individual) está definido por la violencia

y el miedo que ella desencadena. Por ejemplo, en el contexto de la novela, las instituciones funcionan mal por unas cuantas razones. Una de ellas es la negligencia por miedo. Es el caso de un informe policial que describe el primer asesinato. Aquí se tergiversan los hechos para que coincidan con un discurso que busca minimizar el impacto del crimen para que se lo olvide rápidamente: “Finalmente, en la correspondiente caída al suelo del occiso, su rostro impactó contra los rastrillos de la paja, produciéndose una herida punzo-cortante cruciforme en el sector frontal craneal” (Roncagliolo, 2006, p. 79). A pesar de que el informe es bastante absurdo, el fiscal decide aceptar su contenido:

El fiscal no tenía ninguna ambición de protagonismo. No quería polemizar ni dudar de la buena fe de las instituciones. Si las autoridades competentes ofrecían una versión más sólida que la suya, la aceptaba. [...] Dio por válido el informe policial y decidió cerrar el caso con la información disponible. [...] los canales de comunicación interinstitucional se revelaban eficaces. Una señal más de progreso (Roncagliolo, 2006, pp. 76-77).

Otro es el caso de deficiencia institucional por mandatos explícitos: un ejemplo de tal cosa ocurre cuando el fiscal le informa al comandante del ejército su hipótesis de la reaparición de SL. La respuesta del comandante es categórica:

—Yo sólo... pensé que era una posibilidad... [que el crimen lo hubiera realizado una célula senderista]

—Piensa usted demasiado, Chacaltana. Grábese en la cabeza una cosa: en este país no hay terrorismo, por orden superior. ¿Está claro? (Roncagliolo, 2006, p. 47).

La respuesta que ofrece el comandante permite reconocer que la realidad y sus efectos no importan mucho si esos factores pueden ser manipulados de forma absoluta. En este caso, la arbitrariedad no sólo opera sobre la adulteración de los hechos, sino que obliga a que se considere y evalúe a éstos a partir de una deliberada alteración. En estas condiciones, ya no es posible saber qué puede ser verdadero y qué no. Lo importante en la narración está en las consecuencias de esa revelación: el Estado, las instituciones y prácticamente todo funciona a partir de esa farsa. Es más, la paz o tranquilidad que todos disfrutaban estaría construida a partir de un montón de mentiras que inútilmente procuran encubrir o disfrazar la violencia que organiza las condiciones de lo social.

Ciertamente la novela de Santiago Roncagliolo no ofrece respuestas para afrontar la violencia; pero quizá sí permite concentrarnos en algunas preguntas que debemos hacernos sobre la violencia y cómo ésta determina nuestra vida presente.

Al respecto, es importante señalar algo: *Abril Rojo* es una novela que se ubica temporalmente en los albores del siglo XXI, por lo tanto su lugar en la literatura contemporánea podría considerarse de transición, es decir, la diégesis de esta novela remite al siglo XX (a su violencia), pero observada desde algunas de las circunstancias del siglo XXI. Una de tales condiciones remite a los “efectos” de la violencia retratada en la novela: la ruina de las utopías. Esto, por una razón: la consigna de que las utopías encarnan (o una consecuencia de ellas) es un violento autoritarismo. Es decir, la existencia de un vínculo casi orgánico entre utopía y violencia. En el caso de *Abril rojo*, la violencia de SL y su memoria impiden cualquier forma de empatía con sus objetivos políticos e históricos; es decir, la degradación de su proyecto utópico termina definiendo su inviabilidad. El informe final que incorpora la novela, realizado por otro funcionario del Estado (una agente del Servicio Nacional de Inteligencia del Perú), apunta a este tipo de desvarío y su rutina de reediciones (un informe que, por lo demás, también trata de encubrir muchas otras cosas): el exfiscal Chacaltana abandonará la ciudad y se embarcará en un “nuevo” proyecto para el futuro:

Recientemente, nuevos informes del Servicio de Inteligencia del Ejército señalan que el acusado Félix Chacaltana Saldívar, fiscal distrital adjunto, ha sido visto en las inmediaciones de las localidades ayacuchanas de Vischongo y Vilcashuamán, en circunstancias en que trataba de organizar «milicias de defensa» con fines poco esclarecidos. Nuestros informantes afirman que el susodicho fiscal mostraba señales ostensibles de deterioro psicológico y moral, y que conserva aún el arma homicida, que empuña constante y nerviosamente a la menor provocación, aunque carece de la respectiva munición (Roncagliolo, 2006, p. 327).

Recibido: septiembre de 2022

Aceptado: septiembre de 2022

Referencias

1. Giardinelli, Mempo (2013). *El género negro: orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
2. Gorriti E., Gustavo (2017). *Sendero. Historia de la guerra milenaria en el Perú*. Lima: Planeta.
3. Lafforgue, Jorge y Jorge Rivera (1995). *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.
4. Martínez Canizález, José Luis (2009). El neopoliciazo mexicano. *El grito*, 9, 15-25.
5. Morales Muñoz, Brenda (2014). *Abril rojo: la guerra en tiempos de paz*. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/5000030>
6. Navarro Albaladejo, Natalia (2008). Crítica política y novela negra en *Abril rojo* de Santiago Roncagliolo. *Cyber Humanitatis*, 48. Recuperado de https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/vida_simple3/0,1251,SCID%253D21043%2526ISID%253D730,00.html
7. Padura, Leonardo (2000). *Modernidad, posmodernidad y novela policiaca*. La Habana: Unión.
8. Piglia, Ricardo (2001). Sobre el género policial. En Piglia, R (autor), *Crítica y ficción*. (59-62). Buenos Aires:: Anagrama.
9. Roncagliolo, Santiago (2006). *Abril rojo*. España: Alfaguara.
10. Scantlebury, Marcia (2000). Paco Ignacio Taibo II: «La novela negra es la gran novela social de fin de milenio». *Revista Caras*, 21. www.caras.cl/ediciones/paco.htm
11. Taibo II, Paco Ignacio (1987). *La vida misma*. México: Planeta.
12. Tauzin, Isabelle (2014). “Teseo en Ayacucho: *Abril rojo* más allá de la novela policiaca”. *Pacarina del Sur*. 5 (21). www.pacarinadelsur.com

¿Dónde está tu hermano?, pregunta la loba a cada hijo (Una lectura sobre Sara Uribe)

Where is your brother, asks
the she-wolf to each child
(A reading about Sara Uribe)

Mónica Velásquez Guzmán*

Resumen

En el presente trabajo, analizo el poemario *Antígona González* de Sara Uribe, para rastrear cómo se establece allí una poética de lo fraterno en un contexto de desaparición y muerte forzada en el México actual. Esa temática provoca, paralela a la crítica a sistemas políticos, un agudo cuestionamiento al mismo sistema literario por medio de un extremado uso y exposición de intertextos así como de una actitud desafiante ante los modos de circular un libro que se presenta como escrito con y entre otros. Se trata de entender por qué y cómo se reescribe el sitio del familiar de un desaparecido en una poesía cercana al documental, al montaje y a la escucha de protagonistas, testigos y denunciantes.

Palabras clave: Poesía documental, desaparición, interlocución, archivo, Sara Uribe.

* Doctora en literatura hispanoamericana por El Colegio de México. Actualmente soy docente titular de la Carrera de Literatura de la UMSA, La Paz - Bolivia.
Contacto: mbvelasquez@umsa.bo.
ORCID: 0000-0003-2977-7318

** Como autora, declaro que este trabajo no entraña conflicto de interés con alguna institución o persona.

Abstract

In the present work, I analyze the book of poems *Antígona González* by Sara Uribe, to trace how a poetics of the fraternal is established there in a context of disappearance and forced death in Mexico today. This theme provokes, parallel to the criticism of political systems, a sharp questioning of the literary system itself through an extreme use and exposure of intertexts and a defiant attitude towards the ways of circulating a book that has been written with and among others, according to the author. It about understands why and how the site of the relative of a disappeared person is rewritten in a poetry close to the documentary, the editing, and listening to protagonists, witnesses and complainants.

Keywords: Documentary poetry, disappearance, interlocution, archive, Sara Uribe.

¿Dónde está tu hermano?, le pregunta la loba a cada hijo.
Pero ahora, cuando las palabras son todavía muy niñas,
en la extrema piedad de lo salvaje
solo un líquido blanco moja el mundo.

María Ángeles Pérez López, *Incendio mineral*

1. Introducción

Desde los siglos XVII hasta el actual, la poesía ha atravesado todas las posibilidades de la enunciación: la voz trovadoresca, la singularidad del yo lírico, la cita, la neutralidad, la polifonía y, últimamente, la apropiación. Se trata de un desplazamiento que privilegia la reescritura con y entre otros, más cercana a una labor de montaje y de escucha que a una de expresión o de exploración verbal. Una herida de lenguaje, que ha resquebrajado la certeza verbal llevando a los textos a impregnarse de intermedialidad, y una herida de muerte, en el auge de las necropolíticas que nos han tocado, explican esa apertura. En este ensayo me interesa rastrear las formas en que, desde una poética de lo fraterno, Sara Uribe Sánchez (México, 1978) recoge un encargo social¹ (aunque es emitido por una persona concreta representa una alarma que ocupa a gran parte de la sociedad mexicana y mundial) para preguntarse por cómo escribir en

1 Es tentador recordar que también Mary Shelley escribió *Frankenstein* después del encargo-desafío que habían acordado con su esposo, Percy Shelley, Lord Byron y John William Polidori. Subyace a ese encargo otro, el de una sociedad que ella había oído y reconfiguró hecha pedazos en ese cuerpo monstruo como urgencia de una época. O de la nuestra, también. Lo señalo porque podría subestimarse el encargo como un detonador de escritura frente a supuestos que entienden la ésta como resultado de un proceso de subjetivación original necesitada de expresarse. Acá sucede todo lo contrario, como se verá más adelante.

comunidades situadas en medio de la muerte como condición de existencia, en medio de articulaciones sociales rotas y cuerpos desaparecidos (Uribe, 2019b). El asunto interpela la quietud escritural, que no puede permanecer a salvo del mal, haciendo que tanto la temática de la desaparición forzada en el México actual como la pluralidad de medios y soportes que trizan la estructura clásica de un poema se correspondan. La situación mortuoria del presente no puede ser referida ni anclada en la subjetividad propia aislada ni fictivamente (Uribe, 2019b); tampoco el género puede mantenerse incólume a tales violencias; se ve violentado, intervenido, pluralizado.

2. El lugar que no quisimos, pero nos tocó: ser/ decir Antígona

En 2012, como producto de un encargo que la dramaturga Sandra Muñoz hiciera a Sara Uribe, se publica *Antígona González*. Interesa resaltar un matiz a lo dicho por la crítica y es que ésta es una reescritura que no sólo habla/reescribe con la obra clásica sofocliana sino con toda una casta de traumas, una reiterada herida que vuelve en ese nombre cada vez que un muerto, un desaparecido, una familia rota y una violencia sistemática toman la escena pública y privada de la actualidad. Si bien la protagonista recoge el lugar y la función que le ha tocado y reclama el cuerpo de su hermano Tadeo, su sitio verbal no es una mera encarnación nostálgica del mundo clásico o su actualización. Todo lo contrario, es la dolorosa imposición de un sitio simbólico y político que se ha repetido una y otra vez en la historia humana y sus violencias. Si en Europa, según da cuenta Steiner en su recopilación, la historia del reclamo vuelve a suceder, en obras teatrales, situada en Tebas y trae al presente la historia en su dimensión existencial y política, en América Latina, acorde con Rómulo Pianacci (2015), la actualización es siempre política, más colectiva y se ambienta en localizaciones específicas del continente.

Baste recordar a Gambaro y su *Antígona Furiosa* situada en la dictadura argentina o la *Antígona* de José Watanabe respecto a los desaparecidos y muertos en manos de Sendero Luminoso, por citar dos ejemplos. En ambas, “el cadáver no es de ella, es de la nación” (Fradinger, 2018, s.p.). Como enfatiza esta crítica, llama la atención la recurrencia a una Antígona madre o hermana que reclama desde y por una familia. Lo central reside en que:

Antígona es la imaginación de *una comunidad*; en tanto es madre, ella es la comunidad *por venir*; en tanto es madre confrontada al entierro, es la comunidad que podría llegar y *nunca llega*; la prometida, pero imposible salida de la colonia.

Y en tanto representativa de la comunidad que nunca llega porque yace insepulta, a la madre que ya ha parido, se le asignará el rol de dar vida de nuevo a través del entierro, de su vida eterna después de muerta, o de su eterno retorno desde la muerte (Fradinger, 2018, s.p).

Si para el cono sur en las décadas de los años setenta y ochenta del siglo XX había sido recurrente la pregunta por la desaparición y el reclamo de la restitución de cuerpos, en la reciente historia y narrativa mexicana, esa situación y sus imaginarios vuelven. Otros ejemplos, desde la poesía, pueden ser mencionados: Zurita y su alegoría en el *Anteparaiso*, el pastiche con que Blanca Wiethüchter yuxtapone citas de cronistas y textos precoloniales con noticias y testimonios de la dictadura en Bolivia, o la enumeración de “Hay cadáveres” de Néstor Perlongher en Argentina. Así,

en la Tebas-Tamaulipas de Uribe, Tadeo González es el hermano desaparecido, no hay aquí un cuerpo yerto que deba o pueda ser enterrado, lo que hay es la imposibilidad de asumir a Tadeo González como muerto, pues está ‘desaparecido’ y es en esta incomprensible categoría, donde debe indagar quien busca (Nuñez, 2020, p. 279).

La estructura del libro como montaje de fragmentos opera como una mirada que corta el muro, le imprime un tajo que hace visibles las capas que, ecológicas, han yuxtapuesto el horror. La pregunta por cómo narrar, cómo decir esa tremenda, retoman la memoria de los varios momentos en que esa fue la pregunta y el dolor de escritores para no revictimizar y para no repetir la violencia contra las víctimas (cabe recordar el trabajo de Agamben para Auschwitz, el de tantos autores sobre las dictaduras en América Latina, como Pilar Calveiro, por dar un ejemplo, o incluso la obra de Anna Ajmátova respecto al autoritarismo en la Unión Soviética). Las estrategias escriturales para hacer hablar al horror han sido muchas. Uribe es muy consciente de haber inscrito su trabajo en el marco de esa dolorosa y dolida tradición².

Al respecto, asevera Javiera Nuñez (2020) que:

Identifico que, en este último caso (el de Uribe), el problema se desplaza desde el anhelo de liberación –de la revolución como horizonte posible, propio de las rescrituras de los sesenta y setenta posteriores a la revolución cubana–, a la necesidad de generar *comunidad* para hacer frente a un presente de horror y muerte (p. 264).

El libro mereció prontamente la atención de la crítica, que ha privilegiado la interpretación política y ha recogido en ese sentido su evidente interpelación y

2 Ver entre sus ponencias “Las escrituras que hacen otras cosas” y “Conferencia magistral de clausura”.

visibilización del contexto social-político. Al aspecto innegable de su incorporación del mismo como eje vertebrador de la obra, se suman algunos estudios sobre sus recursos (lo dramático, lo coral, la voz en Bolte), sobre su estructura híbrida (el montaje, el pastiche, los textos “apropiados”, etc. Llorente, Morales, Zamudio³), sobre su lectura de la historia original – intertextos, citas, fuentes explicitadas al final del libro, Ale (2014) y Alicino (2020) – o sobre la paradójica presencia de los ausentes o desaparecidos, tema dolorosamente reiterado en la tradición literaria del continente americano (Buj, 2019). En diálogo con esas líneas, consideraré *Antígona González* como una escritura de la hibridez (en palabras de Maricruz Castro (2019): se trata de un texto que “desborda la palabra escrita, forma predilecta de la comunicación literaria, aun cuando la página impresa sigue siendo su soporte, su plataforma de transmisión. Representa un modo de interrogar ese género literario porque desarticula la forma de construir lo narrado” p. 27). No creo prioritario categorizar o delimitar genéricamente el libro, pero sí entender que la organización, siendo verbal, excede las convenciones de lo poético en este caso, y que, a la manera de un montajista, arma sus materiales cuestionando con su forma el mismo género en el que se inscribe parcialmente, el poético.

Una asociación casi inmediata pone en relación este proyecto con las llamadas poéticas “citacionistas”, según las concibe Rivera Garza (escritora también mexicana con quien Uribe guarda una estrecha relación literaria). Lo ecléctico de las materialidades, las relaciones evocativas y de toma de posición política respecto de las desapariciones y necropolíticas en México, la toma de datos y escrituras del contexto así como la reescritura desapropiativa respecto de su tradición la caracterizan. *La desapropiación* (Rivera Garza, 2013) implica, además, definir el lugar de la lectura como una: “práctica productiva y relacional, es decir, como un asunto del estar-con-otro que es la base de toda práctica de comunidad, mientras esta produce un nuevo texto, por más que parezca el mismo” (p. 268).

El trabajo con la intertextualidad se pluraliza por las reapropiaciones, dado que no sólo se retoma el texto clásico. Se lo yuxtapone con textos provenientes de tres fuentes: el blog de Diana González, los testimonios de familiares buscando a sus desaparecidos y múltiples textos escritos entre teóricos y ficcionales. Según refiere la misma autora (Uribe, 2019b) hay mucho del tono e información, de las maneras de dirigirse a un familiar desaparecido, tomado del blog

3 “El libro de Sara Uribe es un híbrido: emplea rasgos del teatro, como la ausencia de una focalización exterior que juzgue las acciones representadas; se vale del lenguaje periodístico; inserta varios pasajes líricos muy intensos, muy emotivos; y relata historias que, por su brevedad y tendencia a la unidad, son propias del cuento” (Zamudio, 2014, p. 38).

Antígona Gómez, *No olvido porque no quiero*, quien desde 2007 habría trabajado allí la desaparición de su padre, hallado muerto ese año. Otro material utilizado por Uribe es el proyecto *Menos días aquí*, un *blog* donde voluntarios cuentan y nombran los muertos según fuentes periodísticas diarias; en este proyecto participó la misma poeta en el año de trabajo de *Antígona González* y de esa experiencia se desprenden las “Instrucciones para contar muertos”, primera sección del libro.

Si, como ella refiere, fue la masacre de San Fernando (Uribe 2019b) la que situó y delimitó su reescritura de Antígona, la incorporación de citas, paráfrasis o guiños provenientes de Antígonas teóricas (Butler, Zambrano) añade a la escritura ficcional de la historia una carga conceptual que no sólo filia a la poeta con lo que Cristina Rivera Garza estudia de la literatura conceptual de inicios de siglo XX. Fundamentalmente este tipo de intertexto da un marco de fondo que permite y exige trazar líneas de lectura más allá de los casos de hermanas exigiendo justicia y el cuerpo de sus hermanos muertos o desaparecidos. Ese marco posibilita un horizonte respecto del cual se puede pensar qué significa tanto ese lugar que “toca” a alguien, como los modos de dar voz a ese sitio-función-antígona en toda su dimensión fraterna y política.

La última sección se estructura con preguntas provenientes de la obra de Pinter⁴. La misma añade una dimensión paródica y dolida de quien debe enfrentarse al absurdo de los procedimientos policiales y judiciales. La yuxtaposición de preguntas del poema y respuestas extraídas de testimonios deja ver entre ambas un hiato. Eso que no se pregunta nunca, eso que, respondido, no se oye.

En “Notas finales y referencias” no sólo se explicitan esas fuentes e intertextos, también se permite asistir al laboratorio de escritura y leer a Uribe lectora, quien produce con y desde sus lecturas junto con una labor de escucha atenta a sus materiales, a sus contextos y a su tradición. Por lo visto, tanto asumir ese sitio-función, más que la voz de un personaje que reencarna, implica aparecer colectivamente, como parte de una comunidad de familiares dolientes. Paralelamente, exige un trabajo de polifonía, intertexto y reapropiación, pues esta escritura no es la voz singular de alguien, sino la caja de resonancia de toda voz, ausencia, testimonio, *blog*, fuente que haya pensado/dicho/sido una Antígona. Con ese doble rasgo se construirá una poética de la fraternidad.

4 Harold Pinter fue un imprescindible dramaturgo, guionista, actor y director británico para el teatro moderno. Es central, entre otros aportes suyos, el trabajo con la palabra y sus ritmos.

3. Si digo tu nombre, ¿aparecerás?

Toda escritura debe, pues, para ser lo que es, poder funcionar en la ausencia radical de todo destinatario empíricamente determinado en general. Y esta ausencia no es una modificación continua de la presencia, es una ruptura de presencia, la “muerte” o la posibilidad de la “muerte” del destinatario inscrita en la estructura de la marca (Derrida, 1971).

Si toda letra comporta una palabra dirigida a quien no está presente, las escrituras que literalmente se destinan a un desaparecido o a un muerto exacerban esa cualidad de traer al presente una ausencia que estructura y determina los modos de hablar. Es decir, si toda escritura brega con la dimensión inevitablemente ausente de su destinatario (a diferencia de la comunicación oral que lo tiene en frente), obras como la que nos ocupa se hacen cargo de una doble ausencia a la que se dirigen: la de todo destinatario, la de este destinatario. Al tratarse, además, de un contexto regido por las necropolíticas⁵, la voz que habla con quien no está opera como su memoria, como su cuerpo y como la única posibilidad de que no acabe de perecer.

Ante esta realidad me pregunto cómo se puede representar la ausencia, la borradura total de los cuerpos. [...] me pregunto también sobre la urgencia de imaginar una escritura de los cuerpos no encontrados, una escritura de aquellos cuerpos que no se sabe dónde están, si realmente están muertos, que ni siquiera tienen un nombre, los NN, los espectros (Ileana Diéguez, 2013, p. 13).

En el libro de Uribe, los tópicos de la desaparición y el reclamo se actualizan en ejercicios desplazados de interlocución que se dirigen a veces al hermano (sobre todo para dejar constancia de la búsqueda), a veces a los poderosos que nada dicen o responden con equívocos o con amenazas. Otras, a los lectores interpelados como habitantes del país tomado por la violencia. Además de algunos momentos más, cuando es la voz quien escucha a otros emisores: se trata de todos los fragmentos citados, provenientes de fuentes diversas.

Cabe recordar que la fuerza interlocutora (y, por lo tanto, interpeladora) en la poesía contemporánea es central para aquellas escrituras que, justamente, desbordan el yo lírico personal y subjetivo hacia formas más polifónicas y dialogantes del género poético. A propósito de esa invocación al tú, casi inherente a la poesía, Lacoue-Labarthe, recordando a Celan, advierte que “el poema quiere

5 Achille Mbembe elabora el concepto ‘necropolítica’ para referirse a “la expresión última de la soberanía reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir. Hacer morir o dejar vivir constituye, por tanto, los límites de la soberanía, sus principales atributos. La soberanía consiste en ejercer un control sobre la mortalidad y definir la vida como el despliegue y la manifestación del poder” (2011, pp. 19-20).

ir hacia algo Otro, necesita a ese Otro, necesita un interlocutor. Se lo busca, se lo asigna” (2006, p. 73). Más aún en contextos como el que soporta este libro.

Cuando la hablante se dirige al hermano, se enfatiza su decisión de no cejar en el intento de buscarlo, lo que la tiene sumida en esa única labor por la cual deja de lado sus ocupaciones, para constreñirse a su rol de hermana-de-un-desaparecido durante “todas las horas del día” (p. 24) incluidas las del sueño. También se le habla del tiempo de la infancia, esa época común en la que se reafirma la protagonista para continuar en su empeño, recuperar el cuerpo fraterno y enterrarlo. Dirige a él una puesta al día sobre las reacciones del resto de la familia, que no son unívocas y que exhiben la diversidad de elaboraciones ante este tipo particular de duelo (por ejemplo, “No me dejan hablar con tus hijos, Tadeo. Tu mujer no va a decirles nunca la verdad. Prefiere que crezcan creyendo que los abandonaste. ¿ves por qué tengo que encontrar tu cuerpo?” p. 56). Se le cuenta de su impotencia (“no querían decirme nada. Como si al nombrar tu ausencia todo tuviera mayor solidez. Como si callarla la volviera menos real” p. 22). Se le narran sus esfuerzos (“Rezo para que tu cuerpo ausente no quede impune” p. 28); se lo interpela a no traicionar lo poco sabido de él (“Por eso sé que no estás vivo. Si estuvieras vivo habrías dado señales [...] habrías luchado hasta la muerte por hacérmelo saber [...] tú no ibas a servirles para esas cosas de andar matando gente [...] Acá, Tadeo, se nos han ido acabando las certezas... p. 35); se le confiesa estar en igual condición mortífera (“Yo también estoy desapareciendo, Tadeo [...] Todos aquí iremos desapareciendo si nos quedamos inermes solo viéndonos entre nosotros, cómo desaparecemos uno a uno” p. 95).

Si bien la Antígona clásica reclama enterrar un cuerpo muerto, traicionando con ello la prohibición de Creonte y su ley, la de Uribe no tiene ese cuerpo ni la certeza de que quien busca esté efectivamente muerto. Como en varias de las reescrituras del mito, en América Latina, aquí se desplaza la figura del muerto a la del desaparecido. Y no poca cosa transcurre en ese traslado. La primera establece la singularidad de su hermano, su irremplazabilidad, mientras que la segunda extiende la situación de su hermano a todos los hermanos posibles que han desaparecido en el país. Por otro lado, y es central, el sitio de ausencia que él ocupa podría ser el de cualquiera, incluida la hermana. Por eso, en el temor de lo intercambiable entre iguales, entre consanguíneos (no sólo los que filia la sangre, también los nacidos en la misma tierra, por ejemplo), la falta de tumba de uno es a la vez la desaparición latente de todos sus familiares.

Paralelamente, también el sentido que se le da a su falta puede ser modificado: la cuñada decide hablar de su desaparición en términos de abandono; la hermana en

términos de desaparición forzada. Ante la ausencia de cuerpo, pareciera que sólo se trata de dos narrativas posibles, intercambiables. Cabe recordar la idea de que existe una relación especular entre “la muerte propia” y “la del otro”, como bien dice Ariès “en el espejo de su propia muerte cada hombre redescubría el secreto de su individualidad” (2012, p. 52). Una muerte señala el “destino colectivo”; sin embargo, al distanciarla del espacio de lo doméstico, se rompe totalmente la familiaridad con la muerte propia, volviéndola una “muerte impuesta”. Cuando se desplaza los ritos de muerte al espacio de lo público, a su agenciamiento comercial, las funerarias, y los cementerios en las afueras de la urbe, “la mayoría de la gente quiso conservar a sus muertos entre ellos enterrándolos en la propiedad de la familia” (2012, p. 64). Si pudiésemos establecer los quiebres que produjo la distancia entre la muerte propia y la muerte impuesta, la escala se haría aún mayor, pues el horror instalado a partir de violencias estatales que contemplan entre sus armas no sólo agredir a alguien, sino tomar su cuerpo y desaparecerlo es incontestable. A la vieja familiaridad con nuestro destino biológico, le sucede otra familiaridad tremenda, la de coexistir con miles de desapariciones y muertos a quienes se les niega la condición de cuerpos (la materia que da cuenta de haber existido como tales entre otros). Se ha transitado del ritual a la expropiación de la muerte propia; de la tumba cerca de casa a la tumba imposible, abstracta, repetida en la terquedad del reclamo de sus allegados.

¿Qué palabra escribir/dirigir al hermano, qué puente, qué memoria, qué tumba de palabras queda para abrigar una inexistente sepultura física? En otra dimensión, “¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente, rodeados de muertos?” (Rivera, 2013, p. 19). Nada de esto es ajeno al hecho mismo de escribir, pues implica la paradoja encerrada en la pregunta de Rivera Garza: “¿Estás contra el estado de las cosas, pero sigues escribiendo como si en la página no pasara nada?” (2013, p. 45).

Esa voz dirigida al hermano desaparecido vuelve literal el gesto de Celan leído por Lacoue-Labarthe: “el poema, en su propio interior, se vuelve hacia lo que aparece; hacia lo que está en proceso de aparecer: pone en cuestión el propio hacerse presente” (2006, p. 75). En un gesto desesperado, signado de impotencia, se yergue el intervalo que posibilita la pregunta y la interpelación. Y ésta es tan potente que hace presente al hermano en una doble acepción: lo trae cerca de su hermana, habita en ella, aunque falte su cuerpo y, además, se lo saca del tiempo pasado o archivado para volver a tener forma en el tiempo actual del día a día, lejos del borramiento que el poder le impone. Si de alguna terrorífica manera la humanidad no aprende de sus horrores para evitarlos, sino que los repite a escalas tenebrosas (basta pensar en una nueva guerra que se desarrolla

mientras escribo esto, por ejemplo), el sitio “antagonista” no desaparece. Se reedita históricamente como sitio-función, incluso destino, para los familiares de desaparecidos que, con su palabra convocante, dialogante, devuelve al ausente su dimensión humana y singular tanto como lo que lo sitúa históricamente.

Dos textos parodiados llaman la atención: las “Instrucciones para contar muertos” y un interrogatorio que recrea las preguntas de la autoridad al familiar, trastocando el sentido del mismo, ahora el denunciante es el acusado, o casi. Ambos, como señalé antes, provienen de textos apropiados (un blog y el poema de Harold Pinter). En el primero, se establece las tareas: saber fechas y nombres, sentarse horas ante el monitor y ante la memoria, contar los cuerpos desaparecidos. Con el segundo, se pone en escena el mar burocrático de un poder que arbitrariamente o desaparece o mata; en ambos casos, niega y no restituye cuerpo ni justicia. Ante las preguntas “¿Dónde están los cientos de levantados?” o “¿Estaba muerto cuando lo encontraron?” o “¿Estaba el cuerpo desnudo o vestido para un viaje” se aceleran el absurdo y el cinismo hasta derivar en “¿enterró el cuerpo?”, “¿Lo dejó abandonado?” (pp. 77-93), las respuestas, en su mayoría citas de testimonios, sólo pueden manifestar un desconcierto y seguir su narración, sin relación alguna con la pregunta. El ejercicio evidencia, pues, dos narrativas sordas una a la otra. Pero no son dos fuerzas simétricas, claro:

En los casos en que la desaparición política de un ser querido es problematizada en tanto problema público, es decir, como un problema general que afecta a toda la comunidad política (local, nacional, internacional), ello no implica necesariamente un divorcio entre la lucha política y un compromiso ético y afectivo de la parte de los familiares de los desaparecidos (Díaz, 2018, p. 415).

Como se mencionó antes, esta Antígona ya no es una mujer sino la encarnación de un sitio colectivo que, al compartir una condición tremenda de familiar de un desaparecido se aferra a lo corporal y a su nombre, a sus señas particulares, a cualquier dato singular concreto y físico que lo siga manteniendo como un cuerpo (ojalá vivo):

Lo que se observa es que los familiares de desaparecidos no se despojan ni de sus cuerpos ni de sus nombres, por el contrario, los nombres propios se enlazan a un destino colectivo. Los cuerpos de cada uno de los desaparecidos son reclamados, a veces, con o a través del cuerpo de cada uno de sus familiares, por ejemplo, durante las huelgas de hambre o los encadenamientos a edificios públicos en modo de protesta. El lazo filial con el desaparecido sigue siendo la mejor fuente de legitimación de los familiares para su denuncia pública, aunque pueda implicar riesgos de descalificación (Díaz, 2018, p. 433).

En esta voz, como en las que la nutren desde el testimonio, “mi” hermano deviene “un” hermano desaparecido. Se establece una doble relación fraterna: literal

entre Antígona González y Tadeo, y fantasmal entre ella y los otros hermanos/as de otros desaparecidos. Lejos de la verticalidad padre-hijo o Estado-pueblo, este lazo fraterno-fraterno entre Antígona y Tadeo, entre ellos y las otras familias con igual duelo, crea una comunidad viva que se resiste al cuerpo ausente y a la vulnerabilidad de su propia latente muerte. Visto así, lo que reescribe este sitio-función-antígona replantea la figura del personaje y de su autora: “Antígona no como la enterradora, sino como la buscadora del cuerpo que será enterrado, y la autoría literaria no como generadora, sino como forense del lenguaje” (Cruz, 2015, p. 329). Por eso lo potente de lo aseverado por Rivera Garza:

De ahí la importancia de dolerse. De la necesidad política de decir “tú me dueles” y de recorrer mi historia contigo, que eres mi país, desde la perspectiva única, aunque generalizada, de los que nos dolemos. De ahí la urgencia estética de decir, en el más básico y también en el más desencajado de los lenguajes, esto me duele (2011, p. 14).

La última sección, “Había una fila inmensa”, a la que hice referencia antes, nos recuerda, por la distancia entre pregunta y respuesta, que “la existencia de una voz que habla reclama el gesto de la escucha” (Morales Ortiz, 2020, p. 257). Esa escucha estatal/institucional, negada en los testimonios, irónicamente potencia, desde lo polifónico, la escucha de los lectores, la escucha desde una comunidad que no puede abstraerse o negar el contexto doloroso que la circunda.

Ahora bien, qué tipo de comunidad organiza el horror, qué implica unirse alrededor del “yo golpeado” (Rojas, 2021), qué dimensión cobra una “estética de la violencia” (que la refiere) y una “violencia de la estética” (cuyos recursos agreden o desafían nuestros hábitos), (Rojas, 2017). ¿Somos seres “domiciliados en la violencia” (Rojas, 2021)? ¿Sin vuelta atrás y sin reparación simbólica posible?

Finalmente, el tercer modo de interlocución parece dirigirse a ratos monológicamente a sí misma y a veces al lector. Éstos parten por hacer explícito desde dónde y quién habla. Apenas hecho, ese sitio se desdobra: “Soy Sandra Muñoz, pero también soy Sara Uribe y queremos nombrar las voces de las historias que ocurren aquí” (p. 97). En este tipo de texto se reúnen citas en cursiva, alusiones y preguntas más abstractas sobre lo que implica enfrentar la desaparición de un familiar, pero más allá de los afectos, más allá de los testimonios y más acá de una interpelación política que cuestiona la ética de una escritura que da cuenta del hecho. Asumir el papel que “tocó”, ser una Antígona, opera como sitio de locución, como encarnación de un rol tremendo y reiterado en la historia humana; opera también como método de elaboración de la violencia de las “necropolíticas”, como contexto de escritura y límite luctuoso de cualquier imaginario. ¿Qué es desaparecer?, ¿qué es escribir/reclamar/hablar de la ausen-

cia sistemática de cuerpos sustraídos?, ¿qué es esta “comunidad negativa” de los familiares de faltantes?, ¿qué puede decir/hacer?, ¿es esta “poesía documental” un texto colectivo en el que el fragmento, la cita, la palabra ajena patentiza su tremendencia?, ¿hay horror legible? Lo que el coro advierte al personaje lo hace a su manera el sistema político a quienes escriben sobre este horror:

Son de los mismos. Nos van a matar a todos, Antígona.
Son de los mismos. Aquí no hay ley. Son de los
mismos. Aquí no hay país. Son de los mismos. No
hagas nada. Son de los mismos. Piensa en tus sobrinos.
Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona.
Son de los mismos. Quédate quieta. No grites. No
pienses. No busques. Son de los mismos. Quédate
quieta, Antígona. No persigas lo imposible (p. 23).

Si la interlocución con el hermano actualiza la dimensión afectiva; la dirigida a los burócratas y poderosos delata una dimensión política y las reflexiones metafictivas añaden el dolor de anexarse a la tradición literaria, filosófica, historiográfica de decir el dolor indecible. En los tres registros, la solicitud de cuerpo del hermano es también la de una prueba de justicia, la de una reparación filial y la de un sitio propio desde una muerte que, aunque ajena, se apodera de todo el entorno descorporeizando a una sociedad entera.

Estructuralmente, este “montaje de la violencia” no reside en temas representados ni en el lenguaje, o no allí solamente, sino en el entramado textual y social. “Cuando ya no es posible relatar, recordar o expresar, el lenguaje se hace parte del orden maquinal de la negación para poder decir la prepotencia de lo real” (Rojas, 2017, p. 19).

4. Cuánto agitar las palabras para que caiga el lenguaje

Esta poética se sabe inscrita en la tradición que ha encarnado el lugar Antígona como ese sitio avasallado de violencia, desaparición y muerte, de reclamo y de derechos vulnerados. Dentro de ella restituye la relación fraterna encargada del cuidado y del reclamo de un hermano menor. Lejos de la rivalidad fratricida de Rómulo y Remo o Caín y Abel, esta hermandad está anclada en el amor y en una extensión simbólica de un hermano en otra, de un desaparecido en alguien que figuradamente se siente también descorporeizado, también eliminada de lo vital, al tener que consagrar su vida al reclamo de un cuerpo desaparecido.

La obra se sabe, también y como consecuencia de lo anterior, inscrita en una búsqueda de varias escrituras actuales que indagan formas de pluralizar el discurso poético e incluir en él, de manera explícita, tanto discursos sociales como intertextos literarios. Uno de los mitos más desestabilizados es el de autor aislado, genial e individual, muy propio del siglo XIX. Ahora se busca otra escritura y otra comunalidad. Ello implica la decisión de escribir con/entre otros, de entender la labor autoral como montaje y ejercicios de polifonía, y de explorar formas de circulación en los márgenes del sistema literario cultural que concibe la obra en términos de derechos de autor.

En varias ocasiones, Uribe ha contado cómo, durante muchos años, la angustió la demanda de encontrar una voz propia (2019a, 2019b), consigna de los talleres de escritura que frecuentó hasta que, en otro, dirigido justamente por Rivera Garza, se siente liberada de esa demanda de sujeto escribiente desde sí, para ir al trabajo con documentos. De ese primer impulso y del encargo de Muñoz nace *Antígona González*. Dejar la voz propia corresponde con escribir con otras voces llevando al extremo la escritura del palimpsesto, de la cita, del intertexto hacia una exposición de fuentes y una renuncia a que sea lo voz lírica quien domine su texto. Aquí son más bien los textos ajenos lo que constituye un noventa por ciento de la escritura. Esta obra-pieza se nutre de los documentos, archivos y notas de prensa, blogs, testimonios para, con ellos, reforzar la voz crítica y plural de la literatura.

Otra dimensión que toma la escritura entendida como una labor de lectura y de comunalidad reside en una elaboración teórica o ensayística de una poesía que mientras fabula piensa, mientras teje voces ensaya un pensamiento o un desafío al pensamiento. Como bien señala Maricruz Castro, se trata de escrituras que aun en soporte verbal exigen no sólo una hibridez genérica sino un tránsito que vuelve porosa toda frontera, un ejercicio del versear-narrar-pensar que debe preguntarse qué da a pensar esta escritura, por parte de los lectores-críticos (“Por tanto, en lugar de formularnos la pregunta sobre qué se narra, es posible desplazarla a ¿qué teoriza?” 2019, p. 34). En este caso, el libro implica una dimensión teórica que da a pensar cómo se mira/habla/interpela al poder una vez retirado el cuerpo fraterno, o qué posiciones éticas decide quien registra un reclamo social reconstitutivo, por ejemplo.

Esta dimensión hace explícita otra conciencia, la de las materialidades. Uribe cuenta en la ponencia referida que antes de este libro no sintió aquello de escribir con el cuerpo (2018b). Y es que, enfrentada a la desaparición, la escritora deviene un cuerpo más y su labor escritural es otra voz entre las demás. De ma-

nera coherente con esa idea, inscribe su obra bajo la forma del *creative commons* para circular de manera gratuita y descargable, accesible, como las noticias o los blogs, entre las otras voces del presente. Gesto que busca radicalizarse cuando Uribe y otras escritoras (la propia Rivera Garza, Verónica Gerber, Daniela Rea, etc.) indagan cómo salirse de la “ilegalidad” en que se caería si no se inscribe una obra en derechos de autor y no se ‘protegen’ esos derechos de propiedad que todavía mantiene la noción de escritura propia, singular, la autoridad de la autoría. Así lo trabaja su reciente libro *Un montón de palabras para nada* (2019) en el que se parodia, vía repetición, un mandato ciego de suscribir la propiedad y no la desapropiación. Se indaga, pues, en formas de incorporación de la escritura entre las voces de una comunidad que desafía toda ley y desamparo estatal, toda necropolítica, con la fuerza de la vitalidad que nunca es propiedad de nadie.

Con una poética que, desde la reescritura y la fraternidad, indaga en los desafíos de qué hacer frente a la violencia de Estado, Uribe edita, estructura un complejo montaje de voces, múltiples fuentes y soportes discursivos. Al hacerlo no reescribe un clásico, o no solamente, sino un lugar histórico y simbólico. Escribe una invocación que es un modo de hacer aparecer a un desaparecido, a un sustraído. Se asiste a una palabra que se dirige al ausente tanto como a las instituciones y al ejercicio de poder detrás de esa violencia y una voz que, renunciando a su autoridad/autoría, explicita su lugar, su encargo, sus desafíos e im-potencias. Es por todo ello que esta escritura no se detiene hasta exceder, en lo posible, su sitio de individualidad, singularidad, jerarquía. No insta nada que no esté ya entre los habitantes del México actual. Pero lo hace audible en su polifonía, en su manera de agitar el lenguaje y la noción de obra hasta el extremo de interpelar a todo el sistema literario.

Cuando Josefina Ludmer llama la atención sobre escrituras que “producen presente” (2009), no está pensando sólo en obras que hagan referencias a lo actual, sino en hacer aparecer, hacer visible eso en lo que se está inmerso, ese lado oscuro del tiempo actual del que habla Agamben (2014, p. 21). Escrituras como ésta nos recuerdan que podemos encender la luz o apagar la oscuridad, detenernos en el borde de las cosas o en su enlace de formas, reclamar la vitalidad de cuerpos y lazos que merecen tumba y merecen vida. Por ello vale la pena que la escritura circule libre y gratuita, como la vida que siempre y a pesar de todo, insiste.

Recibido: septiembre de 2022
Aceptado: septiembre de 2022

Referencias

1. Agamben, Giorgio (2014). “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
2. Ale, María Claudia (2014). “Presencia de Sófocles en el teatro argentino: acerca de Antígona Vélez y Antígonas: linaje de hembras”. *Clásica boliviana. Revista de la Sociedad de Estudios clásicos*, VI, 51-70.
3. Alicino, L. (2020). “El cuerpo colectivo de Antígona. Mito y reescrituras en Antígona González de Sara Uribe”. *Rassegna iberistica*, 43 (114), 321-340.
4. Ariès, Philippe (2012). *Morir en occidente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
5. Bolte Rike (2017). “Voces en off: sobre el desplazamiento del decir poético frente a la violencia. Manca de Juana Adcock y Antígona González de Sara Uribe”. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, (7), 59-79. Recuperado de: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>
6. Buj, Joseba (julio-diciembre 2019). “Desplazarse hacia un *ethos* negativo: la poética migrante de Sara Uribe en Antígona González”. *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, año 27, (53), 13-52.
7. Castro-Ricalde, Maricruz (2019). “Hibridez e intermedialidad en La historia de mis dientes (2013) de Valeria Luiselli”. En Gustavo Giménez y Verónica Hernández Landa (eds.), *Ligera de equipaje. Itinerarios de la novela corta en México*. (27-40). Ciudad de México: UNAM-IIF-CEL.
8. Cruz Arzabal, Roberto (2015). “Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en Antígona González de Sara Uribe”. En Quijano, Mónica y Vizcarra, Héctor Fernando, *Crímen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. (315-336) Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras - Bonilla Artigas. Recuperado de: <https://www.aacademica.org/roberto.cruz.arzabal/3>
9. Derrida, Jaques (1971). *Firma, acontecimiento, contexto. Comunicación en el Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de lengua francesa*. Traducción de C. González Marín. Santiago de Chile: ARCIS. Recuperado de: www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
10. Díaz, Paola (2018). “La desaparición política de un ser querido”. En Alicia Márquez, Gabriel Nardachionni, Sebastián Pereyra (eds.), *Problemas públicos. Perspectivas comparadas*. Ciudad de México: Ediciones del Instituto Mora. Recuperado de: https://www.academia.edu/38653997/_La_desaparici%C3%B3n_pol%C3%ADtica_de_un_ser_querido_in_Alicia_Marquez_Gabriel_Nardachionni_Sebastian_Pereyra_eds_Problemas_p%C3%BAblicos_Perspectivas_comparadas_Mexico_Ediciones_del_Instituto_Mora_2018?auto=citations&from=cover_page
11. Diéguez, Ileana (junio 2014). “Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos”. *Investigación teatral*, volumen 3, (5), invierno, 9-28.
12. Fradinger, Moira (julio 2018). “Antígonas del Sur: el duelo es por el futuro”. *Letraurbana. Al borde del olvido*, (23), s.p. New Haven, Connecticut. Recuperado de: <https://letraurbana.com/articulos/antigonas-del-sur-el-duelo-es-por-el-futuro/>
13. Gambaro, Griselda (2003). “Antígona furiosa”. *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la flor.
14. Lacoue-Labarthe, Philippe (2006). *La poesía como experiencia*. Madrid: Arena libros.
15. Ludmer, Josefina (2009). “Literaturas postautónomas 2.0”. *Propuesta Educativa*, (32), 41-45. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=403041704005>

16. Llorente, María Ema (2021). "Dimensiones espaciales en Antígona González, de Sara Uribe. Hibridismos, marginalidades y transgresiones". En *Revista Iberoamericana XXI*, número 77, 213-235.
17. Mbembe, Achille (2011). *Necropolítica*. Madrid: Editorial Melusina.
18. Morales Ortiz, Gracia (2020). "Elementos dramaturgicos en Antígona González de Sara Uribe: estrategias para nombrar el horror". En Érika Martínez (ed.) *Materia frágil. Poéticas para el siglo XXI en América Latina y España* (247-260). Madrid: Iberoamericana Vervuert.
19. Núñez, Javiera (2020). "La Antígona latinoamericana como lenguaje de la urgencia". *ALPHA*, (50), 263-288.
20. Perlongher, Néstor (1994). "Hay cadáveres". *Poemas completos*. Barcelona: Seix Barral.
21. Pianacci, Rómulo (2015). *Antígona, una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires: Losada.
22. Rivera Garza, Cristina (2011). *Dolerse. Textos desde un país herido*. Ciudad de México: Surplus Ediciones.
23. ----- (2013). *Los muertos indóciles. Necropolítica y reapropiación*. Ciudad de México: Tusquets.
24. Rojas, Sergio (2017). *Escribir el mal: literatura y violencia en América Latina*. Santiago de Chile: Cuadro de Tiza.
25. ----- (2021). Conferencia "Pensar la violencia hoy" para el Grupo de Estudio X21, grabada el 15 de agosto.
26. Uribe, Sara (2019a). "Las escrituras que hacen otras cosas". Cátedra Alfonso Reyes. Congreso internacional México transatlántico, 29 de julio. Recuperado de: <https://youtu.be/L3eXMe2P8OU>
27. ----- (2019b): "Antígona González, de la poesía al activismo contra la violencia". Universidad Andina Simón Bolívar, 9 de enero. Recuperado de: <https://youtu.be/bpBUcOcnWWw>
28. ----- (2019c). *Un montón de escritura para nada*. Ciudad de México: Dharma Books.
29. ----- (2018a). "Una vez fui el futuro de todos: cuerpo, violencia, desmontaje y resistencia en tres muy jóvenes poetisas mexicanas". En Alejandro Higashi e Ignacio Ballester (coordinadores). *Madurez de la joven poesía mexicana. América sin Nombre*, (23), 97-108. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2018.23.07>
30. ----- (2018b). "Conferencia magistral de clausura". CIALC-UNAM, 28 de febrero, Ciudad de México. Recuperado de: <https://youtu.be/lynm7nBHBEM>
31. ----- (2017). "¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?" *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, (7), 45-58. Recuperado de: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>
32. ----- (2012). *Antígona González*. Ciudad de México: Sur ediciones.
33. Watanabe José (2000). *Antígona*. Lima: Yuyachkani-COMISEDH.
34. Wiethüchter, Blanca (1982). *Madera viva y árbol difunto*. La Paz: Altiplano.
35. Zamudio, Luz Elena (2014). "El amor vivificante de Antígona González, de Sara Uribe". *Romance Notes*, vol. 54, Special Issue: Escritoras mexicanas del siglo XXI. Miradas líquidas, fragmentadas, 35-43.
36. Zurita, Raúl (1982). *Anteparaiso*. Santiago de Chile: Editores asociados.



"Esquizo- rizomas"
Mateo Olivares Rivera
Collage digital

De aduanas y contrabandos: “textos diseminados” en la contemporaneidad latinoamericana

Of customs and smuggling: “disseminated texts” in contemporary Latin America

Magdalena González Almada*

Resumen

Este artículo propone analizar algunas escrituras que atraviesan las subjetividades contemporáneas en relación a problemáticas que se materializan en dos componentes indefectiblemente relacionados: la lengua y el territorio. Las producciones literarias de Emma Villazón (Bolivia, 1983-2015) y de Fabián Severo (Uruguay, 1981) exponen algunos límites del sistema de administración territorial de los Estados-nación siempre dispuestos a establecer bordes –territoriales, lingüísticos entre los que interesan a este trabajo– que resultan cuestionados por poéticas singulares. En ese sentido, nociones como las de frontera y migración serán convocadas en este trabajo a los fines de analizar las escrituras de Villazón y Severo.

Palabras claves: fronteras – Emma Villazón – Fabián Severo – migración – literaturas latinoamericanas contemporáneas.

* Magdalena González Almada. Doctora en Letras (UNC, Argentina), CIFFyH-CONICET, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Contacto: mgonzalezalmada@conicet.gov.ar

ORCID: 0000-0001-9380-040X

** Este trabajo no entraña conflicto de interés con institución o persona alguna.

Abstract

This article proposes to analyze some writings that cross contemporary subjectivities in relation to problems that materialize in two unfailingly related components: language and territory. The literary productions of Emma Villazón (Bolivia, 1983-2015) and Fabián Severo (Uruguay, 1981) expose some limits of the territorial administration system of the Nation-States always ready to establish borders –territorial, linguistic among those that interest this work– that are questioned by singular poetics. In this sense, notions such as border and migration will be summoned in this work in order to analyze the writings of Villazón and Severo.

Keywords: borders – Emma Villazón – Fabián Severo – migration – contemporary Latin American literatures.

1. Introducción: palabras de apertura

Este trabajo presenta a dos autores cuyas escrituras plantean un desplazamiento en lo que respecta a la idea de las "naciones literarias" (Jurt, 2014). Emma Villazón (Santa Cruz de la Sierra, 1983 – El Alto, 2015) es una escritora que, pese a su corta existencia, produjo un material literario y crítico que representa un importante aporte para la literatura boliviana y los estudios críticos referidos a ella. Por el momento es posible organizar la obra literaria de Villazón en tres bloques: el primero compuesto por los poemarios *Fábulas de una caída* (2007) y *Lumbre de ciervos* (2013); el segundo, por los textos publicados póstumamente *Temporarias* (poemas, 2016), *Desérticas* (cuentos, 2016) y una selección de textos literarios en la revista *Mar con Soroche* (2017); finalmente, un tercer bloque compuesto por cuentos inéditos¹. La escritora, además, realizó en Chile una maestría en Literatura Latinoamericana y Chilena bajo la dirección del profesor Nelson Osorio con una tesis titulada "La risa oculta y vital de Hilda Mundy. Una aproximación al estudio de las vanguardias en Bolivia" investigación que, si bien no ha sido demasiado difundida en los medios académicos, representa un trabajo sistematizado dedicado a la obra de la poeta Hilda Mundy².

1 Como resultado de la investigación realizada hasta el momento, enmarcada en el proyecto titulado *Emma Villazón: contrabandos escriturales entre Bolivia y Chile. Territorios textuales en tránsito cosmopolíticos* (CIFYH-CONICET, UNC), accedí a material bibliográfico inédito gracias a la generosidad del investigador y profesor Andrés Ajens.

2 Heterónimo de Laura Villanueva Rocabado, nacida en Oruro en 1912 y fallecida en La Paz en 1982.

El trabajo editorial de la Perra Gráfica y de 3600, ambos sellos de la ciudad de La Paz, resultó relevante para poner al alcance de los lectores textos de Villazón que, según notas agregadas a ambas ediciones, se encontraban en condiciones de ser publicados, pero esto sólo fue posible póstumamente. En la “Nota editorial” a *Desérticas* se afirma que “está de sobra señalar que su muerte prematura dejó inconclusa una obra que había recibido la profecía crítica de convertirse en una de las principales de la literatura boliviana” (2016a, p.5).

Un aura singular rodea la figura de esta autora. La escritora Rosario Barahona, en un fragmento de la crónica “El Alto, infinito”, relata:

le expliqué entonces acerca de mis madrugadas pobladas de insomnios y fantasmas, pensando en Emma, a quien no conocía lo suficiente, pero estuve junto a ella, al inicio de su sueño eterno, casi inmediatamente después de que se desplomara en el aeropuerto para regresar a Chile y fuera llevada de emergencia al hospital, donde la visitamos los pocos amigos que quizás ella escogió. Mucho he pensado en eso (2018, p.215).

Las circunstancias que rodean la muerte de Villazón son inexplicables. La escritora se encontraba viviendo en Chile desde hacía unos años, estaba realizando su doctorado dedicado a la obra de Arturo Borda y había sido invitada a la FIL de 2015 en ocasión de celebrarse “Migrantes”, un ciclo de actividades con escritores bolivianos residentes en el exterior. En las II Jornadas de Literatura Boliviana formó parte del panel dedicado a la reflexión sobre la poesía con una ponencia titulada “La poesía de ayer y hoy en Bolivia”. El día 24 de agosto murió en El Alto como consecuencia de un accidente cerebro vascular. Tenía 32 años. Dejó tras de sí una producción literaria y crítica inconclusa y dispersa de una amplia proyección para el campo literario boliviano y latinoamericano.

Fabián Severo (1981), por su parte, es un escritor uruguayo nacido en Artigas, territorio de frontera con Brasil; es profesor de literatura y ganó el Premio Nacional de Literatura en 2017 con su novela *Viralata* (2015). Ha desarrollado una carrera literaria que incluye tanto textos poéticos como narrativos: *Noite nu Norte* (poemas, 2010), *Viento de nadie* (poemas, 2013), *NósOtros* (poemas, 2014) y *Sepultura* (novela, 2020). En numerosas entrevistas, Severo coloca un especial énfasis en la cuestión de la frontera tanto en términos materiales como simbólicos que habilitan una comprensión del particular lugar de enunciación del escritor: “los “frontera” no somos de acá y de allá. A veces, no sabemos de dónde somos” (Milreu, 2015, p.264). Frente a la insistente pregunta respecto del portuñol de sus textos, Severo afirma que “lo que ocurre es que no es una elección. Yo empiezo a escuchar la historia o los personajes, o fragmentos o

imágenes ya en esa voz, en esa mezcla, en esa mistura” (Amarillas Amaya y Hernández Vallejo, 2022, p.218).

Uno de los temas privilegiados por Fabián Severo es el retorno hacia el lugar de la infancia, el territorio de frontera en el cual encuentra sentido su producción estética, el haber encontrado una lengua en la cual poder decirse dentro de una posibilidad enunciativa que se presenta como una potencia para poder recuperar un espacio y un tiempo. La producción de Severo –hasta el momento– está atravesada por una atmósfera de intimidad y de cotidianidad vinculada a su tierra, de un cotidiano que adquiere su singularidad (y su musicalidad) a partir de un cruce lingüístico que erosiona las diferencias y las distancias lingüísticas para encontrarse con un tono. Es ese tono, precisamente, el que da cuenta de sus búsquedas: las existenciales y las estéticas porque “si iba a hablar de mi intimidad o de mi universo tenía que usar mi lengua materna (...) el portuñol es el lugar donde mejor me siento, esa combinación de sonidos es con la que mejor me explico y me expreso, es natural” (Cortés, 2021, p.137).

Este artículo, entonces, se propone leer las escrituras de Villazón y Severo en clave de “textos diseminados”, es decir, de textos que cuestionan su inscripción nacional en términos territoriales y en términos lingüísticos. Las metáforas de la aduana y del contrabando, como medio de control y de tránsito clandestino respectivamente, posibilitarán una lectura que pone en el centro de la discusión problemáticas contemporáneas como la lógica del Capitalismo Mundial Integrado (Guattari, Rolnik, 2013), la globalización y la migración como uno de sus efectos. Para ello, se analizarán los textos *Temporarias y otros poemas* (2016b) de Emma Villazón y *Viento de nadie* (2013) de Fabián Severo como posibilidades reflexivas que, desde las escrituras literarias, interpelan las inscripciones nacionales.

2. Las fronteras como espacios intersticiales

La noción de “frontera” ha sido ampliamente abordada desde perspectivas políticas, sociales y antropológicas y representa un complejo campo de reflexión en el marco del capitalismo y de los efectos de la globalización. Desde la perspectiva de Félix Guattari y Suely Rolnik en *Micropolítica. Cartografías del deseo* (2013) la lógica capitalística supone una apropiación de las subjetividades que impacta fundamentalmente en una interpretación de la realidad. Para Guattari, el Capitalismo Mundial Integrado (CMI) involucra una alternativa más amplia a la de “globalización” por atender a otros aspectos que exceden el

económico ya que en el CMI se le atribuye una gran importancia “a la subjetividad, a la instrumentalización que (...) se operaba de las fuerzas de deseo, de creación y de acción como principal fuente de extracción de plusvalía, en lugar de la fuerza mecánica del trabajo manual” (p.11). El CMI construye formas de control de la subjetivización, en una “toma de poder sobre la subjetividad” (p.24) de modo tal que en el contexto del capitalismo se erosiona la posibilidad de desarrollar una percepción del mundo que escape a sus dispositivos de control (los medios de comunicación, la familia, entre otros). El tiempo del CMI es un tiempo en apariencia homogéneo que envuelve a las subjetividades en un ritmo de equivalencias. En definitiva, el CMI provoca que

hoy en día, todas las relaciones con el espacio, con el tiempo y con el cosmos tiend[an] a ser completamente mediadas por los planos y los ritmos impuestos, por el sistema de encasillamiento de los medios de transporte, por la modelización del espacio urbano, del espacio doméstico, por la tríada coche-televisión-equipamiento colectivo, etc. (Guattari, Rolnik, 2013, p.63).

No obstante, y pese a los embates del CMI, es posible generar una resistencia que permita crear “lenguas menores a través de todas las lenguas dominantes” (p.107), posibilitando de este modo una singularización que rompe con las estratificaciones dominantes: se trata de procesos de subjetivización inversos u opuestos a la lógica capitalística tal como el que se advierte cuando Emma Villazón plantea que “es de interés responder desde la poesía a ese antiguo poder de la fábrica capitalista para manipular la estructura anhelante del ser humano” (2016b, p.60). Es en esa resistencia que plantea la poesía como lengua menor frente al poder, precisamente, en la que los textos literarios de Villazón y de Severo se inscriben, al cuestionar la lengua dominante del Estado-nación y su configuración territorial. De hecho, las expresiones poéticas de ambos autores dan cuenta de esta tensión en la elección temática de la migración configurada en los textos de Emma Villazón y en la decisión de escribir en portugués para Fabián Severo. Y, en ambos casos, estas elecciones se vinculan con las experiencias de tránsito de los autores en el paso de una frontera nacional a otra, como se observará más adelante.

Arjun Appadurai publicó *El rechazo de las minorías. Ensayo sobre la geografía de la furia* en 2006 y la primera edición en español se publicó un año después. La urgencia en publicar el texto responde a una necesidad que el propio Appadurai reconoce como imperante: el estudio y análisis de la globalización en estrecho contacto con una indagación sobre las migraciones y el desarrollo de los medios de comunicación. Un libro antecede a *El rechazo de las minorías*: se trata de *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*

publicado en 1996. En ese trabajo, el autor ya anticipaba algunos temas que abordaría con posterioridad, pero su óptica se modifica al advertir la necesidad de dedicarse al estudio de “la violencia a gran escala, culturalmente motivada, que se produce en nuestra época” (2007, p.13) para no soslayar los aspectos más problemáticos del proceso de la globalización. Appadurai sostiene que la globalización fue pensada como un

conjunto de posibilidades y proyectos utópicos que se extendieron como reguero de pólvora por numerosos pueblos, estados y esferas públicas tras el final de la guerra fría. Tales posibilidades se entretejieron en una suerte de tramado doctrinario acerca de los mercados abiertos y el libre comercio, de la expansión de las instituciones democráticas y las constituciones liberales y de la fuerza de las posibilidades de la Internet (y cibertecnologías relacionadas) para mitigar la desigualdad, tanto dentro como entre las sociedades, y para incrementar la libertad, la transparencia y el buen gobierno incluso en los países más pobres y aislados (2007, p.15).

Lejos de aquel escenario promisorio, la globalización generó, por el contrario, una serie de desigualdades que expone –entre sus aspectos más visibles– la consecuente complejización del fenómeno de los movimientos humanos que buscan mejores posibilidades de vida. Asimismo, origina, como producto de ese tránsito, un abanico de minorías que gestionan sus condiciones de agenciamiento de manera desigual. El odio que esas minorías padecen o generan, dependiendo de la acumulación de poder que pudieran alcanzar, posibilita que esas desigualdades se profundicen de modo más evidente. Es, en este sentido, que la idea de un Estado-nación comienza a tambalearse frente a los insoslayables embates de la globalización y de sus paradojas consecuentes: en la medida en que se acentúa una mayor homogeneización social y cultural también adquiere mayor notoriedad la diferencia. Para Appadurai “la idea de un territorio soberano y estable, de una población controlable y cuantificable, de un censo digno de confianza y de categorías transparentes y estables se ha resquebrajado en la era de la globalización” (p.20). Resulta significativo reparar en la violencia que entraña este proceso. Villazón advertía que esas “violencias incitan la escritura” (2016b, p.60) aunque su proyecto “Temporeras”³ no pretendía “caer en el lugar común del discurso de la explotación laboral y los problemas migratorios” (p.60). Estas afirmaciones se encuentran registradas en los anexos que la Perra Gráfica incluye en la edición de *Temporarias y otros poemas* y resultan relevantes en la lectura del proyecto poético de la autora. Se trataba de un plan

3 Como indica la “Nota a esta edición” incluida por los editores “a mediados de 2014, Emma Villazón avanzaba en un conjunto textual que por entonces llamara “Temporeras”, y decidió presentarlo a un concurso de apoyo a la creación literaria del Fondo del Libro y la Lectura, en Santiago de Chile, donde residía desde 2010. Compelida por las bases del concurso, llenó el formulario de postulación en que se le solicitaba antecedentes de la escritura en ciernes, aparte de incluir una muestra del poemario” (2016a, p.58).

de escritura estrechamente vinculado con el proceso de explotación capitalista atravesado por la globalización y la migración. Severo tampoco se muestra indiferente a los efectos de la migración con fines laborales y recuerda que “en Artigas el hombre iba a trabajar en misiones al Congo, a Haití; trabajaba en la zafra de esquila y de arroz. (...) Otras veces, en distintas temporadas, los hombres cambiaban de barrio” (Cortés, 2021, p. 139).

Desde una perspectiva teórica, Guattari, Rolnik y Appadurai reconocen que estos procesos atravesados por la experiencia de vivir en el marco de una nueva versión del capitalismo responden a acontecimientos histórico-político-sociales que se proyectan desde el final del siglo XX hacia el inicio del siglo XXI. Sus reflexiones sostienen lo que hoy entendemos como “contemporaneidad”, una contemporaneidad que no puede ser pensada “por fuera” del capitalismo ni “por fuera” de la globalización. La literatura, desde este abordaje, forma parte de esas proyecciones puesto que algunas composiciones estéticas, que se enmarcan con mayor evidencia en estos procesos, dan cuenta de ello como se puede apreciar en la lectura de los textos de Emma Villazón y de Fabián Severo para quienes este contexto resulta el punto de partida de una reflexión que se inscribe en sus composiciones poéticas.

En este contexto capitalístico y global, entonces, las fronteras se representan como un espacio de disputa material y simbólico. Regida al mismo tiempo por normas legales, económicas y comerciales, la frontera lidia de manera constante con los espacios de la institucionalidad nacional al exponer la paradójica pertenencia a naciones diferentes; por ello es posible interpretarlas como espacios intersticiales, complejos y de tránsito. Más allá de un pasado histórico común que los territorios pudieran haber compartido, la institucionalización de las fronteras a partir de la fundación de los Estados-nación involucra una organización territorial y política que, de todos modos, no detiene el intenso movimiento migratorio que interpela el rasgo identitario en el que se inscribe un sujeto como de “acá” o de “otro lado”. El investigador uruguayo Abril Trigo afirma que:

etimológicamente, la frontera es no sólo el límite, mojón, sino también fachada, frente, es decir, lo que cierra y delimita, lo que obstruye y construye identidades, lo que define la civilización más acá de la barbarie; es también un abrirse hacia afuera, un sitio de transgresión, más espacio que línea, más territorio que mojón, más inscripción de senderos que registro de catastro, más ámbito de infracciones que marca de contención: *frontería* (1997, p.80).

Y completa la noción de frontera con la de *frontería* conceptualizada como un “permanente desplazamiento, la inscripción de senderos, múltiples y cambian-

tes, por sobre la prescripción del territorio nacional; una encrucijada marginal" (p.80).

Ahora bien, la frontera resulta de un proceso de discursivización complejo, un ejercicio de la imaginación⁴ en el que se diagrama y ordena un espacio, se diseña un territorio (Ighina, 2000), se crea un límite. Para Étienne Balibar la frontera es "un lugar de excepción (...) un lugar en donde las antinomias de lo político (...) se manifiestan y se convierten en un objeto de la política misma" (2008, p.94), y para Michel Agier "la frontera es un lugar, una situación o un momento que ritualiza la reacción con el otro" (2015, p.21). Dentro de ese plano discursivo, Appadurai observa que el Estado-nación se pone en crisis en el marco de la globalización, lo que revela nuevos conflictos porque

Cualesquiera que fuesen las ficciones y contradicciones iniciales del Estado-nación, éstas se han agudizado debido a la integración más profunda de los mercados mundiales y a la amplia propagación de ideologías de mercadotecnia a escala mundial, en especial después de 1989 (Appadurai, 2007, p.37).

Se trata, entonces, de un fenómeno que reúne dos procesos que pueden leerse como contradictorios, pero que, no obstante, conviven. Homi Bhabha (2013) admite, en acuerdo con el estudio de Appadurai, que la propia globalización genera, a la vez, nuevas minorías "insertadas" en marcos culturales "extranjeros" cuestión que, incluso, aparece mencionada por Emma Villazón cuando escribe en su proyecto "Temporeras" que le interesa "hacer hablar a la violencia que vive la extranjera al percibir trastocadas sus coordenadas culturales, sociales y familiares" (2016b, p.60) puesto que queda en evidencia que la inserción de lo extranjero por efecto de la migración entraña una tensión entre lo propio y lo ajeno que se traduce en relaciones de desigualdad y violencia. Al problematizar el concepto de nación mediante una reflexión que coloca en el centro de la discusión la escritura y la literatura, Homi Bhabha afirma que existen "estrategias complejas de identificación cultural e interpelación discursiva que funcionan en nombre "del pueblo" o "la nación" y [que] hace[n] de ellas los sujetos inmanentes de un espectro de relatos sociales y literarios" (2019, p.176) y, al mismo y tiempo, afirma que

la posición de control narrativo no es ni monocular ni monológica. El sujeto es captable sólo en el pasaje entre decir/dicho, entre un "aquí" y "en otro lado", y en

4 Empleo este término asumiéndolo como una posibilidad de creación a partir de la esfera de lo imaginario, es decir, como la "facultad de representarse las cosas en el pensamiento y con independencia de la realidad" (Cabrera, 2008, p.17).

esta doble escena la condición misma del conocimiento cultural es la alienación del sujeto (p.186).

Es por este motivo que se advierte que la frontera se constituye como una materialidad siempre porosa con fuertes proyecciones semánticas y simbólicas que se configuran en diversos textos literarios a partir de experiencias complejas. De hecho, Fabián Severo admite que “el ser fronterizo, el haberme ido y el empezar a escribir me ha llevado a reflexionar un poco sobre el tema de las fronteras, el Estado-nación, la lengua oficial. He pensado mucho en eso y he intentado expresar mi postura, pero literariamente” (Amarillas Amaya y Hernández Vallejo, 2022, p.220). En este sentido, Andrea Bocco afirma que “escribir las fronteras (...) implica poner en tensión los opuestos, lo diverso, lo heterodoxo sin resolverlo” (2015, p.66) lo cual supone una arista potente para complejizar el análisis de algunos textos literarios contemporáneos de América Latina que presentan esta problemática. Bocco afirma que “la noción de frontera asume (...) la capacidad de fagocitar, de un lado y de otro, todo lo necesario para vivir, pero no sintetiza ni mestiza, sino que mancha, marca e incrusta lo uno en lo otro” (p. 66-67); por tanto, la frontera se vuelve un espacio liminal productivo que no anula las dualidades puestas en juego ya que “la dualidad sobrevive y sostiene (...) la multiculturalidad” (p.67) y reconoce que este marco político y cultural “exterioriza la colonialidad en tanto la fagocitación y las experiencias de frontera no pueden ser entendidas por fuera de la situación colonial” (p. 67), situación colonial que en América se anuda con la lógica del Capitalismo Mundial Integrado y con la globalización y sus efectos. En este marco, la producción literaria, entonces, “escribe las fronteras” ya que “la “literatura fronteriza” es un modo en que la heterodoxia asoma en lo literario (...) supone asumir el riesgo de correrse del canon cultural europeo/universal ortodoxo” (p. 70).

En un juego de imaginación, pero también de recuperación y de reinscripción de la memoria, tanto Villazón como Severo apelan a la idea de frontera para exponer en sus textos poéticos una forma de habitar un espacio liminal, un espacio fronterizo, un espacio migratorio. En un gesto que expone la situacionalidad en tránsito de los autores, la palabra poética se hace voz en el portuñol de Severo y en el castellano entre boliviano y chileno de Villazón. Ambos autores migran: de Artigas a Montevideo, Severo; de Santa Cruz de la Sierra a Santiago de Chile, Villazón. En los textos literarios de ambos autores, se juega una interpelación a las “naciones literarias” (Jurt, 2014), a las tradiciones literarias nacionales que se encuentran restringidas y sofocadas por los límites marcados por una sola lengua en un solo territorio, se trata de textos poéticos

que dejan al descubierto una heterodoxia literaria potente en su propuesta escritural como “textos diseminados”.

3. Contrabandos y aduanas: posibilidades estéticas

En un contexto de las características señaladas con anterioridad, el contrabando como figura legal, administrativa, política y también literaria evoca un particular componente que se vincula con el desplazamiento entre fronteras como estrategia para interpelar el tránsito transnacional en tanto desplazamiento significativo. Ahora bien, desde la materialidad concreta del territorio es posible proyectar la idea de la frontera y del contrabando hacia territorios estéticos. Pablo Gasparini afirma que la dimensión lingüística del contrabando se vincula con la intervención de otros sonidos que interfieren una lengua para “hacer subrepticamente oír esos intolerables y babélicos sonidos en la límpida arena de lo simbólicamente legítimo” (2021, p. 62). La idea de que en estas interrupciones yace el acto del contrabando es tomada por Gasparini de Jacques Hassou (1993) quien plantea una relación de contrabando entre una lengua adquirida y una lengua materna. Hassou dirá que una lengua materna será una “langue contrabande” ya que se encuentra “enterrada en el fondo de nuestra memoria como un mendigo (...) pero este contrabandista rara vez se da cuenta de lo que lleva puesto” (1993, p. 65 en Gasparini, 2021, p. 62). Así, el contrabando involucra “llevar algo”, trasladarlo, en un acto de atenta lucidez en la que se juega una lengua, una idea, una escritura ante los riesgos que involucra la realización de una actividad clandestina. En esta misma línea de reflexión, Micaela van Muylem (2019) analiza la poesía del francoalemán Léonce Lupette. Para van Muylem, el contrabando efectuado por Lupette comporta ya la traición perpetrada frente a la lengua materna para intervenirla con elementos de otras lenguas lo cual evidencia que “en la obra del contrabandista Lupette la poesía se sale de los límites, recorre clandestinamente los márgenes (...) el contrabandista, nómada en su propia lengua, se define a sí mismo como eterno migrante” (p. 385). Por tanto, el contrabando es considerado un acto ilícito que atenta, en el marco de los trabajos de Hassou, de Gasparini, de van Muylem y de sus objetos de estudio, contra la herencia, contra la lengua heredada y, también en el caso del presente estudio, contra el territorio heredado, de allí el desplazamiento. La relación con el territorio y con la lengua son configurados en la creación literaria de Emma Villazón y de Fabián Severo, y revisten una importancia insoslayable en sus poéticas. Si la literatura es, al decir de Roland Barthes en su *Lección Inaugural* (2015), la posibilidad de “hacerle trampas a la lengua” (p.97) para Villazón y Severo representa una oportunidad para crear una escritura que

rebasando los límites impuestos por una lengua que se presenta como única y total. Si la lengua nacional es la ley a cumplir, el contrabando como actividad estética se ubica en el margen de la ilegalidad que no se resiste a las mordazas de las “formas correctas” y que tampoco se subordina a los “aduaneros del lenguaje” (Cortés, 2022, p.141). Clandestino y en tránsito, el contrabando escritural se vuelve un tono y una posibilidad estética que, en principio, no separa, sino que reúne como, por ejemplo, la escritura en contrabando boliviano-chileno (Ajens, Fielbaum, Zuchel, 2016, p.17) de Emma Villazón; su contrabando irrumpe en la escena literaria boliviano-chilena marcando el acento en la creación de un yo poético en tránsito afectado por el proceso de migración. Tanto Villazón como Severo crean sus propios dispositivos estéticos que les permiten estar acá y allá, no acá o allá, y es en ese sentido que sus textos exponen la situacionalidad en tránsito que los caracteriza. Son escrituras “en movimiento” que transportan y cargan palabras, experiencias, una memoria, lenguas, acentos y tonos de un lado al otro de la frontera, creando con ese gesto territorios “en tránsito” que no se anclan en un espacio determinado, sino que traman desplazamientos en relación a los territorios y a las lenguas de referencia.

La lectura del poema de Emma Villazón “Sonatina del otro costado” pone palabras a la experiencia de la migración cuando el yo poético indica que “va analfabeta del nombre de las calles” (2016b, p.43) exponiendo un desconocimiento que se materializa en ignorancia, lo desconocido que no adquiere nombre todavía y por eso más desconocido, un yo poético que se subjetiviza como “una campesina maquillada/que se hizo astronauta al pasar la frontera” (p.43). En el poema, lo abismal se compone del paso de un lado al otro de la frontera, metaforizada como una costilla “de la mano del viento/ rodeada por luces y flores engreídas/ va con una sonatina boliviana/ en la mitad de la costilla y en la otra/ déjase nutrir por acribillados y aludes” (p.42). El tiempo se marca a partir de un pulso “érase un érase un érase un érase” (p.43) que se interrumpe por un silencio, una suspensión del espacio, del tiempo, de la palabra que tematiza la situacionalidad en tránsito de la poeta a partir de una sucesión de puntos.

Es posible interpretar tres proyecciones provocadas por el uso del vocablo “sonatina” en el título de la poesía de Villazón. En primer lugar, se puede inferir que se trata de una referencia al poeta modernista Rubén Darío en tanto forma poética. Villazón establece una relación intertextual con la “Sonatina” de Darío, aunque toma distancia de ese poema desde la configuración del yo poético. El poema del nicaragüense refiere a una princesa que desea mudar su realidad, que desea “pasar al otro lado”, que sueña con otros mundos, otras latitudes. En la sonatina de Villazón, sin embargo, la princesa es reemplazada por

una “recién nacida” (p.42), “una campesina maquillada” (p.43), “una pastorcita de habla entreverada” (p.43), deseante, que arroja “unos sueños como trapos lanzados a un Mar”, mar imposible desde el costado boliviano, perdido como consecuencia del enfrentamiento entre Bolivia y Chile en ocasión de la Guerra del Pacífico (1879-1883)⁵.

En segundo lugar, es posible establecer una posibilidad de interpretación al tomar la sonatina como forma musical. En la tradición musical andina, encontramos la “Sonatina de piel morena” del famoso compositor, nacido en La Paz, Alberto Villalpando (1940) que habilita un medio para leer el poema de Villazón como una composición que se encabalga entre la forma poética y la forma musical. Emma Villazón crea un texto que acentúa la experiencia migrante y que metaforiza la frontera a partir de una ambigüedad genérica: su poema es poesía a la vez que es canción. Acaso la autora conjura la seriedad de Villalpando con el aire juvenil de la muchacha que, ingenua, “va con la boca de la recién nacida” (p.42). En lo que refiere a la “sonata” como forma musical propiamente dicha⁶, se trata de una composición que reúne dos temas contrastantes que, si bien no se advierten explícitamente en el poema, sí se imprimen en su ritmo acompasado: “va con una sonatina boliviana/ en la mitad de la costilla y en la otra/ déjase nutrir por acribillados y aludes” (p.42); el contraste es provocado por la migración que en el poema aparece tematizada con la mención a un costado y a otro; así, cobra relevancia sustancial el uso del adjetivo que acentúa lo diferente, lo distinto en relación a un punto de referencia en el título mismo: “Sonatina del otro costado”. Se trata de la experiencia de la migración que implica un conocimiento y un desconocimiento a la vez que, sin embargo, se presenta para el yo poético como un momento indefectible “No hay retorno, Dios, ni costilla mágica” (p.43). La sonatina de Villazón posiblemente se inspira en una forma musical clásica que, aunque no respeta su estructura de manera explícita y estricta, sí se beneficia de la coda “**AHORA VOY ABIERTA Y FUGAZ**” (p.43) como recurso para concluir el poema en un verso final que condensa la potencia en el cambio de la persona verbal: donde antes se leía la referencia a una tercera persona del singular se acentúa

5 Un aspecto insoslayable en la producción de Emma Villazón tiene que ver con los vínculos entre Bolivia y Chile en relación a la memoria histórica de la contienda bélica entre ambos países. Se trata de un aspecto de la investigación que, por cuestiones de extensión, será desarrollada en una próxima oportunidad. No obstante, es preciso señalar que la preocupación de la autora se materializó en diversos textos y en la organización de eventos culturales que actualizaron la memoria de las relaciones entre Bolivia y Chile cuestionando las proyecciones de sentido que se desprenden de ese acontecimiento histórico que rediseñó las fronteras de los países implicados como, por ejemplo, el festival poético denominado “Mar con Bolivia” realizado en Santiago y Valparaíso en noviembre de 2014.

6 Agradezco la guía del clarinetista Eduardo Spinelli en su explicación referida a la sonata como composición musical. Algunas ideas expresadas en este pasaje del artículo se inspiraron a partir de ese intercambio.

con mayúsculas sostenidas y en negritas la primera persona del singular como marca explícita del testimonio de la experiencia.

En tercer lugar, la sonatina admite una lectura en clave de metaforización de la frontera: vivaz y alegre en su forma poético-musical conjura un espacio en conflicto, un territorio atravesado por la memoria de la violencia que, hasta la actualidad, representa el paso fronterizo entre Bolivia y Chile. Por un lado, se trata de actualizar la memoria del conflicto bélico con Chile que tuvo consecuencias insoslayables en el diseño de las fronteras de todos los países implicados en la contienda: Perú, Bolivia y Chile. Por ello, la frontera es el espacio preciso del conflicto. Pero, por otro lado, remite a la violencia que se observa en los espacios fronterizos cuando se quiere impedir el paso de los ciudadanos. De hecho, la frontera entre Chile y Bolivia está atravesada por una zanja que pretende desalentar –aunque sin conseguirlo por completo– el tránsito migratorio entre ambos países. Esta herida histórica y política puede leerse en el poema “érase un érase un érase un érase/.....y una infección de Rosas/ siniestras y en Cobre?” (p.43).

Al considerar que el proyecto escritural de *Temporeras*, luego transformado en *Temporarias*, implica “una búsqueda poética que se confía al delirio como espacio donde la lengua se desajusta, donde el o los sentidos pueden alcanzar un grado indefinido, o un nivel intermedio entre lo legible y lo ilegible, siempre “por venir”” (p.61) es posible leer ya en el epígrafe del volumen una clave de lectura vinculada con los devenires entre un yo y un otro que complejiza las relaciones entre identidad y alteridad: “uno es la otra la otra es ella misma en mí y en el otro”. Este verso pertenece a Antonio Silva y forma parte del poema “Los maricas”. La ambigüedad que plantea el epígrafe resuena en los poemas de Villazón cada vez que se compone un desquicio, un salirse de sitio, como modo de cuestionar un estado de explotación y extranjería que no resultan indiferentes a la autora. En el poema “Retrato de una” se configura una distancia plasmada en el uso de la tercera persona que se aleja de una experiencia subjetiva, aunque, no obstante, le permite a esa testigo una apropiación. Es el retrato de una en el que se lee “ella creía haber enmudecido la contingencia/ pero nuestras espaldas (la de ella, la mía/ y la de los otros) seguían trabajando/ el fuego de la memoria de cada día:/ *racimos de debacles y elevaciones*” (p.13). Aquí la experiencia ajena se vuelve personal y viceversa para poder conjurar el tedio de la experiencia laboral cotidiana porque “ella creía haber enmudecido

7 El cobre es el mineral que se encuentra con mayor abundancia en Chile.

la contingencia, /que las piedras no abrasaban, /que el aire no invitaba al juego" (p.13).

El poemario *Viento de Nadie* de Fabián Severo se inicia con poemas de pocos versos, pero de marcada contundencia. El tema de la soledad se ampara en la lengua fronteriza que crea el poeta y que se caracteriza, según el prólogo escrito por Aldyr Garcia Schlee, por exponer "um sistema fônico correspondente estritamente ao seu portuñol artíguense (...). Além de estar atento à morfologia do verbo e do artigo, própria da fronteira, e de adotar soluções consonantais e sintáticas características, recria e constrói as mais variadas combinações na construção de sua fala (...)"⁸ (2013, p.11).

El primer poema del libro dice: "Queim noum cuñese a frontera/ no sabe lo ques la soledá." (p.15), texto que se espeja con el siguiente "La soledá es cuando la noite impurra el día/ i los vesino ainda no prendieron las lus./ Intonse eu me sinto uma casa apagada/ con la oscuridá/ se deitando en mis rincón" (p.16). Estas citas recuperan algunos temas centrales de la poética de Fabián Severo: en primer lugar, se trata de la identificación que incluso aparece en las composiciones del primer poemario del autor, *Noite nu Norte* (2010) que refiere a cierta incomprensión suscitada por la distancia –afectiva, emocional e institucional– metaforizada en la figura de la madre y de la maestra, la lengua de una y la lengua de la otra, tensión que, en el poema "Trinticuatro", se observa de manera explícita:

Mi madre falava mui bien, yo entendía.
Fabi andá faser los deber, yo fasía.
Fabi traseme meio litro de leite, yo trasía.
Desí pra doña Cora que amañá le pago, yo disía.
Deya iso guri i yo deiyava.

Mas mi maestra no entendía.
 Mandava cartas en mi caderno
 todo con rojo (igualsito su cara) i asinava imbaiyo.

Mas mi madre no entendía.
Le iso pra mim ijo i yo leía.
 Mas mi madre no entendía.

8 "Un sistema fônico que se corresponde estrictamente con su portuñol artíguense (...) además de atender a la morfología del verbo y del artículo, propio de la frontera, y de adoptar soluciones consonánticas y sintáticas características, recrea y construye las más variadas combinaciones en la construcción de su habla" (La traducción es mía).

Qué físeste meu fío, te dise que te portaras bien
i yo me portava.

A historia se repitió por muintos mes.
Mi maestra iscrevía mas mi madre no entendía.
Mi maestra iscrevía mas mi madre no entendía.

Intonse serto día mi madre intendió i dise:
Meu fío, tu terás que deiyá la iscuela
i yo deiyé (pp. 40-41).

Esta distancia, en segundo lugar, se representa en la figura de la frontera, un espacio del abandono, aunque, de todos modos, “na frontera tambéim se sueña/aunque no aiga con que” (2013, p.31). Sin embargo, y, en tercer lugar, es el espacio de los afectos. La figura de los vecinos, en su polisémica acepción que implica cercanía, proximidad y confianza, representa el tejido social más próximo al yo lírico. Es un conjuro para la soledad y para la tristeza “Dítardisiña um sinte/ que toda a tristesa du mundo/ anda atrás de nos.” (p.18), dejó melancólico que se posa en un tono incrustado en la lengua fronteriza. En el marco de las composiciones poéticas de Severo, el espacio de la frontera está cruzado por un viento, el viento de nadie, una anónima forma de nombrar lo que está, pero velado, que no tiene entidad, es nadie, aunque a la vez sea un viento sin pertenencia y, por ello mismo, libre: “Na frontera/ a yente se vai con el remolino,/ corpo ventoso,/ panadero/ impurrado por u viento de nadies” (p.20).

Respecto del modo en el que Severo poetiza las diversas tensiones del territorio de frontera, las institucionales cobran relevancia en su escritura en tanto le habilitan una posibilidad política inscrita en la propia literatura. La escuela y la aduana representan en la poética de Fabián Severo sendas vías de impugnación al control del territorio de frontera uruguayobrasileño porque

la literatura es donde mejor podía desarrollar el portuñol, porque ahí me liberaba de los aduaneros del lenguaje, me liberaba de la policía del pensamiento y del lenguaje (...) dentro de mi libro hago lo que quiero (...) ahí podía ser yo (Cortés, 2021, p.141).

La investigadora Maya González Roux afirma que “la frontera en Severo determina menos un límite que, por el contrario, un constante paso, una errancia de un lado hacia el otro” (2020, p.189), errancia que conlleva la idea del contrabando que Severo realizaba en Artigas:

yo no era un fuera de la ley, no tenía esa concepción, tenía diecisiete años, y llevaba cosas de un lugar a otro tres veces al día, (...). Yo no sabía que era un contrabandista, que era un fuera de la ley, para mí no lo era" (Cortés, 2021, p.145).

La práctica y la experiencia del contrabando, nunca interpretado como un acto ilegal sino como una experiencia vital, se inscriben en la poética de Severo: "Yo junto palabras y coso todo lo que fui contrabandeando, yo no soy el autor. Si no encuentro palabras, *mixturo* y creo, tomo la palabra en español y uso el sonido en portugués y creo la palabra" (p.145).

Tanto en Villazón como en Severo predominan dos figuras, entonces, que posibilitan tematizar la migración y el tránsito entre fronteras: el contrabando y la aduana como figuraciones de lo clandestino y del control institucional respectivamente. Aunque en el caso de Villazón estas dos metáforas se encuentren de manera implícita en sus textos, el tránsito provocado por la migración se halla claramente evocado en sus poemas. En relación al contrabando boliviano chileno de la autora, se trata más de un modo en que su poesía ha sido leída en el marco de la publicación del encuentro *Mar con Bolivia* de 2014 que una marca explícita de sus textos. De hecho, en dicho evento

se montó un diálogo transfronterizo en el que poetas de ambos países leyeron y dialogaron en torno a las tensiones y contrabandos en las letras y ajiaços de uno y otro lado de la frontera. Entre estos, las lecturas de Emma Villazón, escritas en el contrabando boliviano chileno, que traducen su propia vida (y su muerte), y, con ella, lo que aquí *tal vez* vislumbramos (Ajens, Fielbaum, Zuchel, 2016, p. 16-17).

Del contrabando escritural, pero también del contrabando como estrategia poética, se desprende la posibilidad de crear un espacio intersticial en el que es posible expandir la experiencia subjetiva del viaje y del cuestionamiento de la lengua oficial. En ese sentido, la creación de un territorio textual (González Almada, 2022) independiente de cualquier espacio físico concreto supone "una potencia creativa que se ubica en el intersticio fecundo que habilita el fluir de esa facultad creadora, la direcciona y le permite asumirse y extralimitarse" (p.2). Son, precisamente este tipo de estrategias literarias –enmarcadas en una lógica capitalística y global– las que exceden los límites de una lengua nacional, de un territorio nacional y de todos sus agentes de control creando "textos diseminados" que "porta[n] la marca de una resistencia (...) a la homoglosia de la nación" (Bentouhami-Molino, 2016, p.70). Una resistencia que se enfrenta a las institucionalidades metaforizadas en la figura de la aduana.

4. Palabras de cierre

Este trabajo puso en el “mapa” a dos escritores latinoamericanos que, en la creación de sus territorios textuales, exponen una situacionalidad en tránsito marcada por la experiencia de la migración, de la vida en la frontera, de la recuperación de una memoria del terruño, de la creación de una lengua en la que sea posible hablar de ese espacio que no es Bolivia ni Chile ni Uruguay ni Brasil. Son los territorios que los autores crean para sí, para su subjetividad, para atravesar sus propias fronteras, para correr el límite y saltar hacia el abismo de una creación escritural que les permita hospedarse en un plano de la resistencia. Esa resistencia es la que se materializa en la creación de “textos diseminados” que escapan al encorsetamiento de las tradiciones literarias nacionales, superándolas o apartándose de ellas o cuestionándolas, debido a la imposibilidad de inscribirse en los marcos regulatorios de las literaturas nacionales. En el contexto del CMI y de la globalización y sus efectos, este texto quiso poner en relieve las posibilidades estéticas de dos autores contemporáneos que interpelan los límites: los territoriales y los nacionales encontrando en sus propias escrituras estrategias para decirse y agenciarse.

Recibido: septiembre

Aceptado: octubre

Referencias

1. Agier, Michel (2015). *Zonas de frontera. La antropología frente a la trampa identitaria*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
2. Ajens, Andrés, Alejandro, Fielbaum y Lorena Zuchel (eds.) (2016). *Contrabandos. Escrituras y políticas en la frontera entre Bolivia y Chile*. Viña del Mar: Communes.
3. Amarillas Amaya, Evelyn Susana y Felipe Hernández Vallejo (2022). "Entrevista con Fabián Severo". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 11 (24), 218-223.
4. Appadurai, Arjun (2007). *El rechazo de las minorías. Ensayo sobre la geografía de la ira*. Barcelona: Tusquets.
5. Balibar, Étienne (2008). "Del cosmopolitismo a la cosmopolítica". *Revista Internacional de Filosofía Política*, (31), 85-100.
6. Barthes, Roland (2015). *El placer del texto y Lección Inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
7. Barahona Michel, Rosario (2018). "El Alto, infinito". En Alexis Argüello Sandoval (ed.) *No me jodas no te jodo. Crónicas escritas por y para El Alto* (203-218). El Alto: Sobras Selectas.
8. Bentouhami-Molino, Hourya (2016). *Raza, cultura, identidades. Un enfoque feminista y poscolonial*. Buenos Aires: Prometeo.
9. Bhabha, Homi K. (2019). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
10. ----- (2013). *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
11. Bocco, Andrea (2015). "Literatura fronteriza: un modo de emergencia de la heterodoxia literaria". En Cecilia Corona Martínez y Andrea Bocco (comp.) *Más allá de la recta vía. Heterodoxias, rupturas y márgenes de la literatura argentina* (pp.59-72). Córdoba: Solsona.
12. Cabrera, Daniel H. (2008). "Imaginario de lo imaginario". En Daniel H. Cabrera (coord.) *Fragmentos del caos. Filosofía, sujeto y sociedad en Cornelius Castoriadis* (pp.15- 33). Buenos Aires: Biblos.
13. Cortés, Lina Gabriela (2021). "Versos mixturados en la frontera uruguaya: conversación con Fabián Severo". *Perifrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 12 (24), 132-146.
14. Jurt, Joseph (2014). *Naciones literarias. Una sociología histórica del campo literario*. Villa María: EDUVIM.
15. García Schlee, Aldyr (2013). "O portuñol do coração de Fabián Severo". En Fabián Severo *Viento de Nadie* (pp. 5-11). Montevideo: Rumbo.
16. Gasparini, Pablo (2021). *Puertos: Diccionarios. Literaturas y alteridad lingüística desde la pampa*. Rosario: Beatriz Viterbo.
17. González Almada, Magdalena (2022). "Territorios textuales disidentes: leyendo con María Lugones las literaturas de Bolivia". *Revista de Estudios Feministas*, 30 (1), 1-12.
18. González Roux, Maya (2020). "Sin suelo ni lengua: el portuñol como memoria afectiva. *Noite nu Norte* de Fabián Severo". *UNIVERSUM. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 35 (2), 180-195.

19. Ighina, Domingo (2000). "Territorios desplegados. Los ensayos de reconfiguración de la Nación". En Ighina et. al. *Espacios geoculturales. Diseños de Nación en los discursos literarios del Cono Sur 1880-1930* (pp.15-49). Córdoba: Alción.
20. Guattari, Félix y Suely Rolnik (2013). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
21. Milreu, Isis (2015). "Entrevista a Fabián Severo". *Revista Letras Raras*, 4 (3), 263-266.
22. Moya S., Luis (2009). *Invenções sobre la sonoridad andina. Estudio patrimonial sobre el pensamiento estético musical de Alberto Villalpando*. Cochabamba: Agalma ediciones.
23. Trigo, Abril (1997). "Fronteras de la epistemología: epistemologías de la frontera". En Carlos Liscana (dir.) *Papeles de Montevideo: Literatura y Cultura. La crítica literaria como problema* (pp.71-89). Montevideo: Trilce.
24. Severo, Fabián (2013). *Viento de nadie*. Montevideo: Rumbo.
25. ----- (2010). *Noite nu Norte*. Montevideo: Ediciones del Rincón.
26. van Muylem, Micaela (2019). "Contrabandos y brisuras. Léonce Lupette: una voz parte de muchas lenguas". *Actas de las XVIII Jornadas Universitaria de Literatura en Lengua Alemana* (pp.377-388). Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
27. Villazón, Emma (2016a). *Desérticas*. La Paz: 3600.
28. ----- (2016b). *Temporarias y otros poemas*. La Paz: Perra Gráfica.

Entre ansibles y pantallas: la programación del yo “En Proceso” de Andrea Chapela

Between ansibles and screens: the programming of the self “En Proceso” by Andrea Chapela

Berenice Romano Hurtado*

Resumen

En este artículo se revisan los cruces narrativos entre la autoficción y la ciencia ficción en el cuento “En proceso” de Andrea Chapela. La construcción y pregunta por un yo adquiere matices interesantes cuando se refiere a una conciencia rescatada por una computadora. Los temas tradicionales de las escrituras del yo —la memoria, la escritura que combate el olvido, el recuento de vida, la verdad y la mentira, la muerte y la inmortalidad— se piensan en el marco de un relato escrito al modo de una autoficción, pero en el contexto de una sociedad hipertecnologizada que modifica la percepción de los sujetos así como la relación con el sí mismo.

Palabras clave: autoficción, ciencia ficción, identidad, realidad, muerte.

* Doctora en Literatura Hispánica por el Colegio de México. Docente e investigadora de la Universidad Autónoma del Estado de México.

Contacto: brhurtado@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6722-2383.

** Este trabajo no entraña conflicto de interés con alguna institución o persona.

Abstract

This article reviews the narrative intersections between autofiction and science fiction in the story "En proceso" by Andrea Chapela. The construction and question about a self acquires interesting nuances when it refers to a consciousness rescued by a computer. The traditional themes of the writings of the self—memory, writing that combats oblivion, the retelling of life, truth and lies, death and immortality—are thought of within the framework of a story written in the manner of an autofiction, but in the context of a hypertechnological society that modifies the perception of the subjects as well as the relationship with the self.

Keywords: autofiction, science fiction, identity, reality, death.

¿Si escogemos el camino de la hipetecnología como método evolutivo, no estaremos dejando de lado el camino de la autotransformación biológica, de que nuestros cuerpos sean las naves y no las naves los cuerpos, un camino que posiblemente también nos pueda llevar a la inmortalidad?

Ray Kurzweil, *La singularidad está cerca*

1. Introducción

En 2020 Andrea Chapela (Ciudad de México, 1990) publica *Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio*. Una colección de doce cuentos en los que explora la ciencia ficción en historias bien armadas que suceden, en su mayoría, en Ciudad de México. Chapela comenzó a escribir antes de llegar a la adultez; además de este compendio de cuentos, tiene la tetralogía de fantasía *Vãudiz*, que se compone de los libros *La heredera*, *El creador*, *La cuentista* y *El cuento*, publicados entre 2009 y 2015; asimismo, publicó en 2019 los relatos *Un año de servicio a la habitación*. Ha recibido el Premio Nacional de Literatura de Cuentos "Gilberto Owen", el Premio Nacional de Literatura "Juan José Arreola" y el Premio Nacional de Ensayo Joven "José Luis Martínez".

Chapela forma parte de una generación de autoras latinoamericanas que se ha distinguido en las últimas décadas por una escritura potente y propositiva. Como una de las más jóvenes, está marcada por un tiempo literario en el que las sagas y la literatura fantástica, dirigida a un público infantil y juvenil, han dominado por mucho tiempo el campo editorial. En este sentido, en su blog

otra escritora joven, Andrea Poulain, comenta que “Había una red en español para fans de Harry Potter y recuerdo que el nombre de Andrea Chapela llegó a ser el de una pequeña celebridad. [...] escribía *fanfiction* de Harry Potter” (2021, p. 3).

En este panorama, y después de haber ensayado la literatura fantástica en sus primeros libros, Chapela decidió escribir un texto de ciencia ficción cuyo entorno fuera el suyo, el de la Ciudad de México. Al respecto, señala:

La relación que uno tiene con ciudades tan grandes como esta es muy especial en el sentido de que la ciudad te contiene. Decidí escribir sobre este espacio porque estaba en mi imaginario todo el tiempo. Además, no se escribe lo suficiente sobre el futuro desde aquí, y, por otro lado, el futuro de esta ciudad va a ser muy distinto al de otros lugares como Nueva York o Hong Kong, Tokio o París (2020a, p.3).

Con este libro, Chapela se inserta en la serie de autores que buscan renovar un género a partir de su inclusión en otras realidades, tal como ha sucedido con el gótico y la literatura de terror, por ejemplo. En *Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio* Chapela logra interpretar un contexto en el que “el pánico moral por la desaparición de viejas creencias de siglos sobre la “naturaleza” humana [se cuestiona], hace más rico de significado el análisis social y proporciona bases sólidas para el estudio y la crítica de los mecanismos sociales que soportan la construcción de las identidades-clave, las instituciones y las prácticas” (Braidotti, 2015, p.13). En este contexto, la literatura de ciencia ficción narra situaciones en las que la tecnología y la ciencia han llegado a sitios que la realidad actual no conoce; uno en el que las máquinas y distintos artefactos increíbles transforman cómo nos relacionamos con el mundo. Frente a este panorama, a Chapela le interesa subrayar qué es lo que sucede con lo humano y los vínculos interpersonales.

Braidotti señala en el comienzo de su libro *Lo posthumano*:

Yo asumo la condición posthumana como una oportunidad para incentivar la búsqueda de esquemas de pensamiento, de saber y de autorrepresentación alternativos respecto de aquellos dominantes. La condición posthumana nos llama urgentemente a reconsiderar, de manera crítica y creativa, en quién y en qué nos estamos convirtiendo en este proceso de metamorfosis (p. 23).

2. Simulacro, fractalidad y espacio virtual

Chapela subraya posibles líneas de comportamiento y de pensamiento a las que la tecnología puede llevar a la humanidad. En el señalamiento de esas

posibilidades se encuentra la postura crítica que señala Braidotti y que lleva a reflexionar acerca de la transformación de lo que entendemos como humano. A partir de una serie de anécdotas en las que Chapela piensa la Ciudad de México de un futuro remoto, esta condición posthumana que revisa Braidotti se mueve en distintas representaciones de cómo permanecer “humano” en una sociedad dominada por la tecnología, el desastre ecológico y la corrupción moral. De acuerdo con Francisca Noguero, el momento actual se define por una “ciberpercepción” que nos lleva a tener conocimiento inmediato de cualquier cosa y, más importante, a experimentarlo a través de los filtros de la tecnología. Para Noguero, la literatura escrita en español de los últimos tiempos comparte una serie de rasgos que, en suma, denomina *barroco frío*, y de los que rescato el gusto por el simulacro, las ciencias duras, la fractalidad y el territorio virtual (2013, pp. 21-22). Estos elementos conviven en los relatos de Chapela para generar historias en las que la realidad y la ficción están determinadas por el simulacro.¹ La sobreexposición a las pantallas, el ciberespacio y diversos estímulos hiperbólicos muestran una realidad que “no se ha visto destruida, sino elevada a la categoría de *espectáculo*” (Noguero, 2013, p. 22).

Chapela se formó en las ciencias duras, es química, lo que le permite vincular a sus cualidades literarias una perspectiva de la realidad que, en este caso, aprovecha para crear historias acerca de problemas interpersonales y crisis sociales que se adosan en el discurso científico. Es decir, a partir de su visión científica se aproxima a simulacros de realidad —las distintas formas de injerencia entre la virtualidad y los seres humanos— para recrearlos en situaciones que los cuestionen y sean capaces de imaginar las consecuencias de su abuso.

En el cuento que se revisa para este artículo, “En proceso”, la fractalidad funciona como elemento estructurador del relato; como una forma de mostrar el paulatino rescate del yo, la voz de la narradora, que se reconoce como esa conciencia en el proceso de recuperación, se va desarrollando en fragmentos textuales que tratan de representar —a partir del imaginario tecnológico y científico que organiza el texto— la evolución tempo-espacial que ocupa esa presencia que trata de enunciarse. Noguero señala que el recurso de la fractalidad, como técnica de montaje, “desarma la concepción lineal de tiempo y

1 En este sentido, Teresa López-Pellisa comenta que “si la autoficción funciona como un texto especular para el autor, ya que tiene la posibilidad de reflejar, deformar y reconstruir su identidad en él, es importante remarcar que ese espejo está configurado a través de un discurso, es puro texto, y por lo tanto cualquier reflejo de la *realidad* o la *verdad* en su superficie no será más que una sombra, puro engaño, una imagen lingüística del autorretrato del autor que éste puede diseñar en cualquier tipo de narrativa, ya sea mimética o no mimética” (2021: p. 60). Aprovecho para agradecer la generosidad de la académica Teresa López-Pellisa al facilitarme su artículo para incluirlo en mis reflexiones.

espacio” (2013, p. 28), que en el relato de Chapela tendrá implicaciones no sólo en cuanto al cronotopo, sino sobre lo que éste hace con la identidad del sujeto.

El territorio virtual es en general el espacio donde transcurren las distintas distopías de *Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio*, y determina que los personajes, en su mayoría mujeres, tengan una percepción de la realidad dominada por mediadores tecnológicos que generan versiones de lo real. De tal forma que, además de poner sobre la mesa el conflicto entre realidad y apariencia, subraya el hecho de que la parte humana que se vive como *resto* está condicionada a *ser* a partir de distintos *novus* —componentes como filtros sensoriales, realidades imaginarias paralelas, habitaciones de inmortalidad, aplicaciones que permiten conocer la compatibilidad con una pareja, entre otros—, que van a intervenir en las relaciones humanas. Para Chapela, la ciencia ficción es el género que le permite de una manera más profunda mostrar la decadencia social y el desgaste moral de los humanos, porque para ella esta devaluación en parte se origina en la preeminencia que ocupan los avances tecnológicos dirigidos a mediar en las interconexiones humanas y la cotidianidad.

3. Ciencia ficción y autoficción

Los relatos mencionan una serie de pérdidas y destrucción que los personajes han normalizado y con las cuales conviven sin preocuparse. A pesar de que las anécdotas suceden en un futuro que no es próximo, cada una de ellas se ancla en la era digital actual, de tal forma que es posible reconocer que los *novus* que inventa Chapela, son la evolución de dispositivos tecnológicos reconocibles como parte de los objetos que en la actualidad “facilitan” la vida diaria. Esto permite que los relatos sean verosímiles y lleven al lector a percibirlos como una realidad posible, a partir de un mundo construido por el lenguaje (López-Pellisa, 2021, p. 40).

De ahí que los textos tengan cierta visión crítica que señala aspectos como: relaciones personales decadentes enmarcadas en corrupción e inmoralidad, el alcance apocalíptico de la crisis climática, la irresponsabilidad colectiva respecto del otro, el descuido y entrega a una era digital cotidiana, la inseguridad virtual, los extremos de la globalización, entre otras situaciones límite que empujan al ser humano a ser testigo de su propio declive a favor de un mayor sitio para la tecnología y la ciencia. Por todo lo anterior, Chapela piensa que la ciencia ficción “es el mejor género para escribir sobre el presente, porque de alguna manera [señala] ya estamos viviendo en un mundo que parece de ciencia

ficción" (2020 b), es decir, la ciencia ficción permite imaginar los alcances de la realidad actual, no sólo en lo que a tecnología y ciencia se refiere, sino también en lo relativo a lo meramente humano.

En este sentido, además de las historias que exploran las distintas posibilidades de la virtualidad en combinación con todo tipo de relaciones humanas, Chapela introduce en el cuento titulado "En proceso", el último del libro, el tema de la escritura y concretamente el de la forma de la autoficción. Subrayo que la autora lo trata como tema porque no sólo decide escribir el cuento al *modo* de una autoficción, sino que en él pone de manifiesto algunos de los cuestionamientos que alrededor del género se han desarrollado.

Si se atiende a que la autoficción no es un género literario sino una manera de realización de lo literario, entonces no debe sorprender que, por un lado, la autoficción no se haya limitado a suceder sólo en textos narrativos —hay autoficciones dramáticas, por ejemplo— y que, por otro, pueda vincularse con diversos géneros literarios, tal como sucede con el cuento de Chapela que pertenece a la ciencia ficción.² La reflexión al respecto lleva a Teresa López-Pellisa a proponer:

el término 'autoficción no mimética' para hacer referencia al hiperónimo que podría englobar todas las modalidades de los géneros autoficcionales no realistas, pudiendo hablar así de autoficción fantástica [...] autoficción especulativa [...] autoficción maravillosa [...] y así sucesivamente según las características genéricas de cada texto no mimético. (2021, p. 39)

De ahí que se pueda decir que el cuento de Chapela es una autoficción especulativa, dado que sucede en el ámbito de la ciencia ficción, que "permite asomarnos a mundos regidos por fenómenos extraordinarios e imposibles que pueden existir, según las reglas internas del texto, porque tienen una base racional que los dota de existencia. [...] son ficciones verosímiles con unas claras reglas internas en su lógica discursiva" (López-Pellisa, 2021, p. 41); es decir, constituye una narración cuya anécdota se desarrolla en este mundo en particular, pero que además lo problematiza al cruzarlo con la autoficción.

La fractalidad que Nogueroles señala como rasgo de cierta literatura reciente es un elemento fundamental en el cuento de Chapela. Como se ha señalado, el relato se hace de distintos fragmentos textuales que van dando cuenta de

2 Lo que supone consecuencias narrativas particulares porque, desde luego, la autoficción, que tiene "como referente lo mimético y lo factual [...] se ve cuestionada cuando [...] se adentra en géneros como lo fantástico, lo maravilloso y la ciencia ficción" (López-Pellisa, 2021: p. 35). En el caso de Chapela, además, no se trata solamente de ubicar a una Andrea Chapela en una anécdota de ciencia ficción, sino de poner en juego los mecanismos narrativos de la autoficción que, en este caso, se desplegarán en un relato que cuenta cómo se construye virtualmente un yo y su identidad.

cómo el personaje pasa de un estado a otro. Es decir, al tiempo que el cuento se compone de breves apartados, cada uno muestra a su vez fragmentos de la narradora que en la reconstrucción de su *yo* se van agregando o desprendiendo de su identidad. El proceso que anuncia el título alude a la transferencia de conciencia, en un ciberespacio indefinido, de un cuerpo muerto a otro en vías de renacer. La primera entrada del cuento señala: “100% Sentience. 75% Self. 50% Memory. *Starting Upload*” (163).³ Desde este inicio, el relato pone ante el lector, en una misma línea, la percepción sensorial, el yo y la memoria. Con el matiz de que cada concepto tiene un porcentaje distinto, que subraya los vacíos que cada uno supone. La alerta de “inicio de carga” avisa del comienzo de un proceso que se irá revelando conforme avance el cuento. El siguiente fragmento señala: “1% Transfer. *Todavía no he muerto*, es mi primer pensamiento al despertar” (p. 164).

Parte de la literatura de ciencia ficción se dirige a especular sobre el impacto que la evolución de la ciencia y la tecnología tiene entre los humanos y, más importante, acerca de la forma en que el ser humano se ajusta a este impacto, que puede ser positivo, pero también comportar consecuencias que modifican incluso lo que se entiende como humano. De ahí que se haya desarrollado una línea de pensamiento en torno a lo posthumano o lo transhumano, que alude a la superación de las limitaciones físicas y mentales de hombres y mujeres a través del progreso tecnológico en aras de alcanzar un prototipo de nuevo humano. Al respecto, Jaume Llorens Serrano señala que:

Los avances en el campo de las ciencias biológicas (tales como la ingeniería genética o la clonación), así como en el campo de las tecnologías digitales y de la información (incluyendo la robótica y la inteligencia artificial) prometen transformaciones radicales sobre el cuerpo y la vida humana. [...] Llevando el potencial de las nuevas tecnologías a un extremo más fantástico, incluso se prevé que el progreso exponencial de la realidad virtual, la inteligencia artificial y la interfaz humano-máquina culminarán con la consecución del viejo sueño de la inmortalidad (2016, p. 20).

A pesar de lo fantástico que parezca, hay una línea científica que sigue la propuesta de la *Singularidad Tecnológica*, propuesta por Ray Kurzweil,⁴ quien cree

3 Trabajo con la edición de Almadía, México, 2020. En adelante solo pondré el número de página frente a cada cita del cuento.

4 Llorens Serrano señala en esta línea: “Otro proyecto a gran escala afin a la vía post humanista, financiado por el sector privado, es la Iniciativa 2045. El año 2045 es la fecha señalada por Raymond Kurzweil (2005) como el advenimiento de la Singularidad, es decir, el momento en que la aceleración tecnológica romperá el ritmo de la historia y los seres humanos experimentaremos un salto evolutivo que nos convertirá en posthumanos, alcanzando la inmortalidad” (2016: p. 22) Más adelante agrega: “La idea de la Singularidad constituye otro claro ejemplo de cómo la imaginación posthumana, arraigada en mitos modernos de la civilización occidental como el mejoramiento humano o la inmortalidad tecnológica, toma la forma narrativa de un relato mitológico, a la vez que difumina los límites entre el posthumanismo en el discurso científico y la ciencia ficción” (2016: pp. 217-218).

en la llegada eventual de la inteligencia artificial a todos los ámbitos de la vida: De ahí que “para [...] [él] la capacidad de manipular la materia a nivel atómico significa que, con el advenimiento de la nanotecnología, también ganaremos la habilidad de digitalizar el pensamiento o incluso el cuerpo, y alcanzar así la inmortalidad” (Llorens Serrano, 2016, p. 211)⁵. Lo que supondrá que una computadora o un robot será capaz de superar la inteligencia humana y llevar a avances ahora impensables que, para este científico, muestran la posibilidad de guardar y preservar una conciencia humana y, por lo tanto, evitar su desaparición una vez que el cuerpo biológico se agote.

Como se ha mencionado, en los cuentos de Chapela, subyacen, por lo menos en términos generales, las bases tecnológicas que dan verosimilitud a sus historias. Cada una de ellas se desprende de situaciones que vivimos en la actualidad y muestra las consecuencias a las que lleva el desarrollo, tanto de lo científico como de lo humano. De ahí que sea importante resaltar que el posthumanismo no sólo se refiere a las transformaciones tecnológicas que rodean al ser humano, sino que se ocupa también de las consecuencias de esa interacción —como se señaló más arriba de acuerdo con Braidotti—, de cómo se ven afectadas las relaciones humanas, algo fundamental en los cuentos de Chapela.

La propuesta de esta autora en su relato “En proceso” tiene la dificultad de poner en un mismo espacio narrativo la ciencia ficción y la autoficción, además de desarrollarse como un relato breve cuando la autoficción tradicionalmente se ha explorado en la novela. Al comienzo de su interesante investigación sobre autoficción, Diana Diaconu se pregunta: “¿qué hace que una autoficción se lea de manera diferente y propia? [...] la cuestión del tipo de pacto narrativo” (2019: p. 13). Para ella, el pacto de lectura propuesto por Lejeune ha sido mal interpretado en general, ya que no alude al pacto con lo referencial, sino al que lleva al lector a engancharse a una forma narrativa y a leerla en ese sentido. De ahí que continuamente señale que el género responde a un nuevo paradigma que se ajusta al contexto cultural del que surge y que, por ello, carga un “significado cultural y estético a la vez” (2019, 20).

Esto me parece fundamental para justificar la organización del relato de Chapela, que desde su construcción responde a una búsqueda estética en la que se conjuga tanto la forma del relato breve, como el gesto o modo autoficcional,

5 Agrega en el mismo sentido: “El desarrollo de las inteligencias artificiales también es visto por los transhumanistas como un elemento clave para aprender a transferir la mente humana del cerebro a un estado digital donde, al entrar en simbiosis con las inteligencias artificiales, las mentes posthumanas alcanzarían la inmortalidad” (2016, p. 208). Este modelo de progreso en la inteligencia artificial, es el que subyace en el relato de Chapela, en el que el lector sigue justo esta transferencia digital que guarda la identidad del personaje Andrea Chapela.

como recurso para explorar la idea de inmortalidad desde la ciencia ficción, con el evidente guiño a los escritos autobiográficos que tradicionalmente han encontrado en el género una forma de superar la muerte. Entonces, el tema de la inmortalidad, en este caso, refiere por un lado a esa búsqueda de perdurar en el tiempo por lo menos como memoria, de acuerdo con la intención de los autobiógrafos en general, y por otro, a una búsqueda perenne desde la ciencia. La muerte y la pregunta por el yo, desde estas perspectivas, toman matices particulares. Braidotti señala que “desde el momento en que los humanos son mortales, la muerte, o la fugacidad de la vida, está inscrita en nuestro interior” (2013, p. 158). Agrega:

Esto significa que aquello que más tememos, nuestro estar muertos, el origen de la angustia el terror y el miedo, no se encuentra ante nosotros, sino más bien a nuestras espaldas, es un acontecimiento ya ocurrido. Esta muerte que pertenece al pasado, pero está siempre presente, no es individual sino impersonal; es la precondition de nuestra existencia, de nuestro futuro (2013, p. 159).

La muerte nos antecede porque está en el fundamento de la vida, no puede sino ser parte esencial de las reflexiones de lo poshumano que se dirigen al miedo del fin de la existencia. Un temor que determina cada aspecto de la vida y que en la multiplicidad de su presencia también modifica la temporalidad y la espacialidad del sujeto posthumano, y que subyace en las escrituras del yo. Concretamente en Chapela con un texto que se hace al modo autoficcional y con una anécdota que concreta la posibilidad de pensar y evitar la muerte.

De acuerdo con la postura de Diaconu, la autoficción busca:

Aprender la forma inmaterial, invisible, esencialmente estética, que estructura desde el punto de vista axiológico la obra; es preciso reconocer que en la obra literaria *siempre* hay una creación del autor, entendido como centro evaluador, como filtro que interpreta. [...] de la figura del autor [...] depende nada más ni nada menos que el propio carácter estético de la obra (2019, pp. 20-21).

Es decir que la autoficción funciona como un elemento estructurador de la obra, más allá de lo que se narra tiene presencia en cómo se narra, en la forma en que interviene en la organización del discurso. A partir de la cita de Diaconu, se puede señalar la interesante confluencia que se da en el cuento de Chapela entre lo que ella, como autora, propone como construcción estética —lo que incluye escribir sobre autoficción, de forma breve y fragmentaria, en el marco de la ciencia ficción— y lo que el personaje Andrea Chapela hace en la historia.

El cuento, conforme avanzan los trozos narrativos, muestra cómo la transferencia de datos va avanzando y el porcentaje de la carga va subiendo. Al tiempo que esto se desarrolla, se da el movimiento autorreferencial, propio de la autoficción, en el que el personaje y la autora se identifican en el nombre, pero en el que esta autora también toma sitio en la organización estética del material narrativo. En este sentido, la autoficción es un "género al que conviene entender en pleno funcionamiento, como organismo vivo, como respuesta crítica ante una realidad y un contenido históricos determinados" (Diaconu, 2019, p. 21), lo que deja ver que esta forma, si bien se vincula con el carácter estético de la obra, como anteriormente se ha señalado, supone una toma de decisión de la autora que la elige por las posibilidades que da de insertar en una ficción los paradigmas ideológicos, históricos y sociales que configuran una identidad. A partir de aquí, la forma autoficcional *sucede* conforme se van revelando los datos referenciales que le permiten al lector encontrar una identificación entre autor y personaje, es decir, entre la identidad que se relaciona con esos paradigmas y su reflejo en la ficción.

En el cuento se dice que con un 1.5% de carga de la transferencia, la narradora afirma: "Lo que recuerdo: Mi nombre es Andrea Chapela. Estaba en el hospital esperando [...] una Resurrección Asistida [...] Me quedé dormida mientras esperaba morir. Luego, desperté aquí" (p. 166). El procedimiento, la RA o Resurrección Asistida, se inserta en los tratamientos que existen acerca de la toma de decisión que tiene una persona respecto de su vida, como el suicidio o muerte asistida. En este caso, el personaje cuenta que es la segunda vez que hace el procedimiento, que conlleva toda una lógica y condiciones particulares que impiden que cualquiera sea candidato o candidata. Dentro del desarrollo de lo que se narra, los distintos elementos que va dando la protagonista crean una situación verosímil en la que se entiende como posibilidad real que al morir una persona se pueda guardar su conciencia como se salva información en un disco duro. La relación que en este caso guarda el plano psíquico del personaje con el cuerpo, queda sostenida en la identidad que de fragmento a fragmento se va reconstruyendo. Esa carga de conciencia que va caminando conforme se suceden las páginas, recupera en la narradora una serie de eventos que en suma configuran sus dos vidas anteriores, de las cuales ella quiere rescatar su identidad.

Hablar de autoficción en un texto que muestra la formación de una conciencia, pone en la mesa cuestiones como el problema del espacio real y el de ficción o el del cuerpo y la conciencia que dice yo. La narradora afirma o piensa o siente: "Estoy en lo que llaman tránsito. Suspendida entre un cuerpo y otro. Ahora

mismo en algún lugar del hospital Andrea Chapela está muriendo y Andrea Chapela está naciendo de nuevo y yo soy la Andrea entre ambas” (p. 167). Se entiende que la conciencia está en un punto indeterminado del tiempo y el espacio. Un sitio en el que no se halla todavía una identidad sino su proceso para llegar a ser. Un movimiento semejante al de la escritura del yo, que sucede en la indeterminación del tiempo y espacio *reales* del autor y que se concreta como identidad en el tiempo y espacio *reales* del lector. Identidad que, como en el cuento de Chapela, nunca es completa, se transforma y se disuelve en fragmentos que refieren a alguien que fue y que no volverá a ser.

La *Andrea entre*, por lo tanto, en la historia alude a la posibilidad de distintas realidades cuánticas, o a la Singularidad de Kurzweil, que le da verosimilitud a esta especie de disociación entre la conciencia que se nombra Andrea Chapela, y los distintos cuerpos que la representan en variados espacios. La construcción lingüística, textual, da constitución a la idea de sujeto y a su identidad, según ha escrito Pozuelo Yvancos (2005), es decir, es puro discurso. En el texto de Chapela se problematiza esta posibilidad en la medida en que hay una especie de difracción del personaje: “¿Cuántas Andreas pueden existir a la vez?” (p. 167). Ésto desde el plano de la anécdota, pero que lleva al lector —el nuevo lector que propone Diaconu y que refigura el género—, a reflexionar sobre las estrategias textuales que se desprenden de la historia. Se da, por ejemplo, una serie de analogías entre lo que está narrando y distintos elementos que entran en juego al contar una historia. Cuando recién despierta, es decir, cuando el personaje comienza el relato, se alude a la falta de memoria, pero en este caso se representa como una habitación vacía: “En el cuarto solo hay una cama, la misma en la que he dormido desde que llegué al hospital. No hay rastro de la mesa, del sillón, del florero que la enfermera trajo ayer. No hay ventanas. No hay puertas. No hay ninguna salida” (p. 165).

Otra estrategia del relato es valerse de la confusión de la narradora, y de su necesidad de recuperar trozos de memoria, para dar datos referenciales que el lector reconoce como información real de la autora: además del nombre, está el hecho de que use lentes, el que sea escritora, y el que antes de eso haya estudiado química y vivido en Estados Unidos. En una entrevista, Chapela ha señalado que el tiempo en Iowa fue un parteaguas en su escritura; en el relato, es el sitio en el que muere la primera vez.

“Vamos por partes: no soy real” (168), piensa la narradora —ese yo de ficción—, que mira fragmentos de su vida en una pared que se ilumina y se transforma en una pantalla inteligente hecha de barras de luz. Esta alusión a la falta de rea-

lidad también lanza hacia la eterna pregunta dentro de los estudios de las escrituras del yo, ¿qué es real? ¿Qué parte del relato —biográfico, autobiográfico, autoficcional— se ancla en la realidad para validarse como escritura del yo? Sin embargo, al tratarse de una autoficción dentro de un relato de ciencia ficción, el problema del referente se resuelve porque no va más allá del reconocimiento de una parte de la realidad que compartimos y que permite que el texto tenga sentido, pero el problema de la ficción se vuelve más complejo. La autoficción especulativa que supone el cuento de Chapela entra en una puesta en abismo que no se limita al uso del modo autoficcional, es decir, a saber que hay distintos planos de ficción que incluyen por un lado la ficción de la identidad de la autora —Andrea Chapela personaje— y por otro los planos de la realidad de ficción, que apenas encuentra referente en la realidad fuera del texto.

Sin embargo, el recurso de *mise en abyme* sucede plenamente en la anécdota de lo que se relata; la idea de que la Andrea de ficción ya ha muerto dos veces abre la posibilidad de que lo haga al infinito en una especie de *loop* que convierte el deseo de inmortalidad en un tipo de condena, se pregunta: “¿Por qué pasar por eso otra vez, Andrea? ¿Tan desesperada estás por vivir una y otra vez?” (p. 188): “soy una y soy de nuevo” (p. 203), igual que en las escrituras del yo *se es uno y se es de nuevo*. En esta repetición de Andrea, la realidad que vive se va modificando un poco cada vez, pero lo que vuelve terrible la resurrección es que la conciencia se mantiene y acumula las distintas variantes. Cuenta la narradora:

Las líneas se engruesan hasta que la luz cubre toda la pared, entonces se condensa en un punto. Parpadea y aparece mi rostro. Observo la imagen, pero no corresponde a la cara de la mujer de setenta y dos años que vi anoche en el baño. Esta es una cara que solo queda en fotografías: yo a los veinticuatro años justo antes del accidente en el que morí la primera vez (p. 169).

La primera muerte fractura el tiempo y la primera resurrección lo retoma en otro punto, en otras palabras, tanto tiempo como espacio se ven trastocados por el reinicio de una conciencia que ya se había apagado. Como si la muerte se tratara de una especie de *glitch* que suspende momentáneamente la secuencia, pero que no la termina. En este sentido, es interesante observar la coincidencia que existe en el relato entre lo que se está contando y lo que sucede a nivel narrativo; es decir, notar que la teoría en relación con el texto autoficcional se explica plenamente. Lucien Dällenbach señala acerca del sujeto en el relato especular: “tal sujeto es un enunciado —[...] un *enunciado sinecdótico*— [en el que suceden] uno con otro los dos polos de la reflectividad [...] *reflejo es todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato*” (1991, p. 59) (el subrayado es del autor). Dällenbach explica que, por lo tanto, todo

reflejo —en el *loop* de la puesta en abismo— es una sobrecarga semántica con dos niveles de enunciación: “el del relato, donde continúa significando, lo mismo que cualquier otro enunciado; el del reflejo, donde entra en calidad de elemento de una metasignificación merced a la cual puede el relato tomarse a sí mismo por tema” (1991, p. 59). Dentro del texto de Chapela, la intención es precisamente subrayar al propio personaje como este enunciado doble que, a su vez, representa una duplicación de la enunciación del relato, a pesar de que no se narre y apenas se den algunos datos de él: “el reflejo existe al modo de una *doble alianza* cuya identificación y desciframiento presuponen el conocimiento del relato. Es decir: corresponde al texto —y no solo o principalmente al primer sentido— hacer que funcione ’la analogía, aportando lo análogo” (Dällenbach, 1991, p. 60).

4. La prosopopeya como una forma de eternidad

En “La autobiografía como desfiguración”, Paul de Man señala que la autobiografía no es un género o modo, sino una “figura de lectura y de entendimiento” (1991); para él, el momento especular no está tanto en la anécdota como en la estructura lingüística, como sitio donde sucede la estructura topológica. Es decir, para de Man concretamente el recurso de la prosopopeya es la que da voz al espectro que dice “yo” en la autobiografía: “La figura de la prosopopeya, la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra y se establece la posibilidad de que esta entidad pueda replicar” (1991). Más adelante, agrega: “Nuestro tema se ocupa del conferir y el despojar máscaras, del otorgar y deformar rostros, de *figuras*, de figuración y de desfiguración” (1991). En un relato autoficcional especulativo como el de Chapela la anécdota se teje muy bien con la lectura crítica. El yo que despierta de la muerte lo hace dentro del relato a partir de un procedimiento que permite traerla a la vida; el tema de la muerte es, para de Man, el que subyace a la autobiografía. Para de Man ese yo es, además, una enunciación lingüística que sólo puede hablar a partir del tropo de la prosopopeya. De ahí que se pueda ver cómo hay una relación especular entre la Andrea Chapela muerta que vuelve a la vida gracias a un progreso científico inaudito, y la Andrea Chapela “real” que cobra existencia por medio de una escritura que la mantendrá eternamente en el proceso de su resurrección por medio de la prosopopeya. Piensa la narradora: “No es la primera vez que muero, no es la primera vez que he estado aquí, pero no lo recuerdo” (p. 170). Más adelante: “Mi rostro en la pantalla desaparece. La luz parpadea de nuevo y luego se estabiliza” (p. 170); el rostro no sólo trae al relato la imagen de la autora real por medio de la prosopopeya

que la hace surgir incluso si estuviera realmente muerta, sino que juega a refigurarse —desfigurarse— el rostro convertido en fotones que muestra una especie de intervención de lo tecnológico en el cuerpo, que es, a su vez, la inclusión de la ficción en lo biográfico. A partir de todo esto, se pone de manifiesto que “la ciencia ficción nos permite asomarnos a mundos regidos por fenómenos extraordinarios e imposibles que pueden existir, según las reglas internas del texto, porque tienen una base racional que los dota de existencia. [...] lo imposible está racionalizado [...] y son ficciones verosímiles con unas claras reglas internas en su lógica discursiva” (López-Pellisa, 2021, p. 41). Asimismo, existe una lógica discursiva que explica cómo el texto autoficcional no trata de lograr la configuración de elementos que refieran a la realidad, sino entrar en el juego del simulacro, la desfiguración y los juegos narrativos.

En el cuento, Chapela decide enunciar su proceso como tradicionalmente lo han hecho los géneros que exploran lo biográfico: “si *soy honesta* no recuerdo los últimos años, no recuerdo envejecer. Todo está borroso” (p. 170). Se mira en los recuerdos proyectados en la pantalla, observa y reconoce su rostro convertido en pura luz, que la hacen vivirse como disociada, como si esos recuerdos no fueran parte de ella sino eso que sucede disociado de lo que en ese momento no es cuerpo sino pura conciencia. Existe en la medida en que está conectada a la pantalla —ahí yace su corporeidad, en la máquina—, igual que el *yo* del relato —Andrea Chapela— existe a través de la enunciación lingüística: “no sé qué quiere decir ser yo, ni cómo reconocer este cuerpo artificial” (p. 178); “Todavía estoy tratando de imitar mi otra vida” (p. 177).

La idea de que hay la elección de volver a vivir y cruzar por segunda vez el umbral entre la muerte y la vida, también habla de la posición humana —ética— que deben tomar los seres humanos ante las posibilidades tecnológicas y, en el personaje, frente a lo que se desea recordar; algo que, como se sabe, determina la configuración de la identidad. En el cuento de Chapela la motivación es el amor: el reencuentro con la persona amada. Sobre el proceso de la memoria, la narradora piensa: “la mente succiona la información, hambrienta por llenar todos los huecos. ¿No hace eso siempre? ¿Rellenar los blancos, inferir el siguiente movimiento, adelantarse a la realidad? Ahora puedo acomodarlos, ponerlos en el orden que desee. Hay tantas posibilidades. En orden cronológico, por persona, por lugar, por duración. Puedo mapear ambas vidas” (p. 176), con lo que alude no sólo al género autoficcional, sino a todas las escrituras del yo, a sus juegos y las dudas que llevan la mezcla de realidad y ficción, a su falta de intención de querer dar un texto que refleje la realidad y a la manipulación del

discurso que se hace de los recuerdos, porque, como agrega: “no puedo mirarme y decir ‘esta soy yo’ con la impresión de un reconocimiento” (p. 178).

La ciencia ficción le da otras posibilidades respecto de esta problemática; señala:

Tampoco sé en dónde estoy en el mundo físico. ¿Estaré dentro de un procesador, en un cuarto con temperatura controlada, entre montones y montones de otras conciencias zumbando y parpadeando? ¿Estaré en una memoria bioelectrónica en algún cuarto desde el que pueden monitorear el ritmo de cruce? No sé cuál es el mecanismo por el que existo, no sé cuál es la razón por la que estoy aquí con esta pantalla. ¿Soy un reflejo mental para mirar atrás? ¿Una representación física de la vida pasando frente a mis ojos? [...] O sólo soy un remanente de conciencia, un yo secundario y accidental, sólo un imprevisto y no hay una razón para que esté aquí (pp. 180-181).

La cita da cuenta del temor que tiene la conciencia, que enuncia en el presente, por saber que se perderá en el cruce hacia el futuro. El relato sucede en una especie de *impasse*, un espacio del *entre* dos estados, que habla de la dificultad del personaje para concretarse, ya sea como conciencia, cuerpo o, en suma, identidad. Este miedo en la ficción refleja el temor a la muerte que, como se dijo, subyace en todo relato biográfico. En relación con esto, Paul de Man señala que este tipo de discurso “no puede dejar de evocar la amenaza latente que habita en la prosopopeya, es decir, que, al hacer hablar a los muertos, la estructura simétrica del tropo implica que, de la misma manera, los vivos se queden mudos, helados de su propia muerte” (p. 1991). Esos estados entre la muerte y la vida no quedan plenamente definidos, porque el momento del relato transcurre justamente en ese instante de paso, de transición, en el que la narradora es pura conciencia. O puro yo, la voz autorial que ejerce su función en virtud de reconstruirse un cuerpo a partir de la memoria que fragmento a fragmento va recuperando, no para vivir, sino para no caer en el olvido. La reflexión de esta conciencia, sustancia o cúmulo de *chips* y circuitos es una que alude al registro autobiográfico, y que lleva a entender a la escritura del yo como ese paso que se da entre la idea de morir y desaparecer, y la posibilidad de ser inmortal, lo que carga “la específica temporalidad del sujeto posthumano” (Braidotti, 2015, p. 168). “La muerte [agrega Paul de Man] es un nombre que damos a un apuro lingüístico, y la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida en que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada” (1991). En la autoficción, sin embargo, la búsqueda es justo esa desfiguración, es decir, el simulacro de la ficción.

Al final, con el 99.3% del proceso, la conciencia de Andrea reflexiona: "Tal vez esto no es una historia de amor, sino una historia de conciencia o una historia de autodescubrimiento o más bien no es ninguna historia, pero es lo de siempre, entender quién soy, una y otra y otra vez. Y es que yo también soy Andrea" (p. 207). Entender quién soy y no escribir una historia, podría leerse como uno de los presupuestos de la escritura del yo, que se hila con los juegos discursivos del género. De forma particular:

La autoficción especulativa muestra de una manera mucho más clara y transparente el juego ficcional que se llevará a cabo con los elementos biográficos del autor; y el lector, frente a este escenario plagado de elementos imposibles, deberá interpretar aquello que pueda ser biográfico de lo que ha sido totalmente inventado (por su naturaleza extraordinaria) (López-Pellisa, 2021, p. 44).

Además de lo que se ha expuesto, el relato de Chapela invita a ahondar en las reflexiones que propone en torno a la autoficción y la exploración del yo en la escritura. A pesar de ser un cuento, deja las suficientes líneas de reflexión para seguir pensando acerca de la autoría, de un nuevo lector que reconozca las posibilidades de la autoficción en relación con otros géneros o de la falta de argumentos para definir al yo como construcción textual o como flujo de conciencia. Se pregunta la narradora: "¿Lleva la vida siempre al mismo lugar? A pesar de la ciencia, a pesar del dolor, a pesar del tiempo, ¿habríamos terminado en el mismo lugar [...]?" ¿Cuál escenario hubiera sido la tragedia más grande? ¿Esta vida o esa posibilidad?" (p. 192) ¿Qué fragmento del yo se cuestiona sin poder responder? ¿En qué momento del rito de paso que supone el procedimiento de resurrección se encuentra esta conciencia o sustancia que transita o inicia?: "Dejaré de... ¿pensar? ¿existir? ¿soñar?" (p. 199).

En un juego discursivo con ciertas recurrencias borgianas, el relato de Andrea Chapela lleva al lector a pensar en un futuro que se puede manipular, a creer que se existe como el reflejo o el sueño de otro o a vivir en distintas posibilidades espaciales y temporales; escenarios que a su vez ponen sobre la mesa la disolución de las fronteras entre realidad y ficción, así como la reflexión sobre las escrituras del yo que se nutre de sortear estas barreras. Inquietudes que Chapela revisa en este cuento y que se pueden englobar en la pregunta que se hace la narradora, y que encierra el miedo a desaparecer que silencioso descansa en las escrituras del yo, "¿si nadie me recuerda, existí de verdad?" (p. 199).

Recibido: septiembre de 2022

Aceptado: octubre de 2022

Referencias

1. Braidotti, Rosi. (2015): *Lo Posthumano*. Barcelona: Gedisa.
2. Chapela, Andrea (2020a). *Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio*. México: Almadía.
3. ----- (2020b). “La ciencia ficción es el mejor género para escribir sobre el presente” [entrevista realizada por Melissa Hernández Navarro]. *Letras libres*. 18 de diciembre.
4. Dällenbach, Lucien. (1991). *El relato espejular*. Madrid: Visión.
5. Diaconu, Diana (2019). *Caminos a la autoficción. Ensayo sobre el significado cultural de un nuevo género narrativo*. México: Bonilla Artigas Editores.
6. López Pellisa, Teresa (2021). “¿Autoficción en la ciencia ficción? Autoficción especulativa en Diario de un viejo cabezota de Pablo Martín Sánchez” en *La invasión de los alter egos. Estudios sobre la autoficción y lo fantástico*. Nicolás Licata, Tahel Teicher y Kristine Vandenberghe (ed.). Veruert, Ediciones Iberoamericana, Madrid, 2021, pp. 35-63.
7. Llorens Serrano, Jaume (2016). *La trascendencia del homo sapiens: el ícono posthumano en la ciencia ficción*. Universitat Atònoma de Barcelona. Tesis doctoral.
8. Man, Paul de (1991). “La autobiografía como desfiguración”. *Suplemento Anthropos*, n° 29. Disponible en: <https://ayciiunr.files.wordpress.com/2019/08/de-man-p-laautobiograf3ada-como-desfiguracic3b3n.pdf>
9. Montoya, Jesús y Campo, Ángel Esteban del (eds.) (2013). *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. España: Iberoamericana/Vervuert.
10. Noguero, Francisca (2013). “Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histérico y fractalidad en la última narrativa en español”. Montoya, Jesús y Ángel Esteban del Campo (eds.) (2013). *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. España: Iberoamericana/Vervuert.
11. Poulain, Andrea (16 de abril de 2021). *Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio*, Andrea Chapela. *Divagaciones de una Poulain*. <https://www.neapoulain.com/>
12. Pozuelos Yvancos, José María (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.

Ideas y pensamientos

Indagaciones insectarias de la *Cámara letal con acetato de etilo*

Insectary inquiries in *Cámara letal con acetato de etilo*

Iván Gutiérrez M.*
Pablo Guzmán Vallejos**

Resumen

La transversal temática del hambre en la existencia de los insectos que proliferan en los poemas de *Cámara letal con acetato de etilo*, de Mauro Gatica, aparece para interpelar la experiencia de la lectura. El lector se va confrontando a una revisión de los límites que separan su “humanidad” de otras formas de existir, desde la observación del universo minúsculo de las criaturas que se amplifica desde el artefacto de extensión panorámica que es cada poema. Es inevitable para el lector reflexionar sobre el lenguaje cuando, de la mano de la escritura de Gatica, cruzamos el abismo que existe entre lo que observamos de ese mundo ajeno y nuestra percepción.

Palabras claves: Insectos, poesía, hambre, abismo, lenguaje, silencio.

* Magister en Comunicación de la Universidad Europea del Atlántico (España). Docente de la Carrera de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo” Cochabamba. Adscrito a la carrera de Filosofía y Letras UCB (Cochabamba-Bolivia).

Contacto: gutimoscovan@gmail.com.

ORCID: 0000-0003-2006-0476.

** Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo”. Profesor de Ciencias Sociales en los colegios San Agustín y Alemán Santa María. Adscrito a la Carrera de Filosofía y Letras UCB (Cochabamba-Bolivia).

Contacto: pablomat96@gmail.com.

ORCID: 0000-0001-9511-2715.

*** El estudio no tiene conflictos de interés con institución o persona alguna.

Abstract

The transversal of hunger in the existence of insects in *Cámara letal con acetato de etilo*, by Mauro Gatica, appears to question the reading experience. The reader is confronted with a revision of the limits that separates his “humanity” from other existences, through the observation of the minuscule universe of the creatures that is amplified from the artifact of panoramic extension that is each poem. It is inevitable for the reader to reflect on language when, by the hand of Gatica’s writing, we cross the abyss that exists between what we observe of that alien world and our own perception.

Keywords: Insects, poetry, hunger, abyss, language, silence.

1. Introducción: el apetito sin fin es un fin en sí mismo

Cámara letal con acetato de etilo es el poemario de Mauro Gatica, publicado este año por la editorial chilena Aparte. Vale recalcar que el poemario, en una primera versión o en un primer acabado, fue ganador del premio nacional de poesía Franz Tamayo 2019; en esa ocasión con el título *En deshabitar está la razón*.

Los poemas de Mauro Gatica traen de golpe una serie de recuerdos y de sensaciones que tienen que ver con un lado específico de la infancia. La lectura mantiene intacta esa faceta, por lo tanto, nos devuelve a la inquietud de la curiosidad que hay en ella. Hay una colección de especímenes que aparecen en las hojas del poemario que nos recuerda la atención con la que se observaba a los bichos. Al mismo tiempo, aflora también el miedo que convoca a luchar contra el sueño en las noches, a la espera de sentir múltiples patas caminando por la piel.

La imaginación se torna voraz en esos momentos y a veces hasta funda la creencia de verlos en una oscuridad completamente cerrada, o incitan a la imaginación a bosquejarlos volando y moviéndose en la quietud de la noche como quien oye a un espíritu llegar de otro mundo. Leyendo este poemario es inevitable no ser devueltos a esa manera de sentir que resalta tanto ese común que guardamos nosotros y los insectos; eso que llamamos apetito y puede manifestarse como curiosidad o como obsesión.

Cámara letal con acetato de etilo es un poemario inusual, pues va a caballo entre dos mundos. Es, a la vez, una investigación descriptiva del mundo entomoló-

gico y un texto sumamente imaginativo donde las palabras no son solamente las cosas que designan, donde palabras e insectos se mezclan con conceptos humanos. La coincidencia de estas dos funciones genera un transecto que va desde el ser humano hasta el insecto y que se puede experimentar de poema a poema. Se trata de un caminar dentro de una colección que da la sensación de pertenecer a un museo oculto y que Gatica encontró o creó para nosotros. Las imágenes se proyectan a partir de “preguntas indagatorias” (Gatica, 2022, p. 8) que remiten a un mundo “donde siempre es de noche” (p. 8) para el ojo sapiente; así, nos remitimos a un tipo de existencia que está desde hace 350 millones de años, tiempo en que “los insectos inventaron el vuelo” (p. 8) y el apetito dominó toda forma de entendimiento.

La “metodología de la investigación” (Gatica, 2022, p. 9) que propone el poemario es un camino para dejar atrás las nociones sumamente restrictivas que tenemos de lo desconocido. Se trata de poemas que al igual que las termitas “huyen de la luz” y “trabajan en silencio” (p. 9). El punto está en encontrarnos con una suerte de empatía con el mundo de los bichos sin concederles forma ni cualidades humanas. Al contrario, se recuerda a Gregorio Samsa convertido en cucaracha. Desde la obra de Gatica se permite preguntar si esa transformación, al igual que las manchas que dejan los insectos cuando se estrellan en los parabrisas, es una “consecuencia de su anhelo” (p. 9).

Cada poema despierta atención sobre lo que ocurre por fuera del poemario. El lenguaje de Gatica tiene una frialdad descriptiva que imita el actuar de los insectos y podría calificarse como *gore* o como ciencia. Un lenguaje que busca vincularnos con “lo que un libro significa para las polillas” (Gatica, 2022, p. 12) porque “cualquier sustancia con valor nutritivo es devorada” (p. 15). Partiendo de que “solo en la destrucción se encuentra salud y belleza” (p. 26), existe la posibilidad de cambiar las escalas; la vista despierta al detalle ínfimo que está “arrastrándose en lo profundo de la casa” y “que desaparece del radar” (p. 26). Esta fuente del lenguaje, de donde bebe la poética de *Cámara letal con acetato de etilo*, es altamente efectiva para desdibujar límites de categorías biológicas y poéticas. Insectos y poemas, humanos observadores y lenguaje, todo se enfoca desde la óptica de una forma específica de destrucción. La escritura como “un insecto que come casi cualquier cosa”.

Cámara letal con acetato de etilo es un artefacto utilizado para quitarles la vida a insectos preservando su forma. La muerte sucede sin necesidad de recurrir al “tormento de la experimentación” que nos aleja “un poco más de los detalles” (Gatica, 2022, p. 11). Por lo tanto, la propuesta estética es la pequeñez sumida

“en el seno de una tragedia que no duele” (p. 30). Si el poema es un insecto, se trata de “un parásito sin alas” que “habita la cabeza” (p. 37) y nos va devorando, pero no nos deja dolor. Si acaso, lo va olvidando. El acetato de etilo no solo sirve para matar y preservar, sino que es un eficaz disolvente de sustancias. La estética del poemario puede hablarnos fríamente porque el dolor se diluye. ¿Qué es lo que queda de la solución químico-poética? La “violencia como forma natural del apetito” (p. 43). Una y otra vez el poemario se va reduciendo a esa categoría. En este caso, el dolor queda anulado frente a un hambre que trasciende la subsistencia, cumpliendo un objetivo en sí misma. Sin servir para nada más. “Un grillo”, nos dice, “se alimenta, mientras una mantis lo devora” (p. 49).

Se diluyen la muerte, el dolor, la biología, pero también se preservan en el poema/insecto atrapado. Todas las palabras en el poemario nos refieren al apetito como una cuestión última de la que incluso un poema de amor caería víctima. El sentido descriptivo y cauterizado del lenguaje de Gatica nos ata al apetito entendido como una trascendencia más grande que cualquier cosa, incluso que el tiempo. Incluso el tiempo es apetito cuando “las horas nos devoran” (p. 51). La propuesta poética de la *Cámara letal* entonces trata de la disolución de todo en apetito y la permanencia de esta categoría que resiste al tiempo.

Ese paralelo que nos relaciona puede despertar una sensibilidad que percibe que, de pronto, está dentro de una “caja entomológica” (Gatica, 2022, p. 71). Se despierta el terror al “pensarse parte de una colección”, víctimas de una forma de apetito especialmente terrible. “El miedo radica en el fondo” (p. 71), menciona la voz poética. Porque en el fondo, en el sentido de la disolución, la colección nunca está terminada, siempre quiere más. Siempre pasa que “el espacio no utilizado ocupa la mayor parte” (p. 72). El terror que nos provocan los insectos es que pueden –y aquí también se puede incluir a los poemas y al paso del tiempo– tener un apetito más grande que el nuestro. Esa es la misma razón por la que los insectos escapan de nosotros. No sólo el apetito es una experiencia en común, el miedo también.

Aunque el miedo sea “aleteo insuficiente para consignar nuestra existencia” (Gatica, 2022, p. 70), puesto que, al igual que las grandes marchas de las hormigas, el apetito tiende a no dejar rastro alguno de su paso, el sentir ese miedo es una forma de ser en plenitud, de estar vivos. La poética de Gatica parece insinuarnos que para entender cómo es ser un insecto no alcanza el observar cómo se comportan, a fin de cuentas, los insectos se comportan de acuerdo al

apetito, en cierta medida al igual que nosotros. Pero para poder saber cómo es ser insecto, el poemario nos permite referirnos a otra categoría más.

La conciencia del insecto no es reflexiva, sino que es y punto. Es una conciencia encarnada. Una conciencia en plenitud. Coetzee escribió, como retomaremos más adelante, que “un nombre para la experiencia de ser en plenitud es goce” (Coetzee, 2004, p. 83). Gatica es capaz de expresar en su poética esa experiencia de la plenitud. Lo hace a través del miedo, pero también del goce que se siente frente a un apetito voraz:

Solo aquello que se sacude goza de placer
parece decir una luciérnaga hundida en la telaraña (Gatica, 2022, p.70).

Al final del paseo por el poemario/colección estamos preparados para salir a nuestra propia colonia. Pero también hay algo más. Algo nuevo sale a luz de los recuerdos. ¿Acaso es “el reflejo casi imperceptible de nuestros ojos” (Gatica, 2022, p. 35) en los ojos de los insectos?

2. El ensanchamiento del goce y la reducción del abismo en la literatura del hambre

Escribir acerca de la experiencia del hambre necesariamente tiene que ver con la propia vivencia, por pequeña que esta sea; y aquí nos permitimos asumir, partiendo de la experiencia propia, que, en la vivencia humana, ahora, que asiste a este texto, el hambre que tenemos es reducida. “Lo pequeño, que es lo opuesto a lo obvio, está por todas partes”, mencionó Francisco Bitar en un discurso en el Festival de Literatura de Santa Fe (2015). En este sentido, la literatura puede funcionar como una lupa; un amplificador gracias al cual lo diminuto se puede evidenciar como lo invisiblemente enorme que se oculta en la pequeñez. Es posible pasar a observar en esa propia vivencia una especie de voracidad que no se llena con nada, porque principalmente es una manifestación del vacío. Todo lo que se construya por encima del vacío no puede sino disimular su origen: el lenguaje deja expuesto el artificio de la saciedad que el tiempo, de otra manera, se encargaría de digerir.

En *Cámara letal con acetato de etilo*, como en otras muestras de la literatura del hambre¹, hay un desplazamiento del tiempo. En la experiencia del hambre se encuentra una perennidad que, a su vez, permite imaginar lo que sería la eternidad. Es curiosa esta combinación entre un tema enorme (la eternidad y el hambre) y la fijación en la pequeñez de los insectos y nuestra propia vivencia del tiempo y del hambre, reducidos. La relación no se encuentra en el entendimiento cotidiano del hambre, el tiempo o los bichos. Si bien “lo pequeño no es lo directamente estrecho en dimensiones sino aquello que pasa casi inadvertido, lo que estuvo a punto de perderse para siempre” (Bitar, 2015), la escritura de Gatica aporta una colección disecada que prolonga el ámbito de lo observable (en este caso el poema-insecto atrapado), y la voracidad queda *desocultada* como función que da sentido a todo un sistema. No solo eso, sino que es sentido en sí misma. Se comprende el hambre más allá de su finalidad biológica o espiritual; o sea, como algo que supera al lenguaje y exige que se reformule. Ya no se está frente a una dualidad hambre-saciedad; sino que la saciedad queda como prolongamiento del hambre: paréntesis de la vida y una forma ineficaz de olvido.

Se hace difícil recordar una ocasión en que realmente hayamos vivido una experiencia de hambre en toda regla. Quizás la memoria se salta los vacíos en momentos de saciedad, y ahí, gracias a esa forma de olvido, comienzan las ficciones, como insectos diminutos que pasan desapercibidos al ojo humano, y sin embargo, con su continuo rumor en el trabajo de ser vida, abarcan extremos que son difíciles de imaginar. Es amplio su dominio.

En la literatura del hambre se puede plantear el desdibujamiento de ciertos límites de lo “humano”, en donde el asomo del vacío es inminente. Sin embargo, es en ese vacío donde lo útil deja de existir, donde sería posible un tipo de libertad importante para la literatura. Se ingresa a un dominio ajeno para el que el lenguaje deja de dar relación entre objetos y fines, relativizándose,

1 Como Knut Hamsun con su novela *Hambre*, la cual será útil más adelante para el desarrollo de este texto. También podemos incluir el nombre de Franz Kafka, con *Un artista del hambre*. En ambas novelas hay una decisión consciente en la que el protagonista decide pasar hambre, llegando a asegurar que se debe o por la ausencia del deseo de comer o porque no ha encontrado un alimento que lo satisfaga (tomando como presupuesto que el mantener el propio cuerpo tampoco es suficiente motivo para comer). En la literatura del hambre, entonces, se puede hablar de una coincidencia entre dos representaciones del hambre: una material que se traduce en la carencia de alimento para el cuerpo; y otra mental o espiritual que lleva a la inanición. Siguiendo esta línea, el crítico Daniel Rees, en su tesis doctoral *Hunger and Modern Writing. Melville, Kafka, Hamsun and Wright* (2016), incluye a *Bartleby el escribiente*, de Melville, dentro de este grupo literario. Por otro lado, desde lo contemporáneo, Paul Auster, autor que nos brindará su apoyo en el análisis de la temática a través de su teorización, también ha escrito acerca de este tema. En sus novelas *El palacio de la luna* y *La ciudad de cristal*, el hambre sirve de antesala para el acceso a un modo distinto de existencia por afuera de lo humano, especialmente respecto a la sociedad. Por último, también se puede mencionar el cuento *Samsa enamorado* de Haruki Murakami, en el cual el hambre aparece como elemento de conexión y separación entre lo humano y lo insecto.

pero encontrado otras maneras de afianzarse, si no menos racionales, sí más irracionales.

En este espacio inabarcable, y por eso tanto más apetitoso, podemos hacerme una idea, y aunque si bien nunca hemos llegado a tener la clase de experiencia que brinda el hambre de verdad, se nos ocurre que puede haber un sustituto para comprenderla. Cabe decir que el objetivo no está en sentir el mismo tipo de voracidad, digamos, que un insecto. Y, por lo mismo, sentir el mismo tipo de voracidad tampoco es precondition de acercamiento a la comprensión del insecto o del poema de Gatica. Al contrario, como se mencionó antes, la lectura del poemario funciona en alguna medida como amplificador. Pensando en un sustituto, la propia experiencia de la lectura puede servir. No hace falta estirarla demasiado para encontrar expresiones como “devorar libros” o pensar en la paradoja que hay en la sensación de vacío que queda cuando se termina una lectura que servía de gran “nutrición”.

El “alimento” sirve como una especie de prolongación del apetito. A pesar de que, como sustituto, el acto de lectura (aunque podría ser otro) no es completamente adecuado porque le falta el dramatismo de la experiencia directa; en carne viva, sí funciona como punto de acceso o, mejor dicho, como salida de emergencia de una lógica basada en la necesidad y la satisfacción. No sólo nos pensamos distintos a nosotros mismos fuera de esta lógica, sino que reconocemos que aquello que queda por fuera de ese dominio requiere una mirada renovada, ya sean los insectos, ya sean las ficciones. De tal manera que la comparación entre las experiencias, ya sea hambre de alimento o “hambre” de lectura, se da en un ámbito de relativización de ambas, en cuanto a sus respectivos sistemas. Pero adquieren peso al unirse en el vacío.

En el cuento de Murakami (2015), *Samsa enamorado*, una cucaracha se transforma en Gregorio Samsa sin razón aparente. Lo primero que Samsa siente, antes que cualquier otra cosa, es hambre y eso lo lleva a preguntarse hace cuánto tiempo no come; sin embargo, la pregunta que el relato lanza al lector es: ¿por qué en su forma humana el hambre se ve magnificada? Es posible ver en ello una expansión del apetito igual al espacio vacío que tiene para ocupar; finalmente, el hambre es ese espacio vacío. De la misma manera, ese vacío es la vivencia que relaciona a Samsa con la cucaracha, fuera del reino excluyente de cualquiera. Y, finalmente, cuando se sacia el hambre, al menos temporalmente, existirá una separación real entre ser humano e insecto y será el ingreso de Samsa en el espacio de la razón.

Paul Auster también se dedica a reflexionar sobre la cuestión de la literatura y el hambre. Haciendo referencia a la novela de Knut Hamsun, la cual trata sobre un joven escritor que decide –sin razón justificada– experimentar hambre de propia imposición, habla de una contradicción que se sume en el seno de la vida: “dejar de pasar hambre no significa la victoria, sino simplemente el final del juego” (Auster, 2013, p. 418). Para continuar viviendo es necesario alimentarse; sin embargo, la búsqueda de la satisfacción de esta necesidad devuelve todo al ámbito de lo cotidiano; el joven de la novela trata por todos los medios de extraerse de ese ámbito. La ausencia de una razón justificada para esto lo convierte en un incomprendido, aunque en el ámbito del juego la comprensión de sus motivos pasa a un segundo plano. La razón (vista como la relación entre un medio, como el alimentarse, y un fin, como dejar de sentir hambre) y el hambre se disocian.

En este contexto se puede leer el siguiente poema de Gatica:

Los insectos no protegen
 las partes dañadas del cuerpo
 pueden seguir con actividades
 aun si están gravemente heridos
 por ejemplo
 en la siguiente escena
 un grillo se alimenta
 mientras una mantis lo devora (Gatica, 2022, p. 49)².

La paradoja se trata pues de un deseo de supervivencia y un desinterés al respecto, al mismo tiempo. Auster escribe: “quiere sobrevivir, pero solo en sus propios términos: una supervivencia que lo obliga a enfrentarse cara a cara con la muerte” (2014, p. 418). Los términos se establecen como las reglas de un juego de competición, y aunque solamente puede perder, pues, por un lado, si no se alimenta muere y si lo hace, falta a las reglas del juego, hay una relación de disfrute entre el hambre y la persona:

En otras palabras, el arte del hambre es un arte de carencia, de necesidad, de deseo. La certeza sucumbe a la duda, la forma deja paso a un sistema. No puede haber una imposición arbitraria de orden, y sin embargo la obligación de ser claro es más importante que nunca. Es un arte que comienza con la convicción de que no existen respuestas correctas, y por esa razón resulta imprescindible hacer las preguntas apropiadas, que solo pueden descubrirse a través de la experiencia propia (Auster, 2013, p. 424).

2 “Desaparecer estando presente”.

El rol que la necesidad y el deseo juegan en la experiencia del hambre voraz ejemplifican mejor aún el equilibrio que existe en la disposición al fracaso del joven escritor de la novela de Hamsun, como también la entrega completa de la vida por parte del grillo que se alimenta de una sustancia desconocida para nosotros. La experiencia propia es el punto de partida para iniciar el diálogo entre ambos, necesidad y deseo, permitiendo que un sistema de relaciones se articule desde ese centro. Se trata de un ejercicio de autoficción que transforma la previa situación de orden “arbitrario”.

Para Auster esta transformación del mundo habitual en uno donde las preguntas inauguran un nuevo habitar se resume en un existencialismo:

Es una forma de enfrentarse con la muerte y cuando hablo de muerte me refiero a la concepción que tenemos de ella en la actualidad: sin Dios, sin esperanza de salvación. Muerte como el final súbito y absurdo de la vida (Auster, 2013, p. 425).

El hambre pasa a resignificar la carencia y el deseo en ámbito humano; en suma, se resignifica la existencia ante la experiencia de la muerte o de lo absurdo de la vida. En el mundo de lo diminuto donde la voracidad y los insectos se juegan, lo absurdo de la vida sólo se amplifica. ¿Dónde, entonces, además del miedo, está la conexión que se trata de establecer entre uno y otro?

Coetzee tiene un acercamiento en la misma línea, sin embargo, un poco más amplio. Sobre todo, en cuanto al ámbito de lo humano respecta:

Durante instantes aislados [...] sé cómo es ser cadáver. Y el saberlo me repele. Me niego a detenerme en ello. [...] El conocimiento que me proporciona no es abstracto [...] sino que es encarnado. Por un momento nosotros somos el conocimiento (Coetzee, 2004, p. 82).

El énfasis radica aquí en la circunstancia corporal que atañe al conocimiento existencial. Esto sucede en especial cuando se propone el hambre como catalizador de ese conocimiento y de la literatura como su potenciador. Coetzee continúa escribiendo que: “un nombre para la experiencia de ser en plenitud” (o ser encarnado) “es goce” (Coetzee, 2004, p. 83). De manera que se establece una relación entre la experiencia del hambre y el ser en plenitud o el goce, como una experiencia que supera la cultura y por tanto lo humano.

Gatica va todavía un paso más allá al describir la posibilidad del encuentro entre lo humano y lo insecto desde la experiencia del hambre y del miedo. Ambas experiencias, a través de lo literario, se *desocultan* en el mundo de lo pequeño como enormes y perennes. Gatica, entonces, al hacer entrar el hambre

en el ámbito de lo pequeño es capaz de hablarnos a nosotros, seres humanos convertidos en insectos, y lo hace tal y como a él le es importante hacerlo. Haciendo(nos) las preguntas correctas:

“[...] y el ojo / se vuelve pequeño
Vulnerable
un espejo roto
un catalejo al revés” (Gatica, 2022, p. 54).

El ejercicio evidentemente ilumina algo en quien trata de observar hacia afuera. Pero es importante no pensar este proceso como un acto de negación de lo insecto. El poemario de Gatica, en lugar de atrapar insectos y antropomorfizarlos, realiza un acto de preservación en donde es evidente la singularidad de un lenguaje necesario para describirlos. Por lo tanto, se preserva, también la diferencia.

Esta diferencia que parece ser radical e irreconciliable es extraña, porque anida en lo profundo de nuestra casa/cerebro. De nuestro centro de operaciones. Lo va devorando en la oscuridad y en silencio. De pronto se revela como parte de lo que es cercano y eso genera inquietud al contrastar con un territorio que antes era reconocido. Se abre un lado oculto ante la mirada humana a la que difícilmente se accede. Pero el ejercicio de iluminación radica en que aparece, también –y esto es lo más importante– un lado de lo humano previamente desconocido. Y con esto no se quiere decir que haya algo que no se quiere ver. Aparece, sí, lo desestimado, pero eso es lo primero. Luego viene lo otro.

Los insectos en su diferencia aparecen como lo exterior: hambre infinita que trasciende al individuo y un miedo que en su microscopía se multiplica y aparece como algo observado con lupa. Un resultado indirecto de la multiplicación es que el detalle adquiere sentido, pues al salir de su escala ingresa en otro sistema. Las relaciones que adquiere llaman la atención sobre otras que ya estaban anteriormente: vuelven extraño lo familiar. Gracias a la tensión que se genera en el juego de hambre y miedo (el ir y venir entre uno y otro; el espacio propio que crea cada uno al extremo de una escala; la elevación que adquieren por encima del objetivo de prolongar la existencia; y, gracias a esto último, una diferenciación entre lo que se desea y el acto de perseguirlo) aparece el punto de ingreso para que el poema se lea como un corazón oscuro, desconocido y cuyo latido se escucha, brevemente, en lo profundo del terreno familiar.

Entonces, más que un paralelismo entre lo insecto y lo humano (basado en el miedo y el hambre), aparece, después, el goce primordial cuyo reconocimiento

es capaz de agrietar la organización de la realidad porque presenta algo que no encaja y no se incluye por completo. En este sentido el poema llega como irrupción y expansión del mundo a través del desgarre que representa el goce. El desgarre o el ensanchamiento del goce es también la reducción del abismo. El giro en la organización de la realidad conlleva un placer en la caída libre: el vuelo ya no es placentero por ser vuelo sino por ser caída. El poema irrumpe, llama la atención, y luego viene el silencio. La certeza de que hay algo cerca y que prefiere no ser escuchado.

3. Tras los pasos del enigma microscópico de los insectos

Borges publica en la revista *Sur* el año 1945 uno de los cuentos más enigmáticos de su escritura, *El Aleph*, al que el tiempo se ha encargado de darle una calidad de texto de culto, debido a cómo congrega en sus páginas los atributos y esquemas de búsqueda que el autor tenía con su escritura. Paradójicamente a la trama de ficción, el cuento se convierte en la evidencia que contiene las cosas y perspectivas que perseguía Borges: desde el lenguaje hasta su preocupación intelectual en muchas variables de su proyecto literario.

El cuento tiene como enigma el descubrimiento de un Aleph, un punto del espacio que contiene todos los puntos, que se encuentra en el sótano de una casa, cuando el personaje que confiesa el hallazgo era apenas un niño.

—Está en el sótano del comedor —explicó, aligerada su dicción por la angustia—. Es mío, es mío: yo lo descubrí en la niñez, antes de la edad escolar. La escalera del sótano es empinada, mis tíos me tenían prohibido el descenso, pero alguien dijo que había un mundo en el sótano. Se refería, lo supe después, a un baúl, pero yo entendí que había un mundo. Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, vi el Aleph.

—¿El Aleph? —repetí.

—Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos. A nadie revelé mi descubrimiento, pero volví. ¡El niño no podía comprender que le fuera deparado ese privilegio para que el hombre burilara el poema! No me despojarán Zunino y Zungri, no y mil veces no. Código en mano, el doctor Zunni probará que es *inajenable* mi Aleph (Borges, 1998, p. 64).

En el cuento, Borges nos confronta, desde la angustia y ansiedad de la voz del descubridor de lo fantástico que revela los secretos del misterio de lo real, a la dificultad de enfrentarse a la contemplación imposible del infinito.

Traté de razonar.

—Pero, ¿no es muy oscuro el sótano?

—La verdad no penetra en un entendimiento rebelde. Si todos los lugares de la tierra están en el Aleph, ahí estarán todas las luminarias, todas las lámparas, todos los veneros de luz.

—Iré a verlo inmediatamente (Borges, 1998, p. 64).

El Borges de la ficción del cuento intenta procesar la información desde el razonamiento. Es decir, desde la presencia de la lógica que ordena el sentido del mundo en sistemas procesables y controlables que el lenguaje puede nombrar y delimitar, desde ahí, piensa que le es posible acceder a la información que acaba de recibir. La respuesta inmediata que recibe es que “la verdad no penetra en un entendimiento rebelde”.

El Aleph es un cuento que, además de permitirnos una gratificación fascinante de la literatura, expone de alguna manera la experiencia del lector frente a proyectos literarios que tienen la confección de un ojo de autoría fina y más cerca de la sensibilidad del descubridor del misterio con-movible del mundo. Ello le hace mostrarnos en su escritura la prueba de esa observación al infinito, de la misma manera que el Aleph que aparece en el sótano de aquella casa, que por cierto, está por ser demolida.

La mejor manera de profundizar las capas literarias de un texto es partir de los mismos recursos que la literatura va conformando, en la medida que la vamos conociendo mientras la leemos. El cuento de Borges nos acerca como lectores a pensar esa dimensión de lo infinito, de la observación al abismo de la primera letra que va a llevar a la conformación del lenguaje y su magia por hacer aparecer el mundo, “el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe”. La primera letra que concentra la energía de todas las cosas creadas.

Cámara letal con acetato de etilo, desde el ejercicio de la poesía, nos lleva a la misma clave del cuento de Borges: a la muestra de un secreto de la observación donde la creación se expone. El ojo requiere de la ayuda del oído y desde la sintonía con ese mensaje que vemos a medias, con dificultad y en muchos casos sin atención, recreamos un recuerdo imaginativo guardado que le da voz a toda esa realidad minúscula de los insectos, que desde su corporalidad estremecen y nos lleva al diálogo con el gigante encuentro de la extrañeza: las antenas, las bifurcadas alas, la textura porosa, el susurro de una presencia, la telaraña casa, la dureza del caparazón, etc.

Gatica inicia el libro con una afirmación del recuerdo inicial del tiempo:

Los insectos inventaron el vuelo
hace 350 millones de años (Gatica, 2022, p. 5).

La apertura del libro está aliada a un epígrafe escrito por Ángel Ortuño: “Hay pianos donde anidan las hormigas”. La confesión del poeta descubridor nos presta la óptica de lectura, el vuelo desde donde la mirada requiere la perspectiva panorámica y la música más lejana desde donde el oído requiere de la memoria.

Una vez puestos los códigos, se define el requerimiento de la prestancia para poder prepararnos al enigma poético. El primer poema “Panorámica”, un título sugerente sobre la importancia de la amplitud de la vista, instauro el espacio donde se va a resguardar la clave infinita de la belleza y la profundidad del libro.

Detenerse un momento en
las piedras
la distancia que las separa del suelo
las formas que les dibuja el viento
los insectos que disfrutan de su sombra
la araña que almacena el cadáver de una *mantis*
la silueta que traza esa mantis en el suelo
lo frío que debe estar allá abajo
donde siempre es de noche (Gatica, 2022, p.7).

“Panorámica” evidencia del mundo infinito que hay debajo de una piedra, donde el espacio es, desde la vista humana, imperceptible. Pero desde ahí se construye el lugar donde son posibles las perspectivas de muchos universos. Porque finalmente es desde la dictadura del ojo donde el mundo nos obliga a sentirlo presente, a pesar de lo delimitado de éste.

El ojo humano
ve menos del 1% de lo que lo rodea
Entonces
¿Dónde está eso que no ve?
¿Cómo sumergirse en esa invisibilidad sin ser
susceptible a las bacterias? (Gatica, 2022, p. 38).³

El mismo poemario advierte la imposibilidad de observar el infinito debajo de la piedra, ese infinito que el ser diminuto del insecto comparte. El principio del mundo debajo de la pesadez de la piedra, obstruido para el ojo por la distancia

3 “Estadísticas de inviabilidad”.

de nuestro ligero vuelo de observador, y también ajeno a la escucha del ritmo que es anidado en la microscópica tarea de la hormiga y sus similares.

Borges pregunta por la oscuridad del sótano; la falta de luz es lo que presiente desde la designación de la palabra lugar: el sótano. El descenso se compone extrañamente por la sensación de lo sombrío. Debajo de la piedra, la noche encuentra el lugar para ser; es decir, que adquiere un peso de existencia.

Gatica durante todo el poemario trabaja esa forma de relato poético, de poner en evidencia ese otro universo con el que convivimos y que tan alejado parece estar. Así como se observa un insectario y nos sorprende la maquinaria animal, el libro nos va pasando entre las hojas la posibilidad del mismo estremecimiento, sólo que la sensación es construida por el movimiento que se apropia del material del insecto y se mueve en el espacio de la geografía de la sombra que hace la piedra abrazada por la gravedad de la tierra.

La elección de los títulos apela al código de la investigación de un trabajo académico: “Preguntas indagatorias”, “Metodologías de investigación”, “Aspectos a considerar en la elaboración de la hipótesis”, “El tormento de la experimentación”, “Tratado de etología”, etc. Lo que hace de la curiosidad investigativa una especie de conexión que incita al lector a pensar ese mundo cero compuesto por la impresión de cuerpos que pareciera que espantan la tranquilidad del poder nombrarlos. El acierto sensitivo de la escritura está en ese revelarnos la existencia de un universo debajo del material concreto de la piedra. Por lo tanto, la pregunta que activa el relato poético del libro será: ¿cómo nos relacionamos con esa sombra minúscula que es eternamente lejana para nuestra comprensión?

Es evidente que no sólo las palabras y los giros de nuestra lengua se nos vuelven cada vez más familiares, sino también lo dicho en palabras. En este sentido, crecer dentro de una lengua significa siempre que el mundo nos es acercado y que se planta en un orden espiritual. Una y otra vez, las mismas articulaciones fundamentales que conducen nuestra comprensión del mundo son palabras. Pertenecen a la familiaridad del “mundo” en el que éste se intercambie en un hablar mutuo (Gadamer 1998, p.120).

Esta forma de acercarnos el mundo a través de la lengua tiene doble partida, ya que hace que juguemos el rol de intérpretes e interpretados. En nuestra existencia convivimos en una familiaridad que no es tratada por el simple hecho de intercambio, sino que pasamos por un proceso de develación mutua de la verdad. La actividad de la palabra poética no solamente muestra un grado de la posibilidad de ser algo, sino que nos hace profundizar la comprensión del

hecho de existencia. La cualidad que tiene esta actividad, al ser descubierta, no sólo sirve para exclamar una emotividad, sino que hace que desde el ejercicio de la interpretación nos responsabilicemos por el otro con el que ocupamos el mundo.

Cámara letal con acetato de etilo nos lleva al grado cero del lenguaje rompiendo la familiaridad con la que solemos hablar de los insectos, a los que conocemos y estudiamos desde lo corpóreo estático o desde acciones fuera de órbita convencional, en una apreciación desproporcionada de movimientos, exageradamente lentos como el del caracol o exageradamente veloces como el de la cucaracha y, desde esa impresión vamos delimitando su grado de conciencia. Gatica desde su escritura no deja de lado la particularidad corporal del insecto, pero se centra en someter los significantes del lenguaje a un intento de comprensión más profunda, que se relacione al movimiento de esos seres como una especie de un código de lenguaje nuevo. Lo que se convierte en un planteamiento diferente sobre ese otro que habita la tierra, supera la familiaridad del imaginario sobre esos cuerpos. Para más bien, en un proyecto poético centrado en el cuestionar el decir del lenguaje, enfocarse no en la palabra delimitada, sino en el movimiento. No le basta entender la palabra definiendo la cosa estática como una piedra, le interesa lo que está debajo de ella, ese lugar donde se puede ver “todos los lugares del orbe”.

Una vez más la escritura de Mauro Gatica Salamanca vuelve a incomodarnos. Lo ominoso comparte en este libro tres vertientes: el mundo de los insectos, la(s) muerte(s) y la literatura. Un mismo sabor de suciedad y repugnancia para poner en jaque la artificiosidad de una belleza simulada para el consumo; no queremos ser lo que, inevitablemente, somos. Así la poesía, en este caso, se servirá de los restos y hará con ellos el espejo de una verdad. La semiótica de una mariposa que se retuerce en la boca de su predador nos hace parte de un lenguaje que a menudo queremos ignorar. Hay una perspectiva contemplativa sin la estetización pulida de cierto paisajismo seudoriental. Aquí y en este tiempo, los insectos –y los cuerpos todos– solo en la destrucción encuentran salud y belleza. Este libro nos expone a la podredumbre del bien y el mal como construcción base de un reino terminado. Los presupuestos han caído, una mosca puede ser más bella que el oro pornográfico de la civilización (Gatica, 2022, p.70, contraportada de Diego García).

El poemario si bien tiene en su mayoría el código de títulos antes ya mencionado, también comparte una aspiración visual muy presente. Le urge encontrar ese lugar en el que es posible, como dice el cuento de Borges, mirar todas las perspectivas posibles del universo. Universo representado en esa multiplicidad de formas de percibir el entorno que tienen los insectos. Ese sentido de búsqueda se puede ir registrando no sólo en el juego del uso de la nomenclatura de

la metodología de investigación, sino que principalmente en la elección de usar como títulos para varios poemas la palabra hipótesis, en una intención que evidencia la urgencia por comprobar algún hallazgo en el ejercicio de la escritura sobre el tema: “Aspectos a considerar en la elaboración de la hipótesis” (Gatica, 2022, p.10), “Hipótesis de la orfandad” (p. 23), “Hipótesis para una estética” (p. 37), “Hipótesis en torno a un crimen” (Gatica, 2022, p. 42), “Hipótesis para una poética del hastío” (p. 63).

Esa búsqueda puede ser comprendida desde diferentes intentos por definir lo que es la poesía, por entender la sustancia nutritiva de la exposición de las cosas, por esforzarse en reproducir videos: “Fotogramas proyectados a razón de 25 cuadros por segundo”, “Video sin editar # A-509”, “Video sin editar # A-467”, “Video sin editar # A-318”, “Video sin editar # A-103”, etc. Todos esos títulos no tienen secuencialidad numérica como si se tratase de la observación privada del poeta, sobre algo mucho más grande.

La conciencia selectiva de la observación es evidente. Al intentar describir los videos sin una aparente coherencia de sucesión de lista, se diluye la posibilidad de aproximarse al principio de simultaneidad de los poemas, generando una sensación de desorden entre la intención del código investigativo y esta irrupción violenta de episodios que el poeta decide poner a colación, como si en ese generar ruido en la secuencia armónica de hechos se pudiese ir construyendo la posibilidad de acercarnos al silencio; el lenguaje del insecto que vemos estar en el mundo.

Gatica construye una lógica vertical desde la formalidad de la metodología académica, pero a la vez la altera desde el relato íntimo de una memoria que tampoco queda totalmente evidenciada. En esa mezcla surge la necesidad del silencio, el decir del lenguaje que justifica un enigma, pero no puede mostrarlo porque desde el principio del poemario el infinito de la distancia que hay entre la palabra y el mundo debajo de la piedra está presente.

Hay quienes gastan la vida
tratando de entender
la forma que tienen ciertas piedras
de habitar (Gatica, 2022, p. 33).⁴

La conciencia por mirar esa noche de siempre que permanece debajo de la piedra no es un acto de la observación, es más bien un acto del habitar y todo lo que implica ese verbo. El saber la dirección del infinito, que apunta a ese otro

4 “La hora de la lombriz”

minúsculo, es parte del comprender la imposibilidad de acceder al nombrar las afecciones de nuestra presencia en el tiempo.

Cuando el verbo no existía, el hombre moraba en la tierra y recibía en el silencio los poderes de la naturaleza, y sin comprender aún su ley, se avenía a ella. Todo era silencio apacible. El ser fluía haciéndose uno con el universo. Luego, la palabra irrumpió y el hombre se hizo poderoso. La palabra advino y el ser se agitó y ya no fue apacible. Y recibió a la naturaleza solo para doblegarla, para servirse de ella. La continuidad del ser con la tierra se interrumpiría para siempre. Vinieron luego los dioses oscuros y la luz se llenó de tinieblas. La palabra copuló con el silencio, y de esta unión se engendró el sempiterno abismo que a ella se encadena. Desde entonces, librando entre ellos secreta guerra, uno no pudo ya existir sin el otro. La palabra mató a la cosa y el símbolo la tomó en su relevo. Desde entonces, el hombre se hizo menesteroso de sentido y trascendencia, y buscando la palabra solo acudió a el silencio (Hodgson, 2007, p. 9).

La observación de la sombra que está debajo de la piedra nos recuerda el abismo de la comprensión que tenemos del lenguaje. De a poco, el libro va desarrollando el discurso poético hasta que nos presenta la clave del proyecto.

El movimiento de los insectos se adhiere a la posibilidad comunicativa que tienen éstos, haciendo que sea una parte vital para su forma de habitar en la inmensidad del difícil acceso al sentido. También nos obliga a pensar que lo compartido con lo minúsculo de esas formas de vida es nuestra infinita esencialidad de criaturas diminutas, frente al infinito universo que no podemos entender.

Miniaturización en organismos pluricelulares

Las horas nos devoran

Parásitos de alas diminutas

y cuerpos transparentes

degradan con su glucosa

Depositán en nuestro vientre

las esporas del hongo que les permitirá
seguir con vida

Se presentan con todo su esplendor

envueltas por la idea del viaje

transformadas en células que se mueven

y confunden con el viento

La clave está en mirar la sombra

para descubrir el secreto de este movimiento

el cual puede deslumbrarnos
aunque eso signifique expiación (Gatica, 2022, p. 51).

El enigma se ve revelado en el poema citado, lo que está debajo de la piedra exige la observación atenta a la miniaturización del mundo también redondeado en lo simple de las cosas diminutas. *Cámara letal con acetato de etilo* es un libro en el que el poeta, desde la observación más detallada del mundo que lo rodea, nos transmite una experiencia de la abstracción del asumir nuestra actualidad frente a la convivencia. Nos convoca a una reflexión sobre lo que miramos. Cuestiona la capacidad del decir estático para, desde la panorámica de la poesía, transportarnos a esa dimensión donde lo infinito parece estar siempre tan presente, al abismal paso de un insecto en la rotación constante del tiempo y su lenguaje.

Se trata de una ruptura en la familiaridad del mundo reconocido en el cual se incluía a los insectos y al lenguaje que usamos para nombrarlos. En el poemario se puede ver que la ruptura se presenta desde múltiples frentes. Desde uno temático en donde se incluyen al hambre y al miedo en tensión constante entre sí gracias al goce de un existir en esos términos y que funciona como un puente entre el mundo de lo humano y lo insecto. Este goce es el otro rostro de un abismo que se presenta desde el otro frente que ataca a la familiaridad: el lenguaje. El uso de la palabra trata de dar una razón de este relacionamiento que no termina por integrarse, sino que respeta la particularidad, y lo hace buscando una manera de nombrar que sirva para interpretar de manera más profunda; es decir, en la creación de un código nuevo. Al final, ese intento, vacilando entre el goce y el abismo, se da entre la caída y el vuelo y nos vuelca las categorías, nos trastoca y, sobre todo, nos deja escuchando el silencio.

Recibido: septiembre de 2022

Aceptado: septiembre de 2022

Referencias

1. Auster, Paul (2013). *Ensayos completos*. Barcelona: Seix Barral.
2. Bitar, Francisco (2015). *En defensa de lo pequeño*. Texto leído en la inauguración de Felisa, Festival de Literatura de Santa Fe, Argentina.
3. Borges, Jorge (1998). *El Aleph*. Barcelona: Alianza editorial.
4. Coetzee, J. M. (2004). *Elizabeth Costello*. Barcelona: Literatura Random House.
5. Gadamer, Hans Georg (1998). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, S.A.
6. Gatica, Mauro (2022). *Cámara letal con acetato de etilo*. Santiago: Editorial Aparte.
7. Hodgson, Hernán García (2007). *Wittgenstein y el Zen*. Buenos Aires: Quadrata.
8. Murakami, Haruki (2015). *Hombres sin mujeres*. Barcelona: Tusquets.
9. Rees, Daniel (2016). *Hunger and Modern Writing. Melville, Kafka, Hamsun and Wright*. Munich: Ludwig-Maximilians-Universität München.

Ensayos Visuales

Los cánones de belleza...

Sharon Pérez*

Los cánones de belleza, ya establecidos en la sociedad desde hace siglos, poco o casi nada se han modificado. A lo largo de los años siempre ha predominado una idea desde la belleza hegemónica blanca. Desde los parámetros europeos, claramente tenemos un ideal de belleza que se basa en proporciones que generalizan y condicionan la manera en la que debemos ver al mundo, donde los colores de piel y los cuerpos de proporciones diversas más voluptuosos o más delgados no son permitidos. Todo esto lo vemos constantemente en la información de comerciales, la música, el cine, el teatro y el arte, materiales que consumimos constantemente y que refuerzan dichos estereotipos.

Sabiendo esto no es de extrañarse que, durante muchos años, haya buscado reconocirme en todos estos medios y particularmente en fotografías, dibujos, pinturas, donde no encontré imágenes que tengan un cabello similar al mío o que se vean como mi papá. Entonces cuando entré a la Universidad, a la Carrera de Artes, esta inquietud se convirtió en una necesidad artística y empecé a crear espacios de auto reconocimiento con mis dibujos, fotografías, pinturas, bocetos inacabados, debido a mis inseguridades. Dudé si estos trabajos serían aceptados, pensando que no estaban muy relacionados con los cánones y estándares acostumbrados; sin embargo, continué y empecé mi exploración en el arte desde los retratos y la visibilización de la imagen afro boliviana en salas de exposiciones de Bolivia, escuchando más de una vez críticas que cuestionaban el contenido preguntando “¿desde cuándo estas galerías deberían prestarse para mostrar estos retratos de negros?”. Estas críticas siempre me parecieron de lo más alentadoras, pues en realidad se estaba generando espacios de debate y se estaba mostrando los cánones que siempre han estado en Bolivia al menos desde la colonia, pero que en muy contadas ocasiones han sido protagonistas de las obras.

* Es artista y diseñadora gráfica. Licenciada en Artes por la Universidad Mayor de San Andrés (La Paz-Bolivia).
Contacto: sharondisart7@gmail.com

Con el paso del tiempo pude encontrar otros referentes artísticos internacionales como Aida Mülenet, artista etíope que habla de su identidad desde sus proyectos de fotografía y pintura; también Kara Walker pintora estadounidense que cuenta la historia afroamericana desde sus obras de figura y fondo en blanco y negro. En Latinoamérica tenemos a Liliana Angulo artista colombiana cuya obra representa la identidad del pueblo negro, sólo por ponerlas como ejemplo. En el arte contemporáneo, la búsqueda de espacios de representación afro va tomando más fuerza hasta incluso convertirse en un tema de tendencia, ya que hay más movimientos sociales que demandan su visibilidad. Lo mismo ocurre con otras minorías de grupos sociales que encuentran en el arte un espacio de lucha desde la creación.

A medida que pasaron los años y que mi trabajo fue transformándose y transmutando hacia otros espacios, encontré que mi cuerpo era también el soporte de un lenguaje reivindicativo; el performance, el audiovisual y las instalaciones fueron complementando mi trabajo y durante mis últimos procesos encontré formas extrañamente expresivas en mi cuerpo pintado de negro, color rechazado en la lucha contra el Tundi qui que es una danza estereotipada donde continúan cosificándose los cuerpos. Estas imágenes expresivas con las que peleo al jugar entre reflejos que generan reflexiones son las que le han dado forma a mis inquietudes y nuevas propuestas de representación de lo afroboliviano cuestionándome si lo afro viene sólo desde la piel o es más un tema de identidad adquirida desde la familia y la crianza. El problema no está en los cuerpos pintados que buscan representar a otros cuerpos sino en lo que éstos nos provocan cuando los vemos. Hace poco realicé unos ejercicios que comparto en este artículo donde al intentar usar el rostro pintado en protesta frente a lo que ocurre con el Tundi qui encontré contrastes de luz donde el juego de ser otra con la máscara puesta. Esto me llevó a la libertad de muchos gestos “monstruosos” que sin duda no están dentro de lo que llamamos hermoso. Sin embargo, hay mucho potencial en empezar a intervenir estos espacios en los cuales no vemos nuestra representación y trabajar de manera invertida con ellos.





Título: *Amaya* (Alma)
Dimensiones: Diámetro 60 x 1.60 cm
Técnica: Mixta acrílico y pastel sobre metal
Año: 2021



Exhibición Performance: NO SE TOCA, 2020





Ejercicios de la residencia del Centro de Excelencia Santo Domingo. Museo Británico de Londres 2022





Página anterior
Performance Museo Británico 2022

Sharon Perez con sus obras en taller 2021



Si la revolución de 1952 fuese un anime...

Rodny Montoya Rojas*

Si la revolución de 1952 fuese un anime, una serie o un video de *TikTok*, si la historia de Bolivia se pudiera recordar tan fácilmente como se recuerdan los diálogos de las películas que nos gustan... ¡Pero no! cualquier deseo de querer aprender historia en el colegio se topó, por mucho tiempo, con la frase: “Tú no lograrás pasar” en un sistema educativo que nos sentaba en el pupitre a transcribir y memorizar fechas sin más.

El avance de la tecnología y la democratización en el uso del internet permitió a muchos aprovechar las Tics para cambiar la dinámica enseñanza-aprendizaje y es en este punto que nace *Según Yo...* nuestro proyecto educativo audiovisual que intenta contar la historia de Bolivia de manera ágil y amena, usando como plataforma de difusión *YouTube*.

El canal tiene tres reglas que deben cumplirse a rajatabla:

Número 1: Los guiones para los videos de *Según Yo...* deben basarse en fuentes bibliográficas o hemerográficas. Todas las fuentes consultadas se ponen a disposición del público en la sección de descripción del video.

Número 2: Los videos no deben durar más de 13 minutos (Aquí solemos darnos licencias porque la complejidad de algunos temas exige extendernos en el tiempo).

Número 3: Se deben usar memes y referencias a la cultura pop como si de eso dependiera nuestra propia existencia (cosa que es cierta); nos apropiamos

* Comunicador social, escritor y productor audiovisual.
Contacto: rodnymontoya@gmail.com

de estos elementos para mantener la atención de los más jóvenes (cosa que funciona).

En *Según yo* se hacen chistes, se hace hablar a grandes personajes de la cultura y del arte de Bolivia, se escriben canciones, se dibuja, se anima, etc. Se aprovecha cada recurso disponible para hacer de la historia algo entretenido de ver y fácil de aprender. Sin perder la seriedad en nuestra investigación, nos alejamos de la solemnidad para contar y recrear la historia de Bolivia de manera divertida. Usamos la ironía como medio de comunicación creativo para generar una provocación participativa. Se usan memes porque estos vienen pre cargados simbólica y emocionalmente, lo que posibilita, al vincularlo con un hecho histórico, que nuestro espectador tenga una lectura más cercana y personal. Se crean memes partiendo de una amplia investigación previa que sustente y justifique su uso.

Aunque nuestros métodos a veces han sido cuestionados, al final siempre cumplen su propósito: Acercar la historia y despertar la curiosidad.

El canal en *YouTube* tiene cinco años de existencia, un poco más de 8 k suscriptores y 33 videos producidos (20 biografías, siete hechos históricos y seis de temas variados relacionados con ecología, democracia y conocimiento libre).

La gran decisión, óleo sobre lienzo.

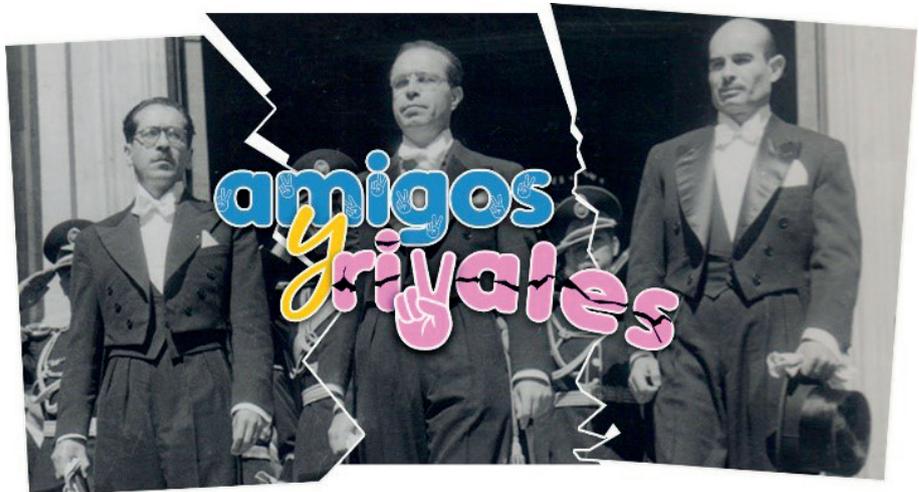


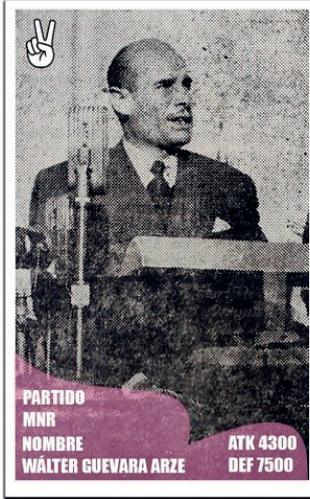
Si la revolución de 1952 fuese un ánimo...



En el video *El camino hacia la revolución de 1952*, soñamos con hacer una película, pero sólo nos alcanzó para el poster y el tráiler.

Los años posteriores a la Revolución del 52 también pueden ser material para una telenovela...





...o un juego de mesa con cartas.



Bolivia ¿nunca tuvo mar? No lo sé Rick...



¿Memes sobre la literatura boliviana? pero por supuesto que sí

Y si personajes como Hilda Mundy o Arturo Borda hubieran tenido a su alcance redes sociales...



Hilda Mundy @Pirotecnica

¡Oh! Las protestas de los pequeños burgueses contra la burguesía. Rebeldías ratoniles contra el hacendado que les provee el queso.

331k

2221

3130





El fantasma del expresidente de Bolivia Adolfo Ballivián Coll capturado en una fotografía. Prueba de que los fantasmas existen y de que su espíritu nos sigue atormentando por no haberle hecho caso cuando sugirió comprar buques de guerra antes de que la Guerra del Pacífico se iniciara.

A propósito de nuestra gran Yolanda Bedregal, no tenemos un video sobre ella, pero sí la mencionamos en nuestro video dedicado al pintor lituano Juan Rimsa. Ambos mantuvieron una breve relación de pareja desde mediados de la década de 1930.

**YOLANDA
DE BOLIVIA**

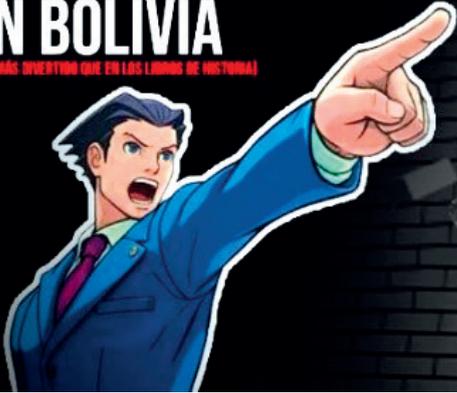


**YOLANDA
DE AMÉRICA**



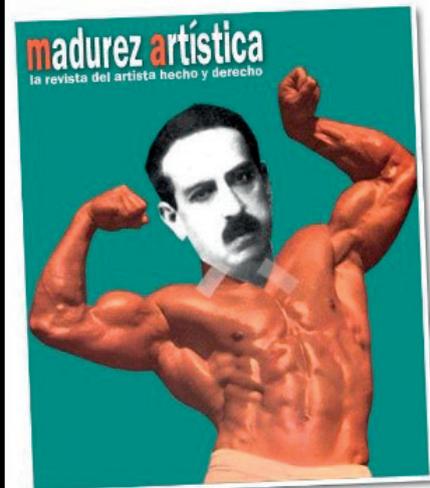
LA SUPER INCREÍBLE MEGA FANTÁSTICA ESTRAMBÓTICA Y APASIONANTE HISTORIA DE LOS TRANVÍAS EN BOLIVIA

(70% MÁS DIVERTIDO QUE EN LOS LIBROS DE HISTORIA)



Hay que hacer emocionante la historia. Este es un video pendiente, pero gracias al apoyo de la Revista *Historias de Oruro* y de la Fundación Flavio Machicado Viscarra tenemos un video sobre la historia del primer automóvil en Bolivia y la Doble Viacha, primera competencia automovilística para mujeres.

Y cuando no existen fotografías o algún registro visual para hablar sobre algún personaje, nos damos a la tarea de recrearlo con dibujos o con collage, como fueron los casos de Melgarejo, Óscar Alfaro y Arturo Borda.





En 1845, el entonces presidente de Bolivia José Ballivián Segurola realizó el tercer censo de toda la historia del país... hasta entonces.

Y cómo olvidar la vez que Germán Busch invitó a Palacio de Gobierno al escritor Alcides Arguedas para darle su opinión sobre lo que éste publicaba en el periódico acerca de su Gobierno. Alerta de spoilers: Termina mal.





Como cuando las fuerzas económicas determinan el futuro del país.

CONVOCATORIA REVISTA *CIENCIA Y CULTURA* N°50

“Siglo XXI: problemático y febril. Las instituciones políticas y los temas globales que afectan al mundo y a Bolivia”

Política editorial

Ciencia y Cultura es una revista de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo” (La Paz-Bolivia) que fue publicada por primera vez en 1997. Se imprime semestralmente, en junio y en diciembre. Su misión es difundir, en números monográficos, los trabajos de investigación en ciencia, cultura y arte, que son de interés de la UCB. En ocasiones, la revista divulga los resultados de seminarios o jornadas que organiza la Universidad para el debate de temas específicos de actualidad, con la colaboración de especialistas invitados. El Centro de Edición y Escritura del Departamento de Cultura y Arte de la UCB, responsable de la edición y elaboración de la revista, invita, para cada número, a especialistas académicos a formar parte del Consejo Editorial, de acuerdo al tema monográfico. La revista cuenta con su propio registro ISSN y desde el número 25 ha sido aceptada dentro de Scientific Electronic Library On Line (SCIELO), colección de revistas científicas que forman parte de una red de bibliotecas electrónicas, bajo el patrocinio de la Fundación para el Apoyo a la Investigación del Estado de São Paulo, Brasil (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo-FAPESP) y del Centro Latinoamericano y del Caribe de Información en Ciencias de la Salud (BIREME).

En esta oportunidad, se convoca a presentar artículos científicos para el número 50 de la revista *Ciencia y Cultura* de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo” sede La Paz, cuyo tema es “Siglo XXI: problemático y febril. Las instituciones políticas y los temas globales que afectan al mundo y a Bolivia” a publicarse en junio de 2023.

La edición académica del número 50 de *Ciencia y Cultura* estará coordinada por el Dr. Carlos H. Cordero Carraffa, Director de la Carrera de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales de la Universidad Católica Boliviana.

Concepto de *Ciencia y Cultura* 50

Este número de la revista *Ciencia y Cultura* estará dedicado a reflexiones, análisis y debate de características y conductas de instituciones políticas como el Estado, democracia, partidos políticos, sistemas electorales (en general y en Bolivia particularmente), así como los impactos, efectos o incidencia en asuntos que se encuentran entre las preocupaciones de la sociedad global. Las instituciones políticas de Estados americanos o europeos o instituciones como la Iglesia católica, medios de comunicación, partidos políticos y procesos electorales que se llevan a cabo en distintos países, de acuerdo con un calendario propio, ¿cómo se ven afectados y cómo intentan incidir en temas globales como la guerra, migración, justicia, derechos humanos, comunicación, el hambre o la crisis medioambiental? Temas que interesan a la sociedad y al mundo académico, con la intención final de contribuir a la elaboración o reorientación de políticas públicas, incidir en decisiones estatales o aportar a la comprensión de ciertos fenómenos, promover la participación ciudadana en temas de interés público, que mejoren la representación política, visibilicen derechos humanos y promuevan la defensa de derechos políticos de la ciudadanía.

Se solicitan estudios que sistematicen información actualizada sobre el estado de situación de instituciones políticas en América y el Caribe, principal pero no exclusivamente, que destaquen y valoricen los impactos, efectos o incidencia de dichas instituciones políticas en ámbitos internacionales. Que reconozcan, dimensionen y argumenten el lugar de las instituciones y organizaciones políticas en la extrema diversidad de temas sociales y procesos políticos, a través de políticas públicas, programas de gobierno, campañas electorales, en el funcionamiento de la democracia (Bolivia registra 40 años de continuidad democrática), la mediación, resolución de conflictos, aportando positivamente, dichas instituciones, en la identidad, la interculturalidad, derechos humanos lo mismo que en la búsqueda de la justicia y verdad.

En términos amplios, se invita a presentar textos que sitúen a las organizaciones políticas como instrumento de diálogo, entendimiento, conciliación y análisis de aquellos aspectos de la sociedad, denominados o vinculados con procesos o fenómenos señalados como políticos que tengan un impacto en asuntos o temas globales.

En este número de la revista nos interesa, por un lado, contribuir a ampliar las fronteras del conocimiento asociado a las instituciones y procesos políticos con las diferentes expresiones y temas que afectan a la sociedad global. Al mismo tiempo, buscamos miradas y experiencias que permitan profundizar el aporte

de los ciudadanos y académicos, en la ampliación del espíritu democrático y fortalecimiento de las instituciones de la democracia, representativa, plural, participativa e intercultural de Bolivia, América y el mundo.

Conflictos de interés

Al inicio del artículo, a pie de página, el autor debe expresar explícitamente que su trabajo no entraña conflicto de interés con alguna institución o persona. Si el Comité editorial identificara un aspecto que comprometa la línea de la revista o de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo”, se reserva el derecho de no publicarlo.

Evaluación por pares ciegos

Los artículos discurren por dos etapas de evaluación, a cargo, primero, del Comité editorial, que verifica la pertinencia temática del artículo que postula a la revista y, posteriormente, de dos lectores anónimos designados por las editoras junto con el equipo editorial de la revista o de un tercer lector, en el caso de que el dictamen de los lectores anónimos difiera.

Organización de la revista

Artículos y estudios: se publican investigaciones originales que sean resultados de trabajos de investigación concluidos e inéditos. Su extensión será de 6.000 a 10.000 palabras y se aplicará el estilo APA, con ciertas modificaciones normadas por la revista. Es preciso incluir un resumen (en castellano y en inglés) de un máximo de 100 palabras y sugerir hasta seis palabras claves (en inglés y en castellano). Los artículos que postulen no deben encontrarse en proceso de evaluación en otro medio de difusión.

Ideas y pensamientos: se publican ensayos, lecturas críticas o avances de investigación desde la teoría o la metodología, entre otros. Su extensión será de 6.000 a 10.000 palabras y se aplicará el estilo APA, con ciertas modificaciones normadas por la revista. Es preciso incluir un resumen (en castellano y en inglés) de un máximo de 100 palabras y sugerir hasta seis palabras claves (en inglés y en castellano).

Ensayo visual: se publica un conjunto de imágenes que entren en diálogo con el horizonte temático del número (material preparado por el comité editorial de la revista o por los editores invitados).

Testimonios del pasado: en ocasiones, se publican recopilaciones de textos de autores del pasado, anteceditas, por lo general, de una breve presentación (material preparado por el comité editorial de la revista).

Reseñas: por lo general, se publican comentarios críticos de publicaciones, cuya extensión sea de 750 a mil palabras.

Imágenes y gráficos

Todas las figuras deben enviarse en archivos individuales (en 300 dpi/ppp) y debe señalarse su entrada en el texto (podrían ser incorporadas en el artículo también como referencia). Se solicita proporcionar, además, dos o tres imágenes de buena calidad (300 dpi) a fin de que se seleccione entre ellas una que anteceda al artículo, en caso de ser publicado, independientemente de las figuras que puedan formar parte del artículo. Los gráficos o tablas deben ser enviados en formatos editables (Excel). El escritor del artículo debe responsabilizarse de los derechos de autor de las imágenes enviadas y, si corresponde, debe enviar a *Ciencia y Cultura* una copia de la autorización de la publicación de las imágenes. Para aclarar cualquier duda, puede dirigirse a:

cienciaycultura.lpz@ucb.edu.bo

Referencia del autor

El autor debe colocar, a pie de página, su formación (nivel de especialización y universidad) y la adscripción institucional desde donde escribe, el correo electrónico, la ciudad y el registro ORCID de autor.

Fecha de recepción de artículos

La fecha límite para recepción de los artículos es 15 de marzo de 2023. Deberán remitirse por correo electrónico a una de las siguientes direcciones:

cienciaycultura.lpz@ucb.edu.bo

ccordero.c@ucb.edu.bo

Formato de entrega de los artículos

Los artículos serán remitidos en formato Word tamaño carta. El tipo de letra será Times New Roman 12 puntos, con interlineado de 1,5. Los márgenes de la página deben ser de 2,5 cada uno. Deben incluir, además del abstract en cas-

tellano e inglés, una introducción, subtítulos, conclusiones, recomendaciones o consideraciones finales, bibliografía.

Formato de citación bibliográfica

Se utilizará el nombre completo del autor (no iniciales). Si son dos o más autores, el orden será el siguiente: apellido, nombre, nombre apellido y nombre apellido.

Ejemplo: Jiménez, Pedro, María Rivera y Jorge Andrade.

Libro: Apellido, nombre completo, no iniciales (año de publicación). Título en cursivas, 1.^a ed. Lugar de edición: Editorial.

Ejemplo: Habermas, Jürgen (1999). *La inclusión del otro: estudios de teoría política*. Barcelona: Paidós.

Libro de otro autor (compilador, editor, antologador...): Apellido, nombre (año de publicación). “Título en comillas”. En nombre y apellido (coord.), Título del libro en cursivas (pp. xx-xx). Lugar de edición: Editorial.

Ejemplo: Rivera, Silvia (2006). “Construcciones de imágenes de indios y mujeres en la iconografía post-52: el miserabilismo en el *Álbum de la revolución* (1954)”. En Martin Lienhard (comp.), *Discursos sobre la pobreza* (pp. 39-51). Madrid: Iberoamericana.

Artículo en una revista: Apellido, nombre del autor (mes y año). “Título del artículo entre comillas”. Título de la revista en cursivas, volumen (número), páginas.

Ejemplo: Jordán, Waldo (1994). “El *aqsu*: su permanencia después de 500 años”. *Textos Antropológicos*, 14(1), 77-86.

Artículo en una revista en red: Apellido, nombre del autor (mes y año). “Título del artículo entre comillas”. Título de la revista, volumen (número), páginas. Recuperado de xxxxxxxx

Ejemplo: Jordán, Waldo (1994). “El *aqsu*: su permanencia después de 500 años”. *Textos Antropológicos*, 14(1), 77-86. Recuperado de xxxxxxxx

Artículo en un periódico: Apellido, nombre (día, mes y año). “Título del artículo entre comillas”. Medio de prensa en cursivas [entre corchetes, la sección de donde se tomó el artículo], pp.

Ejemplo: Saldaña, Iván E. (15 de octubre de 2019). “Aplauda la ONU Ley de Amnistía”. *Excelsior* [sección “Nacional”], p. 29.

Artículo en un periódico en red: Apellido, nombre (día, mes y año). “Título del artículo entre comillas”. Medio de prensa en cursivas [entre corchetes, la sección de donde se tomó el artículo]. Recuperado de xxxxxxxx

Ejemplo: Saldaña, Iván E. (15 de octubre de 2019). “Aplauda la ONU Ley de Amnistía”. *Excelsior* [sección “Nacional”]. Recuperado de xxxxxxxx

Cuando el artículo que postule recurra a fuentes hemerográficas de las cuales se tenga escasa información, se puede realizar la citación a pie de página o luego de la cita entre paréntesis (por ejemplo: *La Razón*, 5-6-1928). Sólo en este caso se requerirá introducir esta información en el apartado de referencias. En todo caso, lo recomendable es anotar toda la información posible. La información procedente de documentos de archivo será insertada a pie de página. La información de la Red (YouTube, Facebook, Twitter, blogs, etc.) se cita según el Manual APA.

Consultas

La revista recibe consultas en la siguiente dirección:

cienciaycultura.lpz@ucb.edu.bo

La Paz, noviembre de 2022

UNIVERSIDAD
CATÓLICA
BOLIVIANA

DEPARTAMENTO DE
CULTURA &
EDICIÓN Y ESCRITURA



Avenida 14 de Septiembre N° 4807, calle 2 de Obrajes
Telf.: 278 2222 • Fax: 278 6707
www.ucb.edu.bo • cultura@ucb.edu.bo
La Paz, Bolivia

ISSN: 2077 - 3323