

[sic]

Revista arbitrada de la Asociación de
Profesores de Literatura del Uruguay
Año XI - # 30 | Diciembre de 2021

Literatura y derechos humanos



Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay

[*sic*]

TEMÁTICA Y ALCANCE

[*sic*] es una revista arbitrada, editada por la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay. Se publican artículos inéditos y originales que presentan resultados de investigaciones en el campo de los estudios literarios y la didáctica de la literatura. Está dirigida a estudiantes terciarios, docentes, investigadores y profesionales vinculados al área de las letras, las ciencias humanas y la educación.

Es de periodicidad cuatrimestral.

Los trabajos son arbitrados por un Consejo Académico de Lectura, entidad evaluadora externa a la Comisión Directiva y al Consejo Editor.

Está indexada y catalogada en Latindex.

Integra la lista de socios fundadores de AURA
(Asociación Uruguaya de Revistas Académicas).

Disponible en Open Journal System.

palabras clave: revista arbitrada de literatura - aplu - [*sic*].

sic

(Del lat. *sīc*, así).

1. adv. usado en impresos y manuscritos españoles, por lo general entre paréntesis, para dar a entender que una palabra o frase empleada en ellos, y que pudiera parecer inexacta, es textual.

[sic]

Revista arbitrada de la Asociación de
Profesores de Literatura del Uruguay
Año XI - # 30 | Diciembre de 2021

Comisión Directiva de APLU

Presidente: Álvaro Revello
Vicepresidente: Graciela de Medina
Secretaria: Alejandra Dopico
Tesorera: Elvira Blanco Blanco
Vocal: Patricia Núñez

Coordinadora académica del presente número:
Gabriela Sosa San Martín

Responsables de edición:
María del Carmen González de León – Elvira Blanco Blanco

Consejo editor de la revista [sic]

Elvira Blanco Blanco
Óscar Brando
Luis Bravo
María del Carmen González de León
Álvaro Lema Mosca
Elena Romiti
Gabriela Sosa San Martín

Consejo académico de lectura

Hugo Achugar
Alfredo Alzugarat
Iaranda Barbosa
Carina Blixen
Margarita Carriquiry
Sandra Escames
Norah Giraldi Dei Cas
Gustavo Martínez
Claudia Pérez
Germán Pitta
Charles Ricciardi
Leonardo Rossiello
André Sena Wanderley
Kildina Veljacic

Lectores especializados para este número

Juan Carlos Albarado
Óscar Brando
Lucía Bruzzoni
Susana Cella
Victoria Morón
Margarita Muñiz
Sandra Navarrete
Patricia Núñez
Clara Paladino
Gustavo Remedi
Álvaro Revello
Elena Romiti
Roxana Rüginitz
Edith Silveira
Alicia Torres
Silvia Viroga

Agradecimientos

A Pedro Lombardi y Constanza López, por permitir la reproducción de sus fotografías en los artículos de Ricciardi y Pino, respectivamente; a Gabriel Calderón y Roxana Rüginitz por facilitar la gestión; a Álvaro Lema Mosca por su colaboración en la edición de imágenes.

Diseño logo de APLU

Mariana Pérez Balocchi
(en base a diseño original de Alicia Cagnasso)

Diseño de portada: Rodrigo Silva Villar

Año: 2021

Diseño y diagramación: Mastgraf S.R.L.
Corrección general: Mariela Oreggioni - Ana Gómez
Corrección en inglés: Mauricio de Vasconcellos
Corrección en alemán: Mónica Chalar Vecchio

Revista [sic]. Año XI # 30 / diciembre de 2021

ISSN 1688-938X

Indexada en: Latindex.unam.mx.
Aura (Asociación Uruguaya de Revistas Académicas).
Disponible en: Open Journal System

Revista registrada ante el MEC en el Tomo XVI,
Foja 33 a los efectos del artículo 4 de la Ley N.º 16.099

APLU

18 de julio 1825 ap. 401 C.P. 11.200
Telefax (+598)2403 6506
Correo APLU: aplu1992@gmail.com
Sitio: www.aplu.org.uy
Correo [sic]: revistaaplu@gmail.com
Sitio: revistasic.uy

Edición digital:

Mastergraf S.R.L.
Bvar. Artigas 4678
Tel.: 2303 4760*
Montevideo - Uruguay
www.mastergraf.com.uy

SUMARIO

6. Editorial. *Los estudios literarios en clave de derechos humanos: alcances, discusiones, perspectivas teóricas*
Gabriela Sosa San Martín

12. *Derechos humanos, memoria y literatura en Argentina: algunos apuntes en torno a la poesía de hijes y familiares de detenidos desaparecidos*
Mirian Pino

23. *Narrativas de la escuela escritas por mujeres: comunidades, identidades y demandas de legitimación de derechos humanos en el Chile reciente*
Dámaso Andrés Rabanal Gatica

32. *Seres demediados: Cristina Feijóo*
Teresa García Díaz

41. *El vals y las «otras falsas confesiones» en tres poemas de Blanca Varela*
José D. Núñez

52. *Subversión de la subalternidad en una novela de Dulce Chacón: Tomasa y la importancia del testimonio*
Maite Goñi Indurain

65. *Preludios*
Cita y figura en «Las cartas robadas», de Paul Celan
Andrés Ajens

81. *Lo decible del genocidio de Ruanda en El osario, de Boubacar Boris Diop (2001)*
Xenia Guerra

91. *Vigilia de la razón.*
De Una modesta proposición a los genocidios contemporáneos a la velocidad de la luz (de la razón)
Charles Ricciardi

104. *La resignificación del decálogo bíblico en la carpeta de grabados Los 10 mandamientos, de José Luis Tola Invernizzi*
Vanina Arregui

115. *Leer a Delmira (y la sombra de Rodó)*
Carina Blixen

VOCES DE LA ESCRITURA

126. *Memoria y ficción. El cuerpo presente*
Edda Fabbri

129. *Literatura de Hijes y técnica de montaje*
Julián Axat

133. *Por qué escribí*
Tatiana Oroño

RESEÑAS

138. *El tapiz de los tupamaros*

Alfredo Alzugarat

140. *Relatos nacidos en red*

Letizia Raggiotti

142. *Mugre rosa y la novela distópica de Montevideo*

Leticia Collazo Ramos

144. *Salir de la ferocidad: Mordida, de Mercedes Estramil*

Sebastián Míguez Conde

146. *El poeta que habla con los dioses*

Daniel Quijano Sosa

148. *El horror lejos de casa*

Pablo Márquez

150. *Pertenecer en África: ese imposible anhelo*

María José Larre Borges

Editorial

Los estudios literarios en clave de derechos humanos: alcances, discusiones, perspectivas teóricas

I

La trigésima entrega de la revista [sic] propone revisar cómo los textos han refractado sus conceptos claves y vuelto inteligible su filosofía; cómo los lenguajes literarios han resultado rutas posibles desde las cuales reflexionar sobre la justicia y la visibilización de nuevos sujetos de derecho. Entiendo que ha existido una red de temas surgidos de las distintas agendas de derechos humanos que la literatura ha sabido reconstruir; a su vez, que la lectura de los textos literarios ha permitido visibilizar y discutir en diversos contextos la filosofía de estos derechos. También, que los espacios de creación verbal han fermentado la emergencia de voces que buscan constituirse como sujetos de derecho, que las formas literarias han sido rutas de expresión por la justicia.¹

Como afirmó la escritora argentina Dolores Reyes, en el marco de un conversatorio convocado en 2020 por la Subsecretaría de Literatura y Promoción de Derechos Humanos (Provincia de Buenos Aires), en escasas oportunidades la literatura resuelve la vulneración de derechos, aunque «enciende el fuego» (Derechos Humanos PBA, 2020), sensibiliza y se opone a la naturalización de la injusticia, esta última habitual en las transmisiones de los medios masivos de comunicación a la hora de referirse a situaciones en las que se vulneran derechos. En la línea argumental de Fredric Jameson, concibo la literatura como una estructura privilegiada para analizar el «inconsciente político», ese «poder informador de las fuerzas o contradicciones que el texto trata en vano de controlar o de minar plenamente» (Fernández Serrato, 2002, p. 252). Desde esta perspectiva, la hermenéutica de los textos y su encuadre en discusiones de alcance cultural, social, histórico se transforman en prácticas teórico-críticas a partir de las cuales producir «conocimiento liberador» (p. 252).

En permanente revisión, los derechos humanos no son un discurso concluido, sino en continua redefinición (Remedi, 2017), por lo cual el hecho de pensar desde ellos los estudios literarios provoca una situación especialmente dinámica en la construcción de esos objetos de estudio llamados literarios, y la necesidad de que estos se entiendan en diálogo con los cambios que se operan en cada contexto en el orden de lo social, lo político, lo jurídico. Un enfoque de estas características aborda los discursos teórico-críticos como prácticas en las que los objetos de estudio se reescriben en función de posturas adoptadas, por lo general de alcances interdisciplinarios, aunque, cabe aclarar, esto no signifique que tales posiciones se construyan como metodologías unívocas, fijadas de antemano y de manera rígida, sino como parte de un «trayecto crítico» (Starobinski, 2008) en el cual la búsqueda metodológica se elabora según las necesidades del objeto de estudio en cuestión.

¹ Para una lectura histórica de los distintos paradigmas que han abordado el tema de la literatura y los derechos humanos, ver el artículo de Jimena Sáenz (2017). Por otro lado, como antecedente cercano al colectivo de la APLU, cabe mencionar el estudio que de este tema realizó la Sala de Literatura del Instituto de Profesores Artigas en el Curso de Verano correspondiente al año 2009. Las intervenciones fueron recogidas en la revista *Synapsys*; estas proponían un enfoque que resignificara la lectura de distintas obras literarias y abriera «una exigencia viva (...) de cumplimiento negado y de reclamo constante ante violaciones actuales y pasadas que todavía se resguardan en la impunidad» (Benítez Pezzolano y Viroga, 2010, p. 5).

Un estudio de la cultura en clave de derechos humanos permite hacer dialogar distintos productos estéticos, diversas manifestaciones culturales, en función de objetivos teórico-críticos comunes. Por esto, la convocatoria de este número de la revista [sic] adoptó una perspectiva más amplia que la literaria, aunque sin restarle su protagonismo, y propuso que sus colaboraciones pudieran estudiar distintos lenguajes artísticos —tal es el caso del artículo de Vanina Arregui sobre la obra de José Luis Invernizzi— que han dado cuenta de procesos sociohistóricos de diversos tiempos y lugares frente a los cuales las sociedades se han visto en la necesidad de revisar sus agendas de derechos: guerras, genocidios, dictaduras y la violencia estatal y social en sus múltiples manifestaciones, ya sea con alcance nacional, regional o internacional. Se propuso abrir un camino que abordara las articulaciones entre literatura y movimientos populares reivindicatorios de diversos colectivos culturales, étnicos, de género, en el entendido, junto con Jacques Rancière (2009), de que la literatura participa de la vida pública y se constituye como espacio político, en tanto recorta mundos posibles, modeliza temas y enfoques, ilumina espacios de lo sensible y ensombrece otros. Dicho de otro modo, amplifica, con pensamiento crítico, la mirada del pasado, el presente y el futuro.

Por otro lado, en varias oportunidades, las lecturas implicaron el acercamiento a los textos con el propósito de *hacer memoria*, como ocurre en los artículos de Mirian Pino o Teresa García, es decir, buscando que la recepción articule de manera estructural el vínculo entre ética y estética, interpele el presente desde el contenido de las formas artísticas, evalúe las consecuencias actuales de las valoraciones pasadas. La distinción planteada por Ludmila da Silva Catella (2011) entre «memorias cortas» y «memorias largas», es decir, las que remiten estrictamente a los contextos de terrorismo de Estado u otras que integran las primeras a ejercicios de la violencia más largos y permanentes —estructuras en el orden de lo económico, lo religioso, lo étnico, del género, por ejemplo— permite interpelar e interconectar en clave de derechos humanos diversas obras que integran la historia de la literatura. Se lee evaluando las consecuencias actuales de las violencias y violaciones de derechos del pasado; se lee, asimismo, estableciendo nuevos modos de interpretar las violencias y, junto con ello, nuevas definiciones de quienes podrán ser consideradas víctimas de tales padecimientos.

Podría argumentarse, como han planteado algunas posiciones interesadas en sostener una reflexión teórica que resista su «eclipse» —me refiero a enfoques como el de Marcelo Topuzian (2014), por ejemplo—, que un abordaje de la literatura en estos términos contribuiría a un estado de la teoría entendida como conglomerado de herramientas y recursos de otras disciplinas que ha abandonado definitivamente la búsqueda de toda especificidad. Los textos, como puestas en juego de identidades específicas —muchas veces catalogadas de *minorías*—, carentes de toda pretensión generalista, o como manifestaciones de contextos determinados, se volverían, entonces, instrumentos al servicio de otros fines que siempre parecerían asumir que *lo importante* se disputa en espacios extra-teóricos: el campo político o el social. «Las estructuras no bajan a la calle», escribía un estudiante en un pizarrón de la Sorbona en pleno Mayo francés, y Lucien Goldmann recordaba la anécdota al año siguiente, al finalizar Michel Foucault su famosa conferencia «¿Qué es un autor?» en la Sociedad Francesa de Filosofía. Goldmann agregaba, a continuación, contra todo enfoque estructuralista: «Las estructuras jamás hacen la historia, sino los hombres, aunque la acción de estos últimos siempre tenga un carácter estructurado y significativo» (Foucault, 1969/2010, p. 50).

En otros términos distintos a los de la discusión formulada en el párrafo anterior, la posición que adopto al presentar este número de la revista [sic] discute esa articulación entre literatura y sociedad por considerarla una oposición falaz. *Estructuras e historia*, para retomar las palabras de Goldmann, no suponen órdenes distintos. A partir de la categoría de «ideologema» acuñada por el Círculo de Bajtín hace ya casi un siglo, la literatura no puede ser explicada más que como forma de contenido ideológico, y destaco el concepto de *forma* en su indisolubilidad respecto del *contenido* de un texto. En esta dirección propongo la lectura de los artículos de José Núñez y de Dámaso Rabanal que integran este número. Volóshinov caracterizaba el «signo ideológico» como «ámbito *refractante* que conforma nuestras ideas acerca de la realidad de una manera acorde a nuestra ideología» (Bubnova, 2009, p. 8), argumentando cómo la percepción de la realidad siempre se encuentra mediada por el lenguaje. En ese sentido, los textos literarios son espacios privilegiados desde los cuales analizar, expresa Volóshinov (2009), «las diversas refracciones del “discurso ajeno”». La comprensión de este discurso y de la ley sociológica que lo rige viene a ser la condición necesaria para un tratamiento productivo de todos los fenómenos literarios» (p. 21).

Tal concepción de la literatura establece una relación dialéctica entre diacronía y sincronía, es decir, entre la pervivencia de significados a lo largo del tiempo, que las lecturas de los textos recogen —su carácter social, en una palabra—, y la novedosa concreción que logra ese texto individual en un *aquí* y *ahora* de la lectura. Esta relación dialéctica, precisamente, nos permite aventurar posibles respuestas a la pregunta acerca de

qué es lo que legitima a ciertas obras en determinados contextos de recepción y no a otras, desde qué expectativas validamos (o no) determinadas respuestas que los textos han dado sobre aspectos éticos y estéticos en momentos históricos precisos, qué margen de *equivocación* a lo *políticamente incorrecto* le permitimos —y bajo qué criterios— a la literatura alejada de nuestras coordenadas actuales y cómo se produce en cada caso la fusión del pasado que la obra trae consigo con el presente de la lectura.

Un enfoque desde los derechos humanos habilita a considerar que la literatura amplía sus alcances hacia un *más allá* de los textos que finalmente no es tal porque estos lo contienen, sin renunciar por ello al problema del valor estético como aspecto central. Al deconstruirse la dicotomía *externo/interno*, la dimensión social de la literatura no puede tomarse solo como materia, pues se entiende parte inherente de la forma artística. En la «crítica integral» de los textos literarios que ya propuso Antonio Candido a mediados del siglo pasado, lo que erróneamente algunas teorías inmanentistas catalogaron como *externo* —la sociedad en la que surge una obra, su autor o autora, la circulación y recepción de los textos, los diversos procesos de mediación, el diálogo con la historia de las ideas— importa «no como causa ni como significado», sino «como elemento que desempeña un cierto papel en la constitución de la estructura y que, por eso mismo, se vuelve interno» (Candido, 1995, p. 176). Es decir, la mimesis no puede entenderse más que como *poiesis*.

El anterior recorrido teórico, a riesgo de resultar excesivo, discute la preponderancia como clave hermenéutica que se le ha otorgado al contenido sobre la forma en ciertos géneros discursivos caracterizados desde lo temático, que cobran en esta revista especial relevancia por el protagonismo de su valoración histórica; a modo de ejemplo, las llamadas *novelas de la dictadura*, presentes en varios de los artículos de esta revista, y retomadas por Martín Kohan en un texto reciente:

Tal vez habría que considerar que a veces, y puede que a menudo, son las novelas políticas las que procuran una forma, las que buscan una forma. Y que no es sino esa forma lo que va a decidir su relación con lo político. Los criterios contenidistas, ejercidos generalmente como prejuicio (es decir, leyendo someramente, o bien incluso sin leer), se aplican a las ficciones políticas; ya sea para el encomio, ya sea para la denostación (...). El hábito de desestimar la dicotomía forma/contenido, en parte por el hábito inercial de desestimar todas las dicotomías, nos llevó posiblemente a desestimar su persistencia, incluso su pertinencia (2019, párr. 1).

Desde esta reflexión es que propongo leer la propuesta de varios de los artículos que integran este número de [sic]. Abordar la subalternidad de un personaje de la novela *La voz dormida* (2010), de Dulce Chacón, como en el trabajo de Maite Goñi o la representación del genocidio de Ruanda en *El osario* (2001), de Boubacar Boris Diop, como plantea Xenia Guerra, ¿supone caer en ese *contenidismo* del cual Kohan buscaba desmarcarse en la cita anterior o, por el contrario, estos artículos abren caminos para discutir cuáles han sido las funciones específicas de la literatura a la hora de cuestionar, analizar y muchas veces desmontar los parámetros desde los cuales hemos interpretado en términos éticos el mundo que nos rodea? Entiendo que la lectura del arte en clave de derechos humanos debe dirigir la atención no solo hacia el valor histórico de los textos, sino fundamentalmente hacia el artístico —el acto creativo, también en su dimensión ideológica, reafirma al artista como artista, no como historiador, filósofo o político—, lo cual, en lugar de conducirnos hacia el divorcio del vínculo de la literatura con el mundo, nos permite distanciarnos de las significaciones que hemos automatizado de la realidad y la historia para volver a ellas de una manera cualitativamente distinta. Mejor, me atrevería a afirmar. Salvo en sus peores formulaciones, la literatura defiende, sin dogmatismos, su carácter refractario, no el reflejo del mundo, o como lo expresó Jan Mukařovsky:

Del carácter semiológico del arte se desprende que la obra artística no debe ser utilizada nunca como documento histórico o sociológico sin explicación previa de su valor documental, es decir de la calidad de su relación respecto al contexto dado de fenómenos sociales (1977, p. 37).

Como acto de habla «indirecto», vale decir, sin efectos prácticos ni inmediatos, como «cuasi-asesiones» (Van Dijk, 1987) —pues la *seriedad* de las afirmaciones de las obras literarias funcionan dentro de los parámetros establecidos en su propio universo—, la literatura, no obstante, opera sobre las actitudes valorativas de lectoras y lectores y establece posiciones éticas, es decir, modos plurales, no generalizables ni normativos, de vincularse con dichos valores.

Por lo expuesto, la perspectiva teórica desde la cual presento este número de [sic] sobre literatura y derechos humanos busca articular fuertemente el vínculo entre ética y estética, en el entendido de que resulta

ineludible la responsabilidad social que implica la obra literaria. La condición situada de todo autor o autora siempre obliga, sin excepciones, aunque esto pueda resolverse en múltiples direcciones, a posicionarse frente a condiciones de existencia particulares e históricas, por lo cual el acto estético que se lleva a cabo también conlleva, irremediabilmente, un acto ético.

Ahora bien, ¿se juega y se juzga en los mismos términos este lazo entre ética y estética según los distintos géneros literarios, los temas propuestos y los recursos retóricos elegidos para la exposición artística de esos temas? ¿Cuáles son las concepciones de la literatura y la cultura, los cruces interdisciplinarios, que subyacen a estas lecturas en clave de derechos humanos? ¿Cuáles son las agendas de derechos y los tramos históricos que se recuperan e importan hoy, y, en cambio, cuáles quedan en las sombras e invisibilizados? Pasado el furor de los discursos sobre la posmodernidad de finales del siglo XX, ¿cuál es el estado actual del multiculturalismo — si es que aún esta categoría mantiene vigencia, en tiempos globales— y su articulación con las nuevas agendas de derechos humanos? Sobre este último aspecto, Hugo Achugar (2020) arriba a una afirmación inquietante:

Lo interesante en la agenda del presente radica no solamente en cómo se dividen los grupos enfrentados sino también en cómo se asocian, a veces, por encima de discrepancias en otras esferas o luchas. El debate de lo políticamente correcto no reproduce las divisiones de la Segunda Guerra Mundial ni de la llamada Guerra Fría (p. 220).

¿De qué orden es la distancia, entonces, que separa aquel planteo que Néstor García Canclini (2011) estableciera en *La sociedad sin relato* al afirmar que «ningún relato organiza la diversidad» (p. 19), del que Achugar expresa hoy para referirse al estado de la cultura: «Mi relato agrade tu relato» (2020, p. 212)? ¿Qué presencia y peso se le ha otorgado en la actualidad a esos debates sobre lo *políticamente correcto* de los que habla Achugar a la hora de crear literatura, leerla, enseñarla, producir discurso crítico?

Destaco, en el marco de estas discusiones, el artículo de Carina Blixen a propósito del caso Delmira Agustini. Asimismo, consideremos que el conjunto de los artículos que componen esta revista, en algún punto y sin proponer ningún afán generalizante, tal vez contribuya a responder alguna de estas interrogantes. O a sugerir otras.

II

Una nueva cita de Achugar de *Piedra, papel o tijera* me permite iniciar esta segunda parte del editorial, en la cual retomo la ausencia de universalidad del sujeto que enuncia, propia del posestructuralismo, para reparar en las repercusiones de este cambio de paradigma al momento de escribir textos críticos sobre la literatura y los derechos humanos. Expresa Achugar:

Hablo desde un lugar simbólico; también construido por quien me escucha o me lee. Hablo/escribo desde la bronca, una bronca particular, personal. Hablo desde una/múltiples historias que se desmigajan en un abanico de identidades que me han adjudicado o me he construido (2020, p. 224).

El cuestionamiento de la subjetividad general y de los grandes relatos, propio de la reflexión teórica de los últimos cincuenta años, trajo consigo la mira en el carácter situado de toda investigación. Esto produjo movimientos en la interna de la institución literaria, ahora (auto)interpelada en sus postulados y sus prácticas, y desafiada a repensar el rol de lo académico y los modos de subjetivación de quienes habitan ese espacio. A partir de las revueltas sociales que colmaron las calles de Chile en 2019, y preguntándose acerca del papel que debía cumplir la academia en estos procesos, Sandra Navarrete cuestionaba si efectivamente se han instrumentado nuevas propuestas de participación, nuevos espacios de encuentro entre la academia y actores sociales y culturales emergentes, nuevas formas de leer la cultura desde estos posicionamientos-otros (*Jornadas Derecho y Literatura*, 2020). Tales búsquedas ya poseen su historia en los estudios de la literatura y la cultura latinoamericanas: recordemos el caso de Hernán Vidal, quien reparó en los años noventa en que la crítica literaria en clave de derechos humanos quedaba integrada a «una gama de movilizaciones y actores que apelan a ellos, así como un conjunto de organismos, comisiones, institutos y leyes internacionales existentes» (Remedi, 2017, p. 244). Asumiendo que todo trabajo de interpretación y asignación de sentidos de la crítica se realiza «desde una experiencia personal (que puede ser compartida, colectiva), desde una creencia, un proyecto y un compromiso “con algo” que es preciso explicitar» (Vidal, como se citó en Remedi, 2017, p. 244), el crítico se instalaba «dentro del espacio social como conciencia crítica y mediadora entre la particularidad del texto y su

potencial y provecho para la construcción de personas» (Vidal, como se citó en Remedi, p. 245). Es decir, el paradigma de los derechos humanos, en algún sentido, aunque con otros propósitos, hereda aquel rol social —la contribución a crear una sociedad mejor, más justa— que antaño se le adjudicaba al ejercicio crítico a cargo del intelectual *comprometido*.

A las reflexiones anteriores sumo la de Fernando Reati y Margherita Cannavacciuolo (2015), reivindicando el tratamiento académico y teórico-crítico de objetos de estudios sobre memoria histórica en los cuales la figura de quien investiga se encuentra a su vez involucrada por su historia de vida con aquello que estudia. Tal articulación entre «cercanía emocional» y «distancia histórica», que parece especialmente relevante en un tratamiento de la literatura desde los derechos humanos, repercute en las posiciones adoptadas, en las decisiones metodológicas, en las funciones sociales que se le atribuyen a la crítica literaria, también en los registros y estilos de escritura, que en diversas oportunidades indagan en zonas fronterizas entre las formas académicas, el ensayo, el testimonio. Algunas de las reseñas temáticas de esta revista, como las de Alfredo Alzugarat o Leticia Raggiotti, dan cuenta de ello.

Que esta trigésima entrega de [sic] también se propusiera bucear en estos cruces de registros de escritura motivó la inclusión excepcional en la revista de una sección que titulamos «Voces de la escritura», en la cual textos de Julián Axat, Tatiana Oroño y Edda Fabbri reflexionan acerca de la temática del número desde sus experiencias de vida y escritura. La tensión entre «cercanía emocional» y «distancia histórica» (Reati y Cannavacciuolo, 2015) se ve atravesada, entonces, en estos casos —y desde experiencias generacionales diversas con el ejercicio del terrorismo de Estado durante las últimas dictaduras del Cono Sur—, por las búsquedas estéticas que conlleva la construcción memorialística, en historias que resultan individuales y colectivas al mismo tiempo. Nobleza obliga: aunque el resultado de esta sección de la revista terminó cobrando forma propia y algo distante de la idea inicial, agradezco a Óscar Brando el haber *encendido la llama* en esta dirección.

Por último, a la sección principal de la revista, que en esta oportunidad ha contado con colaboraciones de Argentina, Chile, Colombia, México y España, junto con nuestros investigadores e investigadoras nacionales, sumamos, de manera ampliada, la sección de reseñas. Además de aquellas que tienen vinculación temática con los artículos académicos, hemos sumado otras que comentan premios recientes, como los Bartolomé Hidalgo en las categorías Narrativa y Poesía —*Mordida* (2019), de Mercedes Estramil, *Mugre rosa* (2020), de Fernanda Trías, *Poemas encontrados lejos de Islandia* (2019), de Roberto López Belloso y *Escrituras* (2021), de Jorge Arbeleche—, así como la cobertura del último premio Nobel de Literatura, otorgado al escritor africano Abdulrazak Gurnah, desconocido hasta el momento para muchos de nosotros. Agradezco a distintos colegas de todo el país que colaboraron con esta tarea. Este espacio dentro de [sic], si se quiere más cercano al periodismo cultural, busca beneficiar el contacto de nuestra comunidad lectora con publicaciones recientes que ocupan un rol relevante en el campo literario, a escala local, regional o mundial.

Solo me resta invitar, entonces, a que este nuevo número contribuya a pensarnos y a pensar el mundo en el que vivimos, con sus injusticias, sus valores, sus reivindicaciones y luchas, sus disputas éticas y estéticas, las de ayer y las de hoy. La literatura y las voces críticas que la acompañan se transforman, una vez más, en refugios donde imaginar otros mundos posibles, pero, también, espacios de reflexión-acción. Fernando Aínsa (2014) expresaba, a propósito de la importancia del género ensayístico en América Latina: «El conocimiento del mundo no se puede separar del proyecto de transformarlo» (p. 37). Escribo este editorial al cumplirse el cincuenta aniversario de la primera publicación de *Las venas abiertas de América Latina*, de Eduardo Galeano, libro-emblema en el que el *ser* de un continente se hermana con su *deber ser*. Galeano aboga en él por la convicción de que denunciar los atropellos pasados y presentes es una manera de proponer, al mismo tiempo, otro modelo de sociedad, ese que se pretende construir. El ejercicio de la literatura —su escritura, pero entiendo, también, su lectura, su análisis y su enseñanza, es decir, la nuestra, la de investigadores y docentes— constituye una «forma posible de acción» (Galeano, 1971, p. 30), como respondía el autor en una entrevista que le hacía Jorge Ruffinelli el mismo año de aparición de *Las venas abiertas*...

Manos a la obra, pues.

Gabriela Sosa San Martín
Montevideo, noviembre-diciembre de 2021

Referencias bibliográficas

- Achugar, H. (2020). *Piedra, papel o tijera: sobre cultura y literatura en América Latina*. Villa María: Eduvim.
- Aínsa, F. (2014). *Ensayos*. Montevideo: Trilce.
- Benítez Pezzolano, H. y Viroga, S. (noviembre de 2010). Nota preliminar. *Synapsys* 0(0), 5.
- Bubnova, T. (2009). Valentín Nikoláievich Volóshinov (1894-1936), El marxismo y la filosofía del lenguaje y el Círculo de Bajtin. En V. Volóshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje (los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)* (pp. 5-15). Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Candido, A. (1995). *Ensayos y comentarios*. San Pablo: Fondo de Cultura Económica de México.
- Da Silva Catela, L. (2011). Pasados en conflictos. De memorias dominantes, subterráneas y denegadas. En E. Bohoslavsky, M. Franco, M. Iglesias y D. Lvovich (Comps.), *Problemas de historia reciente del Cono Sur* (Vol. 1, pp. 99-124). Buenos Aires: Prometeo Libros/UNGS.
- Derechos Humanos PBA (29 de septiembre de 2020). *Conversatorio Literatura y Promoción de Derechos Humanos* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XkH2zc4fbyU&t=301s>
- Fernández Serrato, J. C. (2002). Fredric Jameson y el inconsciente político de la posmodernidad. *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1, 247-264.
- Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Literales (Trabajo original publicado en 1969).
- Galeano, E. (6 de agosto de 1971). El escritor en el proceso americano [Entrevista de Jorge Ruffinelli]. *Marcha*, año XXXIII, 1555, 30-31.
- García Canclini, N. (2011). *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. México: Katz.
- Jornadas Derecho y Literatura (15 de septiembre de 2020). *Literatura y Derechos Humanos* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=VEeiSzB7YM0>
- Kohan, M. (9 de septiembre de 2019). En *Quemar el cielo*, Mariana Dimópulos indaga en la forma de las novelas sobre la dictadura. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/216024-en-quemar-el-cielo-mariana-dimopulos-indaga-en-la-forma-de-l>
- Mukařovský, J. (1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Santiago: LOM Ediciones.
- Reati, F., y Cannavacciuolo, M. (Comps.) (2015). *De la cercanía emocional a la distancia histórica: (re)presentaciones del terrorismo de estado, 40 años después*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Remedi, G. (2017). Hernán Vidal y el aporte de la crítica literaria latinoamericana al proyecto de construcción y defensa de los derechos humanos. *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, 28(1), 244-245. Recuperado de <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/derechoshumanos/article/view/9666>.
- Sáenz, J. (2017). Derechos humanos y literatura: un espacio emergente de encuentro entre el derecho y la literatura en la tradición norteamericana. *Anamorphosis*, 3(1), 5-24. Recuperado de <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:XUL6yo8Sx9YJ:https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6053683.pdf+&cd=4&hl=es-419&ct=clnk&gl=uy>
- Starobinski, J. (2008). *La relación crítica: el ojo viviente II*. (Edición revisada y aumentada). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Topuzian, M. (2014). *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Van Dijk, T. (1987). La pragmática de la comunicación literaria. En J. A. Mayoral (Comp.), *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 171-194). Madrid: Arco.
- Volóshinov, V. (2009). *El marxismo y la filosofía del lenguaje (los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Derechos humanos, memoria y literatura en Argentina: algunos apuntes en torno a la poesía de hijos y familiares de detenidos desaparecidos

Mirian Pino

Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Desde los aportes de Maurice Halbwachs a los del matrimonio Jan y Aleyda Assmann transcurrió medio siglo (1920-1950-1980). Dicho arco temporal es importante para los estudios de la memoria sociocultural, ya que abre la posibilidad de enfoques renovados. En este estudio me centraré en los aportes de lo que los Assmann denominaron *memoria cultural*, en la década de los ochenta del siglo XX. Este enfoque habilita a realizar algunos acercamientos a la poesía de hijos de detenidos desaparecidos en Argentina, centrándome en un corpus acotado de autores de La Plata, Buenos Aires y Córdoba, y la presencia del fantasma como dimensión fundamental del trabajo del duelo y la transmisión.

Palabras clave: memoria - derechos humanos - poesía - hijos y familiares en Argentina.

Human rights, memory and literature in Argentina: notes about children's poetry and relatives of disappeared-detainees

Abstract

Between the contributions of Maurice Halbwachs and those of the Jan and Aleyda Assmann (1920-1950-1980) there is half a century. This time span is important for studies of sociocultural memory as it opens up the possibility of renewed approaches. In this study I will focus on the contributions of what the Assmann called cultural memory, in the 1980s. This approach enables approaching the poetry of children of disappeared detainees in Argentina, focusing on a limited corpus of authors from La Plata, Buenos Aires and Córdoba and the presence of the ghost as a fundamental dimension of the work of mourning and transmission.

Keywords: memory - Human Rights - poetry - children and family in Argentina.

Memoria colectiva y memoria cultural en la poesía de hijos y familiares de detenidos desaparecidos

Desde los aportes de Maurice Halbwachs a los del matrimonio de Jan y Aleyda Assmann transcurrió medio siglo (1920-1950-1980) en el cual advierto enfoques renovados en lo tocante a la memoria sociocultural. En este sentido, es preciso advertir el corrimiento que se produce por efecto de la influencia del deconstruccionismo derrideano (archivo, matriarchivo) que abona lo que los Assmann denominaron *memoria cultural*, en la década de los ochenta del siglo XX. No menos importante es señalar la importancia que esta categoría posee junto con la de *fantasma* para abordar la articulación de la memoria y la poesía de hijos de detenidos desaparecidos de la última dictadura cívico-militar empresarial de 1976, en Argentina.¹ En este estudio me centraré en un corpus acotado de autores de La Plata, Buenos Aires y Córdoba.

En la primera mitad del siglo XX, el sociólogo Maurice Halbwachs y el crítico Walter Benjamin² realizaron aportes centrales para la dimensión social de la memoria, así como las primeras consideraciones sobre la transmisión de la propia experiencia y de lo que un miembro de una colectividad escuchó. Pese a que los dos destaquen la importancia de la comunicación oral, ya en ellos se observa el germen para pensar los estudios de la década de los ochenta, cuando el matrimonio Assmann comienza a delinear otro enfoque para los estudios de la memoria que denominan *cultural*; esta perspectiva refiere a una memoria que no solo se crea a partir de relatos orales y a la interacción cotidiana, sino a través del uso de diversos soportes, entre los que se cuenta la literatura. Sin embargo, lo que los Assmann denominan *memoria cultural* en su libro homónimo de 2008 —que incluye otros tipos de soportes entre los cuales cabe pensar en la cinematografía, la pintura, la fotografía o el mestizaje de los diferentes lenguajes artísticos— no deja de remitirse a la memoria colectiva de Halbwachs.

Ambas categorías reconocen la importancia de la interacción entre lo individual y lo grupal; la importancia del teórico francés es tal que la memoria cultural puede considerarse una clase de memoria comunicativa. Por esto, la transmisión y los marcos culturales son de vital importancia; no hay en la perspectiva de los Assmann sentido instrumental de la memoria colectiva. En dicho carácter comunicativo se ubica la fuerza de las emociones, conjugadas en un *entre* que abarca la aceptabilidad tanto como los confines del rechazo y el odio. Por otra parte, cabe mencionar, además, un distanciamiento con respecto a Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud, tocante a la inscripción corporal de la memoria como dolor que no cesa, en el primero, o como trauma en el segundo; uno u otro derrotero, para los Assmann, desplaza a la mediación simbólica ante la importancia conferida a la fijación corporal y síquica. En cuanto a Halbwachs, la memoria es encarnada, viva e incluso emocional, pero el estudioso no cruza hacia la mediación simbólica, ya que esta es homologable a la tradición. En cuanto a Freud, es posible señalar, además, que la cultura se mira bajo el lente de un mecanismo regulatorio sobre los sujetos, pero aquella, para los Assmann, también permite el acceso a otras formas de vida y al conocimiento de diversas simbologías que han abierto y abren diversas posibilidades.

Con la memoria cultural vamos más allá del individuo, ya que no puede dissociarse de lo social. Desde mi perspectiva, esta dimensión ingresa encarnada en la literatura de la memoria a través de la figura del fantasma, que potencia desde la poesía una deconstrucción del archivo. Por esto, siguiendo a Jacques Derrida (1997), los Assmann incluyen en la categoría de archivo aspectos inconscientes y de transferencia intergeneracional, marcos culturales y simbólicos mediante símbolos lingüísticos y extralingüísticos, discursivos y no discursivos, penetrados por las estructuras de poder y dominación. El archivo y el fantasma como memoria habilitan los debates en torno no solo del pasado, sino del presente y el futuro. En consecuencia, la memoria cultural abarca lo originario, lo excluido, lo descartado, lo subversivo, lo herético, lo separado y, en oposición a la memoria vinculante o colectiva, no es instrumentable.

En la producción poética de hijos y familiares de detenidos desaparecidos advierto que la memoria está atravesada por el fantasma. Así, estamos frente a una memoria que posee la traza del influjo derrideano de *Mal de archivo* (1997) y las reflexiones en torno a lo espectral en los textos de *Memorias para Paul de Man* (2008)

1 Este trabajo es un desprendimiento de una investigación de mayor aliento sobre poesía de hijos en Chile y Argentina.

2 Ute Seydel (2014) señala en su artículo «La constitución de la memoria cultural» un texto central de Benjamin en torno al narrador («El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov»). A partir del filósofo alemán la estudiosa recupera la diferencia entre el narrador y el cronista; el primero transmitiría una memoria de las pequeñas cosas, de la cultura de la experiencia, con acento en la oralidad, mientras que el segundo recopilaría y narraría los acontecimientos históricos además de los detalles de una sociedad determinada. Me parece importante esta distinción, ya que, pensada en la poesía de hijos, la voz que narra articula ambas dimensiones: la dictadura y el acontecer truncado de miles de familias; es decir, se integran ambas dimensiones de un modo indisoluble.

y *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional* (2012). El fantasma es una traza sociocultural central para el trabajo del duelo y la justicia en poesía. Este aspecto es revelador para analizar las denominadas batallas por los sentidos de la memoria que cuajan en el arte, puesto que este interpeló e interpela a las memorias en consenso.

Memoria cultural a través del fantasma en la literatura de hijos y familiares

Uno de los aportes clave de la memoria cultural, si consideramos la literatura de hijos —a partir de la cual se han realizado numerosas investigaciones que giran en torno a la narrativa—,³ radica en la posibilidad de analizar desde el texto literario los tonos de una memoria cuya intimidad alojada en lo que se denomina comúnmente *yo poético* porta una coralidad grupal asociada a la identificación con un *nosotros*. Esto se produce de manera expresa o habilitado para un campo semántico en el cual es reconocible que la experiencia en el poema no es privativa de un yo, sino de un colectivo mayor, atravesado por la historia. En este sentido, los dispositivos propiciados por el Estado argentino, que implicaron la desaparición de un miembro e incluso de varios de un grupo familiar, potencian, en los que sobrevivieron, un hacer memoria de lo común a numerosas familias argentinas. De modo que la memoria contiene modulaciones del recuerdo que giran en torno a la filiación inter- e intrageneracional. El enunciador en poesía apela al fantasma que encarna lo filial y se incorpora en un texto para hacer lugar a la recordación. Desde el punto de vista heurístico el fantasma astilla fronteras enunciativas para convocar a una comunidad más vasta.

Otra de las dimensiones en torno a la agenda de memoria y derechos humanos pensada desde la categoría de la memoria cultural es la importancia de los aportes realizados por las investigaciones llevadas a cabo por sobrevivientes de los campos de concentración. Un grupo nada menor de víctimas del golpe de Estado retradujeron su experiencia en estudios de vital importancia, entre los que caben mencionar a Pilar Calveiro, Fernando Reati, Lila Pastoriza, Ana Careaga, Ana Iliavich, entre otros.⁴ Asimismo, cabe destacar la producción en investigación de hijos de detenidos desaparecidos desde la antropología cultural, con Mariana Tello Weiss —quien ha realizado estudios de campo centrados en apariciones en las inmediaciones de los centros clandestinos de detención en Córdoba—; la psicología, con Karina Tumini; desde la cinematografía, con Sergio Schmucler, Agustina Carri, Nicolás Prividera; el ensayo sociológico realizado por el uruguayo Gabriel Gatti o las reflexiones de Julián Axat que articulan poesía y justicia, para citar algunos ejemplos. Es decir, en las investigaciones también se aloja una memoria cultural a partir de la experiencia en primera persona.

Estamos frente a una memoria inter- e intrageneracional.⁵ La presencia del fantasma como metáfora filiatoria puede moverse entre la parquedad documental⁶ como en la poesía documental, que aún lo personal y lo político, y otras formas más líricas; encarnado en la escritura, al hacerse de ese cuerpo, se potencia en la voz poética la recordación, es decir, contar *n* veces lo que sucedió una y otra vez. A partir de la poesía se nos recuerda (porque la recordación también va dirigida a la comunidad de lectores) una herida que no cesa, una huella. Así, la voz poética encarna diferentes modulaciones del duelo.

Una extensa bibliografía crítica acompaña la labor de los organismos de derechos humanos en Argentina con respecto al nacimiento, gestión y difusión acerca de los crímenes de Estado, la restitución de restos de 30.000 desaparecidos y la búsqueda incesante de los otrora niños sustraídos. Así, los trabajos de la memoria sociocultural y la agenda de derechos humanos se evidencian como modelos en plena construcción, siendo Argentina un ejemplo a seguir en el mundo. Desde 1995 los hijos tomaron las calles e hicieron suya la palabra; primero, fueron los escraches y, luego, aquella emerge en el campo literario. Se comienzan a repensar los lími-

3 Algunos nombres importantes son Victoria Torres, Miguel Dalmaroni, Beatriz Sarlo, Nora Domínguez, Leonor Arfuch, Teresa Basile, Laura Fandiño, Fernando Reati, Silvana Mandolessi, Rike Bolte, Sandra Navarrete Barría, Teresa García Díaz, entre otros.

4 Cabe destacar la importancia de los testimonios de los sobrevivientes, no solo ante el estrado jurídico, sino como realizaciones documentales. Del cúmulo del relato de las experiencias en primera persona rescato los realizados por la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, disponibles en el canal de YouTube.

5 En este sentido, es importante dicho diálogo si tenemos en cuenta la aparición de otros colectivos como el de exhijos de represores, que publicaron *Escritos desobedientes* (2018).

6 Agradezco a Julián Axat la lectura de «Introducción a la poesía documental», de Josh Corson (2020). En esta tendencia poética el acontecimiento de determinada singularidad social, como las catástrofes, no se desliga del acontecer o la percepción individual.

tes entre el testimonio, la novelización y la poesía, cuyo abanico de posibilidades es tan amplio como variado. En lo tocante a la poesía de hijos, la presencia del fantasma-filiación es la que otorga una línea continua a las diferentes soluciones estéticas de cada autore. Para Derrida (2012), el fantasma expresa lo inyunto, lo fuera de lugar, lo desajustado. Aquel convoca estas dimensiones:

1. El trabajo del duelo. Para ello es preciso una locación y una identidad: saber dónde y a quién corresponden los restos que enterramos.
2. Nombrar los restos: los restos ocupan el lugar del nombre.
3. La cosa, el espectro, el fantasma trabaja, transforma o se transforma. Para el duelo, la figura de Hamlet, un fantasma que trabaja en la literatura desde William Shakespeare hasta la poesía, tome o no ese nombre. Además, puede aparecer bajo otras formas, como la figura de Hécuba en el poema «Hamlet o Hécuba», del primer poemario de Nicolás Prividera (2012). Este cineasta y escritor —hijo de Marta Sierra, quien fuera detenida y desaparecida en 1976— modula en diferentes formatos el diálogo intra- e intergeneracional; las preguntas sobre las que se monta el poema tejen conflictivamente las memorias.
4. Asimismo, el fantasma abre otra dimensión, me refiero a la relación con la justicia, la *diké*, una justicia más allá del derecho, sometida a las leyes del mercado. *Diké* es restituir, dar lo que no se tiene a otro. Sin el otro, para Derrida, no puede haber justicia.⁷

Si Axat o Prividera incorporan a su proyecto de escritura la figura del príncipe Hamlet de Shakespeare para dialogar con padres sanguíneos cuya ausencia fue forzada por el Estado y al mismo tiempo polemizar con el campo literario de los noventa, los fantasmas convocados por Francisco Garamona (2020) —poeta, músico y director de la editorial Mansalva— se transmutan en la experiencia onírica, surrealista, fragmentada. A modo de náufragos fantasmales, no son privativos solo del yo poético, sino que los restos esparcidos en el poema «Fiebre» de su último poemario pueden o no pertenecer a un miembro de la familia sanguínea. También, el fantasma toma la forma de «una presencia que habita la voz», como expresa Gonzalo Vaca Narvaja (2014) en su poema «Aniversario», o son «las sombras», o «ataúdes vacíos» o «tu voz» en «Pablo I», que integra *Los tullidos*, de Sergio Schmucler (2018).⁸ Es decir, lo vivencial es una experiencia desde la escritura y un fragmento sociobiográfico.

Ante la implantación del golpe de Estado de 1976, a partir del cual se produjo el derrumbe social, económico y simbólico, en el lenguaje poético, en el corpus de hijos de desaparecidos se asumirán también diversas modulaciones. En la llamada Generación Salvaje, a la que pertenecen Axat y Prividera, es una constante apelar al fantasma y a lo siniestro. A propósito de esto, retomo la reflexión de George Steiner (2000) sobre el tema del lenguaje durante la cultura del terror en el III Reich:

Lo inefable fue hecho palabra una y otra vez durante doce años. Lo impensable fue escrito, clasificado y archivado. Los hombres que arrojaban cal por las bocas de las alcantarillas de Varsovia para matar a los vivos y neutralizar el hedor de los muertos escribían a sus casas contándolo con detalle. Hablaban de tener que «exterminar sabandijas». Eso, en cartas en que pedían fotos de la familia o mandaban recuerdos en días señalados. Noche silenciosa, noche sacra, *Gemütlichkeit*. Idioma utilizado para entrar con inmunidad en el infierno, para incorporar a su sintaxis los modales de lo infernal. Usado para destruir lo que de hombre hay en el hombre y restaurar en su conducta lo propio de las bestias. Poco a poco, las palabras perdían su significado original y adquirirían acepciones de pesadilla (p. 89).

7 Más allá del deber cumplido, y en diálogo con Heidegger, Derrida ejercita a través de la deconstrucción su posición respecto a la justicia o *diké* a partir de la lectura seminal de la tragedia *Hamlet* (1603), de William Shakespeare, y en homenaje a Karl Marx. Una justicia que no culmina con el deber cumplido ni con la reparación, por ejemplo económica. Dar lo que no se tiene es una operación de sentido que por efecto del fantasma (quien revuelve los tiempos) nunca concluye; la justicia en tanto *diké* es un permanente devenir-aplazamiento. Terreno fértil para la poesía como conjura.

8 Vaca Narvaja es poeta, narrador y editor. Reside en Córdoba desde el regreso de su exilio en 1982. Hijo de Miguel Hugo Vaca Narvaja, político y abogado cordobés, detenido y decapitado en 1976, y hermano de Hugo Vaca Narvaja, detenido desaparecido en el mismo año por la dictadura militar. Otras obras del autor son la *nouvelle* *Bajo la sombra de los talas* (2018), los libros de poesía *Cuerpo* (2000) y *El desierto y las naves* (s. f.), entre otros.

Por su parte, Sergio Schmucler es poeta y cineasta cordobés. Residió en Córdoba hasta su muerte, en 2019, y luego del regreso de su exilio, en 1988. Su hermano Pablo Schmucler fue fusilado en la vía pública de la ciudad de La Plata; sus restos aún no se han encontrado. Dirigió la revista *Intemperie* en Córdoba y publicó las novelas *La cabeza de Mariano Rosas* (2018), *El guardián de la calle Amsterdam* (2014), *Detrás del vidrio* (2000), entre otras. Asimismo, cabe destacar un nombre sustancial en la literatura argentina como el de Glauce Baldovín, autora de una obra sobresaliente, dentro de la que destaco para este estudio *Libro de la soledad* (1989), donde la recordación de su hijo Sergio, quien fue desaparecido mientras realizaba el servicio militar en 1976, es uno de los temas centrales.

El fantasma crea una temporalidad que constela pasado, presente y futuro en el discurso poético, ya que construye un tercer lugar originado a partir del encuentro de tiempos; puede que arraigue en lo que conocemos intertextualidad como el príncipe Hamlet, donde identificamos un texto literario, o que se encarne en una recordación de la experiencia cotidiana de la infancia o la adolescencia. Asimismo, puede que se mueva solo a través de una imagen o que podamos reconstruir en la escritura su movimiento, como oleajes de la memoria.

El fantasma como metáfora encarnada

Los fantasmas, en tanto metáfora filiatoria y restitutiva, «pasan de prisa, con la velocidad de una aparición furtiva, en un instante de duración, presencia sin presente de un presente, que al regresar solo *ronda*», expresa Derrida (2008, p. 74). En la poesía de hijos es posible observar cómo el fantasma encarna la filiación no solo por vínculos sanguíneos; aquel opera a través de un conjunto de imágenes que lo construyen para activar una red *viva* de memoria. Esta perspectiva resulta concomitante a las imágenes dialécticas referidas por Benjamin (1992), que operan sobre el suelo de la memoria: arrancadas desde el presente en el acto de recordación del pasado, su importancia radica en la capacidad de revolver el tiempo presente y trastocar la sucesión temporal, ya que propicia un enjambre de momentos que re/vuelven el presente —de allí la importancia de la «ronda» aludida por Derrida, un modo de deambular que altera la temporalidad lineal a partir de la cual sobrevive—. Así, la poesía de hijos no parte de la sucesión para el trabajo de la memoria, sino de la acumulación temporal, y es el fantasma en tanto entidad sociocultural el que vehiculiza la tensión ausencia/presencia, pasado/presente, presente/futuro. Un ejemplo interesante lo constituye la primera publicación de Ramón Inama (2020) —oriundo de La Plata e hijo de Daniel Inama, detenido desaparecido en 1977—, en la cual el primer apartado, «Álbum de poesía», contiene la palabra *futuro* entre paréntesis. El texto, que resulta un montaje fotográfico, poético e incluso musical, se organiza en tres álbumes con el siguiente orden temporal: futuro-pasado-presente.

El fantasma es una insistencia, en tanto su reaparición aún las temporalidades y presentiza las ausencias. Como metáfora de una ausencia que regresa, convoca lo siniestro⁹ en términos de las prácticas represivas de la dictadura; la poesía de hijos es indicativa de una memoria que no es pasiva recordación, sino un movimiento a contrapelo donde el presente repite una y otra vez. Un ejemplo de esto lo brinda el poema «Vecinos de la calle 30», de Axat (2019).¹⁰ «Las mariposas negras en el nido / El huevo de la serpiente prontuaria / Que se vuelve a morder la cola» (p. 26). Así, lo fantasmal es punto central para dialogar con la desaparición resultante de la violencia de Estado; el presente, desde la reflexión en términos de memoria cultural, nos muestra la reiteración de formas solapadas o no de dispositivos de punición en la vida cotidiana.

9 Este puede conjugarse en términos del retorno a los miedos infantiles o la percepción de la ruptura de toda lógica temporal-espacial, como postuló Sigmund Freud a partir de los relatos fantásticos. A propósito de este aspecto señala Liliana Feierstein (2016): «Es exactamente el sesgo por el cual las Madres de Plaza de Mayo fueron llamadas “viejas locas” (Bousquet, 1983) y los secuestrados por los militares, “desaparecidos”» (p. 157). Asimismo, Ana Careaga (2016) expresa que: «La asunción por parte del Estado de la responsabilidad en las prácticas represivas y sus implicancias, introduce una dimensión reparatoria que permite la visibilización de aspectos de esas secuelas otrora no explorados. Lo no dicho o aquello que es del orden de lo indecible, en tanto atañe a lo siniestro, en tanto refiere a lo más hondo de una experiencia traumática, insiste y toma forma en diversos discursos. La memoria colectiva, articulada en sinnúmero de memorias singulares, se expresa como entramado necesario en torno a las marcas de una sociedad que aún se encuentra reponiendo el texto de un discurso en el contexto de una historia del que fue arrebatado» (p. 33).

10 Julián Axat nació en La Plata, hijo de Ana Della Croce y de Rodolfo Jorge Axat, detenidos desaparecidos en 1977. Es autor de numerosos textos poéticos y ensayos cuyo centro es la relación entre poesía y justicia. Su última publicación data de este año (2021), *El hijo y el archivo*. También destaco que mientras escribo este artículo la policía de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires asesinó a quemarropa a Lucas González, quien tenía 17 años. Lucas y sus amigos fueron interceptados por policías de civil, emulando las prácticas represivas de los setenta.



Figura 1. Presentación del libro *Cuando las gasolineras sean ruinas románticas*, de Julián Axat. Mar de Plata, 2019.
Fotografía de Constanza López

También la poesía de hijos produce la subversión del lenguaje de los campos y de los centros clandestinos. Ángela Urondo Raboy (2012) en «Caer no es caer», poema inserto en *¿Quién te creés que sos?*, trabaja con la lengua del terror de Estado que da a ver las prácticas represivas:¹¹

Chupar no es chupar.
Cita no es cita.
Dar no es dar.
Caer no es caer.
Soplar no es soplar.
Pinza no es pinza.
Fierro no es fierro.
Máquina no es máquina.
Capucha no es capucha.
Submarino no es submarino.
Personal no es personal.
Parrilla no es parrilla.
Apretar no es apretar.
Quebrar no es quebrar.

11 La identidad fue y es un vínculo complejo ante la restitución tardía como en Urondo Raboy y las numerosas historias de los cuerpos de los padres, hermanos, amigos que no han sido encontrados. El padre de Urondo Raboy, el poeta Francisco Paco Urondo, fue asesinado en un tiroteo con la policía en Mendoza en 1976; su madre, la periodista Alicia Raboy, intentó huir con su hija en brazos durante el mismo tiroteo, pero fue capturada y permanece desaparecida. A Ángela la adoptaron una prima materna y su esposo, quienes le ocultaron la verdad. En 1994 le revelaron su identidad y la suerte corrida por sus progenitores. Urondo Raboy recuperó su apellido tras un complejo proceso jurídico de desadopción. A propósito de esta problemática el libro de Gabriel Gatti (2011) *Identidades desaparecidas: peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada* (2017) es un texto central para comprender la dimensión del trauma y la restitución de los sentidos ante la catástrofe identitaria provocada por las dictaduras en el Cono Sur. Destaco los capítulos III y IV a partir de los cuales Gatti analiza la restitución del sentido a partir del trauma ocasionado por el terror administrado por el o los Estados.

Cantar no es cantar.
 Volar no es volar.
 Dormir no es dormir.
 Limpiar no es limpiar.
 Guerra no es guerra.
 Cuerpo no es cuerpo.
 Desaparecer no es desaparecer.
 Morir no es morir.
 Ser no es ser.
 Yo, nada (p. 210).

En el texto es posible advertir cómo el fantasma del desaparecido está ubicado en caída, en el orden de los versos y la puntuación, mientras que el adverbio de negación da a ver la operación de sentido llevado a cabo por la dictadura sobre la identidad de los sujetos: «yo, nada». Así, a través del lenguaje de las tinieblas, construido a partir de la alteración extrema de los sentidos que emanan en el lenguaje habitual, el autoritarismo creó e incentivó los miedos en la sociedad; lo siniestro se montó durante la dictadura de 1976 en el terror administrado, ya que convirtió el horror en terror legitimado. La poesía de hijos habita esa lengua para conjurarla, hacerla estallar en el cuerpo poético.

Otra forma de aparición del espectro puede encarnar en un recuerdo de una escena infantil relacionable al momento de detención de los progenitores, como ocurre en «Aniversario», de Vaca Narvaja (2014). En este poema la imagen de la casa que ya no existe es central en la recordación y es una constante en numerosas producciones de hijos, mientras el verbo *haber* señala la insistencia memoriosa. El final del poema es indicativo de la violencia del pasado:

Hay una herida abierta al universo
 un gran silencio.
 Hay por estos días una presencia
 que habita la voz
 con el voraz estruendo de los vidrios.

Soy aquel que abandonó sus juegos
 una noche de marzo, aquel
 que persiguió su sombra,
 entre puertas clausuradas al auxilio.

En aquella noche de marzo
 la mirada de mi madre y la mía perdieron
 algo más que su brillo.

No acuso al destino, ni a las horas, ni a los días
 Hay hombres que vienen y van solos
 con la muerte y persiguen la vida.

No ha perdurado
 el perfume
 ni la casa (p. 40).

También el espectro habita entre la descripción de una escena habitual y cotidiana en un hogar que ya no existe y las calles ciudadanas de los setenta. En «Pablo (I)», Schmucler (2018) trabaja la intimidad del hogar a través de la recordación como viaje hacia el pasado. Los objetos como el espejo, el ropero de la abuela y las calles construyen lo íntimo y lo público como una sola dimensión en la recordación desgarrada a partir de la imagen de la sombra, común también a Vaca Narvaja. La ciudad de ayer y de hoy en el presente de la enunciación es el espacio-tiempo de una derrota política; la ciudad o las ciudades de los setenta y las del presente dan cuenta de la ausencia de Pablo. Los fragmentos familiares que recoge el yo son cosas y personas perdidas; la poesía es el espacio reconstitutivo de una genealogía rota y de esas ausencias:

Pablo (I)

He colgado en la pared cosas que no hay, solo sombras.
Viejas fotos que quedaron, tus ojos esa tarde, aquel poema
Vuelvo con ellas la mirada hacia adentro, viajo a las entrañas.
El licor que uso está lleno de dolor, lleno de engaños.

He recordado los baños sucios, la terminal desnuda de autobuses.
El ropero de la abuela, el espejo transparente,
tu astucia pintando consignas: qué importaban las horas-madrugada.
Aquellos días húmedos, en que los ataúdes estaban vacíos.

Estoy solo y mis pies recorren veredas olvidadas
Intento en ellas bañarme en palabras mágicas
pero la ciudad me despierta, yo solo espero agazapado
en el espejo de la abuela, el ropero transparente.

Un resto de tu voz me acuna murmurando, me besa
y se derrama por mis venas la ciudad perdida
Esta noche se pasean las calles vencidas
he visto tu piel en esa esquina (p. 44).

Desde la poesía de hijos se construye la batalla por los sentidos del pasado, ya que *hacer sentir* alude a dos dimensiones: cómo percibimos y qué dimensiones de la significación trasuntan en los textos. Asimismo, una polémica en torno a les familiares de desaparecidos se teje en cada uno de los libros de les poetas, con lo cual es posible advertir que el colectivo no implica una visión mancomunada, sino que posee matices y tonos diversos que giran en torno a la posición de cada hijo frente al Estado de ayer y de hoy, a la lucha armada, a las diferentes organizaciones a las que sus padres pertenecieron y a la ausencia de los progenitores como consecuencia de la militancia durante las respectivas infancias.¹²

Por acción del fantasma como metáfora de la memoria desgarrada, la poesía pone en escena el no decir en decir. Los caminos del decir son variados. En esta dirección, puede que la primera persona se deslice del singular al plural y cree una filiación más allá de los lazos biológicos. En el poema mencionado, «Hamlet o Hécuba», el juego verbal y las formas pronominales *yo*, *nosotros* y *ellos* construyen la dramatización en torno a la justicia, la venganza y la tumba, como última morada. Desde mi perspectiva el fantasma de aquellos padres que no están impulsan a la polémica entre *nosotros* —hijos de detenidos desaparecidos— y *ellos*, los hijos de los represores. Observemos esto en el poema en el cual a través del fantasma el o les enunciadore interpelan a la justicia:

Hamlet o Hécuba

No hay paz ni venganza. Y sabemos
por qué no hay paz,
pero no por qué no hubo venganza.

¿Y si la hubiera habido?
Como alguien me sugirió al oído, al odio: si vas a vengarte
nadie tiene que saberlo. Nadie.

¿Y si la hubiera habido, qué?

Aun así nunca podríamos ser «como ellos» (eso
que les es advertido a los buenos héroes de película,
cuando están a punto de hundirse en su propio rencor).

12 Fernando Reati (2015) alude a estos matices en su artículo «Entre el amor y el reclamo: la literatura de hijos de militantes en la posdictadura argentina». Otro trabajo relevante es el de Teresa Basile (2019), mientras que la tesis doctoral de Emiliano Tavernini (2021) es un aporte sustancial para la poesía de hijos.

Porque para serlo deberíamos volver
el tiempo atrás, hasta los días de su niñez,
y arrancarles a sus padres

sin dejarles siquiera el consuelo
de una tumba.

¿Y si la hubiera?

Ni en sueños (o pesadillas) podremos ser como ellos (Prividera, 2012, p. 32).

La poesía puede considerarse como el lugar de la *diké* derrideana, es un acto de justicia, más allá del sentido instrumental de las leyes, del cálculo; los intertextos del príncipe Hamlet y la figura griega Hécuba, como formas de la memoria cultural, traman la *diké*, con la cual el *yo-nosotros* dialoga. El texto construye una filiación más abarcativa que la familia sanguínea; *nosotros* es un colectivo de hermanos que supera los lazos de sangre.¹³ El lenguaje despojado y el tono conversacional construyen la transmisibilidad a partir de las preguntas y el juego pronominal «me», «nos», «alguien». Dichas formas pronominales y la elisión a partir de «este» y «aquel» implican que el tiempo y lugar de enunciación conjugan pasado-presente-pasado.

El uso de los verbos condensa por fuera de la linealidad un tiempo de recordación por efecto del fantasma. En este sentido, el poema «Fiebre», de Garamona (2020), es indicativo de que el fantasma puede llegarnos desde el futuro en la imagen «seguirán viviendo», como repiqueteo de la memoria mientras el sueño, dimensión indiferenciadamente barroca de la vida es sueño, se aúna con lo siniestro:

Seguirán viviendo...
seguirán viviendo...
Dentro de mis ojos...
en todos mis sueños...
Una luz muy suave
que viene cayendo
por la madrugada,
alumbra un estante
donde una escopeta
repleta de pólvora
espera muy quieta
para dispararse...
Viven en mis sueños...
Viven en mis sueños...
Si cierro los ojos
los continúo viendo...
Viven y se agitan...
ríen en mis sueños...
Yo extendiendo mi mano
y les hago señas
pidiendo que vuelvan
que vengan acá.
Mi mano enguantada
aprieta mi cuello
mostrándome el dorso
de cada caricia.
Viven en mis sueños...
Viven en mis sueños...
Se arrastran a veces
por campos malditos,
agarran punzones,
y graban en troncos
sus nombres en clave,

13 En diferentes entrevistas a hijes me expresaron una hermandad con respecto a les otroras niñes que corrieron idéntica suerte.

ornados con huesos,
tibias, calaveras...
Viven en mis sueños...
Viven en mis sueños...
Creen que soy yo
soñando con ellos (pp. 22-23).

Tanto en la escena de la escopeta como en la de la mano en el cuello se señala el carácter político de lo que siente el yo ante la ausencia. Los que deambulan en «los campos malditos» es un colectivo, «ellos», los fantasmas; los restos de los cuerpos y los nombres «en clave» habitan la poesía para dejar las huellas grabadas.

Así, la poesía de hijos plantea que lo personal e íntimo es político, ya que se narra o cuenta una experiencia con un lenguaje directo, desprovisto de recursos como el grupo hamletiano o hacia un lirismo donde la repetición de versos a modo de elegía expresa la pérdida de los seres queridos.

Conclusión

Los dispositivos de desaparición de la última dictadura cívico-militar empresarial alteraron la vida de las familias, al vulnerar y modificar la experiencia infantil y adolescente que tuvo que resimbolizar la pérdida, restituir los sentidos. La poesía fue uno de los derroteros asumidos por los hijos y hermanos de los ausentes, que rondan y revuelven los tiempos. Ese movimiento quizá sea la forma más hermosa de asumir un legado, en el que la poesía y la ética son indisociables.

Referencias bibliográficas

- Assman, J. (2008). Introducción. ¿Qué es la memoria cultural? En *Religión y memoria cultural* (pp. 17-26). Buenos Aires: Lilmod.
- Axat, J. (2019). *Cuando las gasolineras sean ruinas románticas*. City Bell: Prueba de Galera.
- Baldovín, G. (1989). *Libro de la soledad*. Córdoba: Alción.
- Basile, T. (2019). *Infancias: la narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Eduvim.
- Benjamin, W. (1992). Desenterrar y recordar. En A. Mancini (Comp.), *Walter Benjamin. Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Careaga, A. (2016). Temporalidad y atemporalidad en lo traumático de la experiencia del terrorismo de Estado. En F. Reati y M. Cannavacciuolo (Comp.), *De la cercanía emocional a la distancia histórica: (re)presentaciones del terrorismo de Estado 40 años después* (pp. 31-44). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Corson, J. (2020). Introducción a la poesía documental. *Círculo de poesía, 20*. Recuperado de <https://circulodepoesia.com/2020/05/introduccion-a-la-poesia-documental/>
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Derrida, J. (2008). *Memorias para Paul de Man* (Trad. Carlos Gardini). Buenos Aires: Gedisa.
- Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx: el trabajo del duelo y la nueva Internacional* (Trads. José Alarcón y Cristina de Peretti). Madrid: Trotta.
- Feierstein, L. (2016). Del otro lado del espejo: la pesadilla de crecer en dictadura. En F. Reati y M. Cannavacciuolo (Comps.), *De la cercanía emocional a la distancia histórica: (re)presentaciones del terrorismo de Estado 40 años después* (pp. 143-164). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Garamona, F. (2020). *Para siempre*. Rosario: Iván Rosado.
- Gatti, G. (2011). *Identidades desaparecidas: peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo.
- Historias Desobedientes. (2018). *Escritos desobedientes: hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*. Buenos Aires: Marea.
- Inama, R. (2020). *Si empiezo a desconfiar de mi suerte estoy perdido*. Buenos Aires: Vuelo de Quimera.
- Prividera, N. (2012). *Restos de restos*. City Bell: Libros de la Talita Dorada.
- Reati, F. (2015). Entre el amor y el reclamo: la literatura de hijos de militantes en la posdictadura argentina. *Alter/nativas, 5*. Recuperado de https://www.academia.edu/20203730/Entre_el_amor_y_el_reclamo_La_literatura_de_los_hijos_de_militantes_en_la_posdictadura_argentina?email_work_card=view-paper

Schmucler, S. (2018). *Los tullidos*. Córdoba: Marea.

Seydel, U. (2014). La constitución de la memoria cultural. *Acta Poética*, 35-2, 187-214.

Steiner, G. (2000). *Lenguaje y silencio*. Buenos Aires: Gedisa.

Tavernini, E. (2021). *Escritura, edición y memoria en la Argentina reciente (1990-2015). La poesía editada por hijos e hijas de militantes políticos/as perseguidos/as antes y durante la última dictadura militar* (Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata). Recuperado de <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2108/te.2108.pdf>

Urondo Raboy, Á. (2012). *¿Quién te creés que sos?* Buenos Aires: Capital Intelectual.

Vaca Narvaja, G. (2014). *Inequidad de la noche*. Unquillo: Narvaja Editor.

Narrativas de la escuela escritas por mujeres: comunidades, identidades y demandas de legitimación de derechos humanos en el Chile reciente

*Dámaso Andrés Rabanal Gatica*¹

Universidad Austral de Chile

Universidad Nacional de Córdoba²

Resumen

La presente investigación propone revisar un corpus de textos literarios chilenos recientes escritos por mujeres, que ubican los imaginarios escolares en el centro de sus producciones creativas. Narrar la escuela, desde la voz de las mujeres, es la oportunidad de abrir espacios de discusión sobre posicionamientos sociopolíticos que discuten las herencias patriarcales que pueblan los imaginarios nacionales y, desde la voz creativa, instalar una enunciación crítica que permita discutir lo que acontece en la sociedad nacional actual y sus herencias.

Al sur de la Alameda, de Lola Larra (2014), *Incompetentes*, de Constanza Gutiérrez (2014), y *Señoritas en toma*, de Valeria Barahona (2016), construyen una trama creativa y crítica complementaria e integrada, para discutir, analizar y desmontar convencionalismos heteronormados con los que se ha construido habitualmente la sociedad chilena.

Con una mirada teórico-crítica de la comunidad, se evidencian las transformaciones en los posicionamientos de las identidades, la autonomía y la decisión de los personajes por declarar sus visiones disidentes e instalar demandas ciudadanas que apuntan a la legitimación de derechos humanos. En este sentido, las narrativas de la escuela escritas por mujeres diseñan un panorama literario reciente, en el cual las voces adolescentes de sus protagonistas tuercen el adultocentrismo y la hegemonía masculina, para empoderarse y declarar que otro Chile es posible. Escrituras que, podríamos decir, anticiparon el Mayo Feminista y las consignas de género consolidadas en el Estallido Social.

Palabras clave: literatura chilena reciente - comunidad - mujeres - género - derechos humanos.

The school narratives written by women: communities, identities and demands of legitimization of Human Rights in Chile

Abstract

This work proposes a review of a corpus of recent Chilean literary texts written by women who place the school imaginaries in the center of their

1 Algunas reflexiones de este trabajo se desprenden de mi proceso de estudios doctorales financiados por la Comisión Nacional de Ciencia y Tecnología de Chile (Conicyt), a través de la beca n.º 21150234.

2 Este trabajo se circunscribe a la trama investigativa desarrollada por el equipo de investigación Cartografía Literaria del Cono Sur (UNC, Argentina) y al Programa de Memoria y Derechos Humanos del Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales (UNC, Argentina).

creative production. Narrating the school through women's voices is the opportunity to address a sociopolitical positioning that questions the patriarchal heritage which inhabits the national imaginary and discuss the situation in present day national society and its inheritances.

Al sur de la Alameda (2014) by Lola Larra, *Incompetentes* (2014) by Constanza Gutiérrez and *Señoritas en toma* (2016) by Valentina Barahona build an integrated complementary creative and critical plot to discuss, analyze, and dismantle heteronormative conventionalities of Chilean society.

Identity positioning, autonomy, and the decision of the characters to declare their dissident views that voice citizens' demands for the legitimation of Human Rights are evidenced from a theoretical critical community view. In this regard, the school narratives written by women set a literary scene where the adolescent voices of their main characters twist the adultcentrism and masculine hegemony to empower themselves and to declare that another Chile is possible. These writings anticipate the Feminist May and gender chants consolidated during the Social Outburst.³

Keywords: Recent Chilean literature - community - women - gender - Human Rights.

#NiUnaMenos desde la cuna e incluso antes

Ha pasado un año desde entonces y ahora más que nunca creo que la batalla por una educación de calidad para todos, por un país más justo, es algo posible. Estamos trabajando en ello. Somos muchos. En todas partes

Lola LARRA (*Al sur de la Alameda*)

Al escribir este trabajo, al menos una mujer, con independencia de la edad, muere o está siendo agredida física, psicológica y económicamente en algún país latinoamericano,³ situación exponencial si en vez de Latinoamérica utilizara la palabra *Occidente* y con mucha probabilidad una cifra insospechada si consideramos amplitud mundial. Si tomamos el concepto de feminicidio como la acción extrema de violencia y muerte contra las mujeres, categorizado y descrito judicialmente para referir el asesinato de una mujer por razón de su sexo, ineludiblemente debemos reflexionar en las múltiples variables y situaciones que tensionan e interfieren este concepto en el panorama judicial internacional de esta parte del mundo. Pensamos el concepto de interferencia, no solo entendido como interrupción y pausa de una acción, sino como toda posibilidad dialógica que habita en esa pausa. En este sentido, la interferencia es construcción de un espacio, como comenta Catherine Walsh (2020), en la grieta no solo habita el quiebre, también se construye la posibilidad, un territorio donde sembrar voces y creaciones.

Frente a la hegemonía patriarcal heredada del dolor, la reacción y resistencia de sujetos y colectividades también construye una grieta creativa que pretende destotalizar los convencionalismos agresivos que han cifrado a mujeres y disidencias como subjetividades devenidas minorizadas (Valencia, 2010), empujándolas hacia biografías pobladas de vidas precarias (Butler, 2006). En este sentido, la creación, y su ineludible dialogismo, activa y evidencia las relaciones arte-política, en el entendido de que estos discursos de denuncia y resistencia se construyen a partir de matrices de sentido que se significan por medio de concepciones legi-

3 Pienso en el Mapa de feminicidios en América Latina desarrollado y difundido por la CEPAL a fines de 2016, posible de revisar en <<http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37828573>>, o en el informe de otras violencias y su tratamiento estatal, posible de encontrar en <<http://www.cepal.org/es/publicaciones/40754-otras-formas-violencia-mujeres-que-reconocer-nombrar-visibilizar>>.

4 Extiendo agradecimientos a la lingüista e investigadora Ekaterina Legaz por apoyar en la traducción de algunos apartados del artículo (ekalegaz@gmail.com).

timadoras de derechos, es decir, el arte construye voces creativas que convocan a los derechos humanos para poblar las experiencias estéticas de quienes participan de esos discursos culturales, ya sea como creadoras y creadores o como lectores/receptores.

De estas voces emerge una apelación frente a la huella heteronormada con la que se marcan los diseños sociales. En lo colectivo, se ampara, como un *habeas corpus* creativo, la presencia material de sujetos y subjetividades que, en las diferentes capas del discurso oficial, han sido invisibilizados en su autonomía o su participación se reduce a los segmentos de acción a los cuales les han desplazado. Pensamos, por ejemplo, en la performance *Un violador en tu camino* (2019), del colectivo chileno Las Tesis, quienes, a partir de una investigación sobre feminismo latinoamericano, y frente a la violencia institucional que opera históricamente sobre las mujeres, construyen una voz colectiva en las calles de Valparaíso, Santiago —y luego a lo largo del mundo—, para decir sororamente que «El patriarcado es un juez / que nos juzga por nacer / y nuestro castigo / es la violencia que no ves».

La amplia y extendida escena cotidiana de violencia se fractura, y se suspende el lenguaje del horror, dando paso a disponer el cuerpo y la voz frente a las tecnologías de dominación. Se activan, entonces, diferentes parcelas de humanidad (Didi-Huberman, 2014) permeadas por luces de vida y lucha política, por un deseo de aparecer y decir (Butler, 2017), para hacer estallar una crisis de sentido en la que el dolor, que de forma habitual ha borroneado a unas/es por sobre otros, permanece pero no obtura. Se tuercen las imágenes del *statu quo* en que los habituales grupos humanos siguen siendo agredidos sin posibilidad de defenderse. Es, si queremos, un gesto creativo indisciplinado que desestabiliza las estampas coloniales con que se han construido las sociedades. La violencia, en sus múltiples formas, sigue operando sobre esos individuos y colectividades habituales, sin embargo, la escena sociopolítica y cultural actual está atravesada por una indisciplina creativa (Carreño, 2017) y comunitaria (Rabanal, 2019, 2020), en la cual los distintos discursos culturales y literarios convocan a la participación y la lucha por derechos fundamentales insistentemente suspendidos o disminuidos. Lo comunitario opera como la cura para el beso de veneno patriarcal que se ha sostenido por décadas y siglos como una muerte lenta y que trae consigo una letanía de mujeres y sujetos disidentes que han puesto la vida en favor de transformaciones reales y la instalación de vidas dignas de ser vividas.

Los países de nuestra región son conocedores de la situación de violencia sobre las mujeres, y los informes de diferentes instituciones —gubernamentales o no— dan cuenta de cifras que parecieran insólitas para países que dicen ir en vías de desarrollo o que se disputan un espacio en la OCDE que les dé un cierto estatus y promueva sus políticas de negociación en la *aldea*. Brasil, Argentina, Bolivia, Chile y Perú ingresan a las estadísticas de la crónica roja feminicida alcanzando en la actualidad, incluso, un asesinato por día, mientras las segregaciones nacionales por clase, raza, orientación sexual, diseño familiar, trabajo, entre otras variables —además, por cierto, interseccionales— van agregando zonas de dolor sobre los cuerpos. Se hace cada vez más delgada la línea realidad/ficción en términos de violencia y su tecnología de control y desplazamiento, así como también la instalación de políticas fascistas conservadoras que insisten en delimitar o borrar toda disidencia. La elección presidencial de Bolsonaro en Brasil; el golpe de Estado en Bolivia; la significativa votación por Keiko Fujimori en Perú; el avance conservador del Gobierno uruguayo, y la carrera presidencial del Partido Republicano en Chile, representado por José Antonio Kast, constituyen una alerta permanente para la instalación y sustentación de los derechos humanos. Esta situación en los territorios latinoamericanos hace que *El cuento de la criada* (1985), de Margaret Atwood, sea cada vez menos novela, menos serie, menos obra de teatro. Una pugna cotidiana, social, cultural y política, en la que los grupos humanos en busca de legitimación posicionan sus esfuerzos, voces, discursos y acciones en que el futuro no sea distópico.

Incluso más, sin la necesidad de mirar tan lejos, parafraseando a Iris Barbosa (2017) en sus estudios de la situación de mujeres migrantes afrodescendientes en Chile: ser el otro, el otro negro, el otro negro mujer y así sucesivamente. Si incorporamos otros rasgos interseccionales, están en una posición altamente minorizada frente a las representaciones que el conservadurismo tradicional y hegemónico colonialista ha elaborado y hecho trascender. En este sentido, se contribuye a sustentar el racismo, en el entendido de que se habilitan ciertos sujetos como legítimos y otros que no lo son, de acuerdo con posiciones conservadoras y monolíticas que no atienden a los signos con que se construye el mundo y que vibran —indóviles— a través de cuerpos y subjetividades que escapan a su preciada norma. De este modo, se consiguen subjetividades agredibles y naturalizadamente violentables, alcanzando a establecer, en estos mismos sujetos desplazados, formas de desapego y desagrado de sus propias construcciones identitarias, modificando expresiones e

instalando estrategias cosméticas en sus cuerpos para habitar y sobrevivir en el espacio público. «Decidí cortar mi pelo para evitar que me agredieran», dice en una narración oral una de las entrevistadas de Iris Barbosa, haciendo visible el dolor y cancelando sus versiones originales del *yo* por una política corporal de subsistencia.

Sin embargo, en conformidad con lo presentado antes, es importante abordar otros lugares de esta crónica roja de la violencia, para habitar otras representaciones, resignificar imaginarios y visitar aproximaciones creativas que crean circuitos alternativos en sus propuestas de escritura y discursos culturales. Es decir, ingresar a la literatura y la cultura con una mirada posicionada en la existencia y la vida dentro de esta compleja escena sociopolítica.

En este panorama, muchas veces interpretable como siniestro, mas no por eso una novedad contemporánea, diferentes producciones culturales de lo reciente⁵ han centrado su atención en distintos aspectos que construyen el campo creativo chileno. Sobre todo, desde la literatura, consideramos y visibilizamos tres ejes sobre los cuales las/os autoras/es nacionales piensan la desestabilización de las lógicas conservadoras heredadas que dan sustento a las políticas neoliberales del período posdictatorial: el cuerpo y el género, las construcciones familiares —investigados principalmente en el contexto chileno reciente por Paulina Daza (2016)— y los imaginarios escolares (Rabanal, 2017b, 2018, 2020b).

En este entramado y diálogo de lenguajes y propuestas es posible entroncar y relevar la situación de las mujeres dentro de las creaciones y el posicionamiento autoral visible de ellas. En este sentido, la situación y las voces de las mujeres se instalan como articuladores de los ejes mencionados, para enunciar propuestas creativas de acuerdo con una iniciativa y acción política orientada hacia la toma de posición crítica frente a la violencia y las prácticas de segregación que han acompañado los procesos sociales. Así, tensionar esta clave como el núcleo de problematización promueve la reflexión sobre la escena agresora y, al mismo tiempo, desde la cultura, crea formas discursivas que favorecen la visibilización crítica y analítica en el campo cultural, las escenas de la crítica especializada y sobre todo en los/as lectores/as.

La escuela como telón de fondo y clave creativa

Las novelas del corpus que propongo leer en este trabajo tienen en común pertenecer al eje de los imaginarios escolares entendidos como producciones culturales que elaboran su diseño, representaciones y propuestas creativas en torno a establecimientos educacionales y sistemas educativos y políticos (Rabanal, 2018). En este marco, *Al sur de la Alameda*, de Lola Larra (2014), *Incompetentes*, de Constanza Gutiérrez (2014), y *Señoritas en toma*, de Valeria Barahona (2016), son producciones literarias que consideran la escuela como espacio central —incluso heterotópico (Foucault, 2010)— y que además impulsan el posicionamiento angular de la mujer como la clave de enunciación ficcional en el panorama cultural reciente y desde donde se abren otras formas de comprender lo que acontece en el Chile posdictatorial.

Sabemos la situación de la escuela como aparato ideológico y su operatoria simbólica y material para el control de las representaciones y construcción de imaginarios desde quien ejecuta el poder. En este sentido, las autoras conducen al lector a pensar, además de la situación de la representación, el sentido de volver insistentemente a ubicar la escuela como eje de sus creaciones y espacio desde el cual problematizar los constructos sociales posdictatoriales chilenos, entendiendo que no solo ellas *vuelven a la escuela* para enunciar, sino también lo hacen otros/as escritores/as y realizadores/as, construyendo así un frente creativo. De esta manera, Nona Fernández, Alejandro Zambra y Marcelo Leonart, en literatura; Andrés Wood, Bernardo Quesney, Pachi Bustos y Edison Cajas, en cine y documental; Guillermo Calderón y Nona Fernández, en teatro, entre otros/as creadores, forman un entramado de problematizaciones emergentes, desde los imaginarios escolares, para mirar una sociedad chilena que se proyectaba dogmada y disciplinada entre uniformes, torturas y economía de mercado. Serán los llamados Mayo Feminista y Estallido Social,⁶

5 Con respecto a la clave analítica literaria y cultural, para comprender lo reciente en Chile y Latinoamérica, consideramos fundamentales las investigaciones de Macarena Areco (2015) y Rubí Carreño (2009, 2013, 2017), quienes proponen tramas y miradas para interpelar los acontecimientos nacionales y locales desde las producciones culturales. En este sentido, además, son relevantes los estudios de Elsa Drucaroff (2011, 2015) y Hugo Achugar (2008).

6 El Mayo Feminista corresponde a un movimiento social liderado, principalmente, por mujeres y que tuvo como objetivo develar el acoso, los abusos y diversas prácticas de violencia patriarcal sobre sujetas y comunidades. Varios libros han sido escritos sobre este período. Para profundizar, es recomendable la lectura de *Mayo Feminista: la rebelión contra el patriarcado*, de Faride Zerán (2018), y del libro *Históricas: movimientos feministas y de mujeres en Chile, 1850-2020*, de Ana Gálvez et al. (2021).

movimientos sociales de alto impacto y participación ciudadana, que evidenciarán que la resistencia estuvo siempre activa frente al impulso de la anomia posdictatorial.

Larra, Gutiérrez y Barahona, en términos más bien descriptivos, si bien publican en un segmento de dos años (2014-2016), construyen novelas a partir de rasgos similares que permiten, a su vez, transitar entre concordancias creativas dentro de las narraciones: mujeres escritoras jóvenes, así como las mujeres en sus personajes principales, diseñan un imaginario escolar asociado a la administración educacional privada chilena. Las historias están narradas dentro de un período de movilizaciones estudiantiles, los personajes se preguntan cuál es su rol dentro de esta situación sociopolítica, pues sus espacios escolares están asociados a sistemas distantes de lo público. La representación estudiantil se tensiona desde un/a sujeto/a adolescente que, dentro del constructo social, responde a una *clase privilegiada*, sustentada en una fantasía neoliberal que no decidieron, sino que heredaron y que les parece incómoda; personajes que construyen su voz y sus espacios, forman caminos de legitimación, a pesar de que habitualmente han sido entendidos (representados) como distantes de ser constituyentes de voz propia o directamente con una voz minorizada en su participación política dentro del aparato escolar, en apariencia incapaces de construir un discurso y una posición crítica que desplaza el movimiento estudiantil al territorio del capricho, de la moda, de lo insustancioso, por ser jóvenes y adolescentes.⁷

Desde este lugar, donde la representación está más cercana a la reproducción de los imaginarios que a las fracturas y modificaciones de ellos, estas autoras se atreven a poner en frente una distinción singular y relevante, pues la voz y acción de la mujer en sus novelas opera como vía hacia la construcción de una comunidad crítica adolescente que se empodera⁸ y asume los desafíos de hacer inflexiones sobre la representación tradicional heredada permanentemente. Así, los liderazgos comunes, que son atribuidos socialmente a la masculinidad hegemónica, son desplazados hacia lógicas guiadas por mujeres adolescentes que colectivizan los movimientos estudiantiles, para pensar, además, no solo su lugar como sujetos en el movimiento, sino también su espacio y potencial transformativo dentro de un diseño sociocultural machista, misógino y agresivo contra *lo femenino*.

Poner el discurso y el cuerpo

En las novelas de Larra, Gutiérrez y Barahona, entonces, es posible evidenciar que las propuestas escriturales entregan a sus personajes mujeres el lugar del liderazgo motivado por la construcción empoderada de su subjetividad, a través de rasgos individuales y de colectividad que redunden en la consolidación de un pensamiento comprometido y una activación comunitaria, como el deseo de participación e intervención en los procesos sociales de manera legitimada y el cuestionamiento a las acciones masculinas débilmente proactivas. Incluso, desde los procesos editoriales de los libros, las portadas tienen algún rasgo directo al posicionamiento de la mujer o vinculados a episodios que describen rasgos asociados a las protagonistas de cada historia.⁹

7 Con respecto a esto último, destaco las reflexiones que ofrece Vale Flores con respecto a la anulación naturalizada de derechos a los niños/as por adjudicarles una categoría de infantiles y, por lo tanto, castradora de la autonomía del sujeto, que tiene como consecuencia un adultocentrismo incomprensivo que deja fuera y anula toda motivación identitaria y discursiva de niños, jóvenes y adolescentes.

8 Según Fride (Fundación para las Relaciones Internacionales y el Diálogo Exterior), «el empoderamiento se entiende como un proceso de transformación por el cual el individuo va adquiriendo poder y control para tomar decisiones y alcanzar sus propios objetivos» (2006).

9 Para la lectura de *Al sur de la Alameda*, propongo una lectura más detallada en el artículo «Aproximaciones a la literatura para adolescentes y jóvenes: desafíos de lectura en *Al sur de la Alameda* y *Trilogía del malamor*» (Rabanal, 2017a).



Figura 1. Portada de *Al sur de la Alameda: diario de una toma*, de Lola Larra y Vicente Reinamontes (Ekaré, 2014)



Figura 2. Portada de *Incompetentes*, de Constanza Gutiérrez (La Pollera, 2014)



Figura 3. Portada de *Señoritas en toma: un colegio de monjas en la revolución pingüina*, de Valeria Barahona (Emergencia Narrativa, 2016)

En *Al sur de la Alameda* existe una progresión en el diseño de la posición mujer adolescente-estudiantil. En los inicios de la novela, los personajes declaran la representación que la sociedad ha elaborado de ellos/as al comentar:

Todos dicen que somos una generación perdida, que somos egoístas, que «no estamos ni ahí»... Seguramente les han dicho mil veces que son unos consentidos a los que solo les preocupa vestirse bien, escuchar mala música y salir a emborracharse en las plazas (Larra, 2014, p. 34).

Se establece como idea que los/as estudiantes no poseen iniciativa ni deseo por la participación, como si sus vidas habitaran otros espacios desplazados de la cotidianidad. Sin embargo, la narradora entrega información relevante con respecto a las formas de entender la participación, considerando, por ejemplo, que: «Hay gente que piensa que Paula hace esas cosas solo para llamar la atención. Puede que en parte sea eso. Pero hay algo más, que es lo que me gusta de ella: Paula parece nunca tener miedo» (Larra, 2014, p. 53). Se elabora una construcción alternativa a la representación tradicional, pues la narradora, compañera de Paula, reconoce en ella el coraje como una posición fundamental constituyente de su personalidad.

Existe, entonces, una proyección de la narradora a legitimar la ausencia de miedo como una clave vivencial importante y de resistencia, pues hay algo latente y permanente que produce miedo y coarta las iniciativas individuales de los estudiantes en el imaginario escolar. Un coraje en apariencia ejemplificador y comprometido que la narradora admira y viene presuntamente heredado de la memoria generacional anterior, pues, al activar un recuerdo en medio de un diálogo con compañeras, señala: «Tu mamá cuenta en el libro que, en esa época, les daba clase una profesora bastante valiente que al parecer les abrió la cabeza a sus alumnos y les habló de lo que realmente sucedía en el país» (Larra, 2014, p. 96), se formula así una fraternización entre memoria y actualidad, el ayer y el hoy, que se entronca desde las iniciativas valientes de Paula y la profesora Luisa Garretón.

En *Incompetentes*, la narradora tensiona la participación estudiantil de las mujeres en las reuniones de coordinación territorial del movimiento, al mencionar que:

Al principio, la Sara y yo nos esforzábamos por ir a las asambleas. No sé a quién engañábamos, en realidad, porque era evidente que no entendíamos mucho, pero lo intentábamos y eso era más de lo que hacía el resto (Gutiérrez, 2014, p. 21).

Se declara, entonces, la intención de participación en medio de una novedad que les era distante, en la que *el resto* no es sino una masa mayoritariamente masculina de representantes. Se abre un espacio en la trama, se disponen los sujetos en una posición de asamblea en la que las diferentes voces pretenden construir el discurso común de una demanda política que se articula desde los y las personajes adolescentes. El cuerpo y la subjetividad, en clave de asamblea, es el posicionamiento de un diseño de valentía y conciencia crítica por ubicar y posicionar un lugar discursivo de lo estudiantil en medio de una escena escolar mediada por el mercado de la formación de niños y jóvenes. La colectividad es la forma de desacato, una comunidad (Esposito, 2003) que no teme irrumpir —«aunque no entendíamos mucho»— en la situación contextual que se sobrelleva. El deseo de *intentar* es el diálogo, a su vez, con el miedo inexistente de Paula en *Al sur de la Alameda* y que es constituyente de su empoderamiento y el lugar de liderazgo en medio de sus pares.

Finalmente, en *Señoritas en toma*, un colegio de monjas en la Revolución pingüina,¹⁰ la narración activa un proceso de formación ciudadana desde un incipiente activismo y participación movilizadora de las estudiantes. Se formula en el relato un avance y progresión de aprendizaje con respecto a lo que significa intervenir su zona de confort y *estabilidad institucional* a través de distintas acciones, algunas, incluso, son inesperadas y accidentales. Existe algo en esa aparente perfección contextual de la escena educativa que no convence a las protagonistas. Así, por ejemplo, en los primeros capítulos de la novela, mientras dos personajes conversan de sus lugares políticos, mencionan «qué bacán que estés yendo a las protestas, te felicito. Me alegra saber que están saliendo de la burbuja del convento» (Barahona, 2016, p. 44), dando sentido a la acción de movilizarse públicamente, a pesar de que la masividad de la participación no sea evidenciable, sino más bien una creencia de una potencial participación disidente y fuga sintetizada en un personaje de la historia. Asimismo, la escuela, denominada convento, y su permanente y sospechosa estabilidad, es fracturada por el cuerpo en las protestas, lo que conlleva la materialización disruptiva de lo esperado en una formación escolar confesional, una forma de perforar la alienación. Hay algo más allá de ese espacio controlado y que no es descontrol, sino un espacio territorial político, un afuera, del que todos/as son parte y del cual deben participar ciudadanamente.

En continuidad con lo anterior, rescatamos, de acuerdo a lo elaborado en la historia, la expresión «tanto fe no cabía en la mochila e inundó la calle» (Barahona, 2016, p. 45), en la que la escritora utiliza una resignificación de un signo religioso para enunciar que una comunidad educativa, que tiende a permanecer fuera de toda acción política colectiva, no se resta del afuera y las implicancias políticas, sino que sale a instalar su denuncia y discurso a la calle, se desborda conscientemente a poner el cuerpo en marcha y discutir de forma permanente la clase social a la que pertenece y los privilegios que conlleva, la crítica a la reproducción de sujetos alienados en la perfección de la escena educativa de la que son parte y las discutibles prácticas con las cuales se forjan las identidades y personalidades de los/as sujetos/as que la componen.

Imaginario escolar: escritura y compromiso

Los imaginarios escolares, desde una versión tradicional para comprenderlos y significarlos, tienden a ser vinculados desde la operación ideológica que permea sus objetivos educativos y políticos en términos de dominación. Es así como, inclusive, podemos pensarlos como zonas de despojo en las cuales las subjetividades diversas se obturan frente a un plan mayor de docilidad que atenta contra individualidades y perfila colectividades útiles y disciplinadas. Sin embargo, en esta disputa por la autonomía, la legitimación de derechos, la oportunidad de la diferencia y la participación de voces distintas en el panorama social permiten resistir los embates del poder y la imposición deliberada de concepciones autoritarias, para dar paso a la construcción de resistencias que deciden enfrentar los designios en apariencia invulnerables de la tradición y el *statu quo*. De esta manera, la percepción que considera la escuela como un territorio donde prolifera el control y producción en serie de sujetos dóciles se resignifica como espacio de creación en el que es posible pensar y elaborar comunitariamente enunciaciones empoderadas disidentes.

En las producciones literarias de Larra, Gutiérrez y Barahona es posible distinguir que las autoras discuten la proliferación y reproducción de una lógica social segregadora y eminentemente masculina o neoliberalizada, para posicionar a los personajes principales en jerarquías sociales de liderazgo que les permiten instalar

10 Socialmente, la Revolución pingüina corresponde a los movimientos estudiantiles de los años 2006 y 2011, que tuvieron alta influencia en la adecuación, modificación e implementación de políticas públicas en educación, orientadas a equidad, inclusión y fin al lucro.

una visión alternativa de posicionamiento sociopolítico, una oportunidad reflexiva distinta, un aprendizaje y formación en la cual la colectividad reconozca y empodere otras representaciones.

El gesto creativo de autoras que escriben de mujeres jóvenes con voz dentro del diseño social responde, por un lado, a un guiño histórico que legitima las acciones políticas de una colectividad de mujeres que combaten por sus derechos, instalándose así en una tradición y, por otro lado, ofrecer a los/as lectores/as otras ópticas con las cuales ingresar a la lectura literaria, la cultura y la sociedad. Varias de estas ópticas, para el contexto chileno, son parte de las actuales escenas de conversación ciudadana que nacieron en el contexto de los movimientos sociales por una nueva constitución y, hoy en día, son parte de los ámbitos que atraviesan la escritura de la nueva carta fundamental que elabora la Convención Constitucional.

Al sur de la Alameda, Incompetentes y Señoritas en toma abordan imaginarios escolares porque en la escuela chilena de la posdictadura —y en el país— existe una deuda con los derechos humanos y es, a su vez, un lugar ético de enunciación, porque en el espacio escolar, evidentemente político, es donde se generan e influyen cambios significativos para diversificar la estructura social y es uno de los territorios posibles para concretar una legitimación evidente de la importancia de las mujeres en la construcción nacional y las discusiones socio-políticas que permiten tensionar la actualidad, mirar el pasado y proyectar el futuro.

Conclusiones

La reflexión acerca de la posdictadura chilena y las primeras décadas del nuevo milenio me remiten al canto de Ana Tijoux (2012): «caminar seguro, libre, sin temor. Respirar y sacar la voz». Estas palabras trazan trayectorias críticas y discursivas que pretenden exorcizar de la audiencia los demonios controladores de sus cuerpos, psiquis e imaginarios, contruidos y heredados desde los períodos golpistas o gobiernos patriarcales en los que la voz poética, política y cultural debió resistir creativamente.

En un correlato, la enunciación desde la literatura chilena reciente y los imaginarios escolares constituyen un intento de «canto libre» comunitario —siguiendo con Esposito— que sustente una biopoética (Carreño, 2013) de cuerpos y subjetividades aliadas que escriben la denuncia y la necesidad de visibilizar una crítica creativa hacia los diseños sociales actuales en Chile.

Lo que denominamos «narrativas de la escuela», en específico las escritas por mujeres en el siglo XXI chileno, contribuyen al campo cultural y artístico a través de la problematización de lo social, el lugar del género, la impronta y participación política y la generación de comunidades en las que la crítica es una voz autoral y ficcional.

Estas narradoras jóvenes y estas novelas chilenas recientes con mujeres protagonistas adolescentes instalan un entramado escritural denunciante con el que se pretende abrir una vía comprensiva, distante del discurso oficial para lo social e histórico reciente, para pensar Chile en una clave que permita avanzar hacia una sociedad que legitime la existencia, influencia y participación de todas, todos y todes, haciendo de los derechos humanos un elemento irreductible de nuestras identidades individuales y colectivas.

Por último, la respuesta de la narradora de *Al sur de la Alameda* al finalizar la novela es clave:

Estoy comprometida con la toma. Parece que no lo has entendido. No estoy aquí para hacer vida social o pololear. De verdad creo que es importante lo que estamos haciendo. De verdad creo que es algo que puede cambiar algunas cosas, por pequeñas que sean (Larra, 2014, p. 227).

Ella puntualiza su posición ideológica que es, a su vez, una síntesis del posicionamiento colectivo de las/os estudiantes con respecto a la movilización estudiantil, una enunciación comprometida, una clave comunitaria que se proyecta hacia el futuro para repensarnos socialmente.

Referencias bibliográficas

- Achugar, H. (2008). *El descontento y la promesa: nueva/joven narrativa uruguaya*. Montevideo: Trilce.
- Areco, M. (2015). *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Santiago: Ceibo.
- Atwood, M. (1985). *El cuento de la criada*. Barcelona: Salamandra.
- Barahona, V. (2016). *Señoritas en toma: un colegio de monjas en la Revolución pingüina*. Santiago: Emergencia Narrativa.

- Barbosa, I. (2017). “Con el diablo adentro”: inmigración latinoamericana y exotización afrodescendiente en Cuentos de inmigrantes (2014). Congreso LASA 2017, Lima, Perú.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política*. Buenos Aires: Paidós.
- Carreño, R. (2009). *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Santiago: Cuarto Propio.
- Carreño, R. (2013). *Av. Independencia: literatura, música e ideas de Chile disidente*. Santiago: Cuarto Propio.
- Carreño, R. (2017). *La rueda mágica: ensayos de literatura y música. Manual para (in)disciplinados*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Daza, P. (2016). *Nuevos lazos familiares: entre los amigos y las máquinas en la narrativa chilena reciente*. Congreso IIII 2016, Jena, Alemania.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre: políticas, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Drucaroff, E. (2015). *Otro logos: signos, discursos, políticas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Esposito, R. (2003). *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico: las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Fundación para las Relaciones Internacionales y el Diálogo Exterior. (2006). *El individuo como agente del cambio: el proceso de empoderamiento en desarrollo en perspectiva*. Recuperado de http://fride.org/descarga/BGR_IndividuCamb_ESP_dic06.pdf
- Gálvez, A., Hiner, H., Toro, M. S., López, A., Cerda, K., Alfaro K., ... Inostroza, G. (2021). *Históricas: movimientos feministas y de mujeres en Chile, 1850-2020*. Santiago: LOM.
- Gutiérrez, C. (2014). *Incompetentes*. Santiago: La Pollera.
- Larra, L., y Reinamonte, V. (2014). *Al sur de la Alameda: diario de una toma*. Santiago: Ekaré.
- Las Tesis. (2019). Un violador en tu camino. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4>
- Rabanal, D. (2017a). Aproximaciones a la literatura para adolescentes y jóvenes: desafíos de lectura en *Al sur de la Alameda* y *Trilogía del malamor*. *Umbral*, 1, 3-16.
- Rabanal, D. (2017b). Cantar la consciencia y escribir la memoria: estrategias culturales para fortalecer los DD. HH. en Chile. En M. Pino y D. Rabanal (Comps.), *Lenguajes de la memoria II*, (pp. 57-59). Córdoba: Universidad.
- Rabanal, D. (2018). *Narrar la escuela: la insistencia creativa para legitimar los DD. HH. en el Cono Sur* (Tesis doctoral). Recuperada de <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/22089>
- Rabanal, D. (2019). Denuncia política, biopoéticas y derechos humanos en la música reciente: variaciones musicales y corporales por la legitimación de identidades en Chile. En A. Montes y M. C. Ares (Comps.), *Política y estética de los cuerpos* (pp. 111-134). Buenos Aires: Argus-a.
- Rabanal, D. (2020a). Disidencia y exigencia: voces travestis en la producción cultural de Claudia Rodríguez: una lectura biopoética. En M. Pino, V. Garbero y M. Corral (Eds.), *Lenguajes de la memoria y los derechos humanos III* (pp. 251-260). Córdoba: Narvaja Editor - Centro de Producción e Investigación en Artes - Facultad de Artes - Universidad Nacional de Córdoba - Facultad de Lenguas.
- Rabanal, D. (2020b). Narrar la escuela: masculinidades y movimiento estudiantil en *Al sur de la Alameda. Taller de Letras* (número especial), 183-194. Recuperado de <http://ojs.uc.cl/index.php/TL/article/view/21261/17587>
- Tijoux, A. (2012). Sacar la voz. *La bala* [CD]. EE. UU.: Nacional Records.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Madrid: Melusina.
- Walsh, C. (2020). *Pedagogías decoloniales: gritos, grietas y siembras*. Conferencia presentada en el XXIII Congreso Internacional de la Sociedad Chilena de Estudios Literarios (SOCHEL), Talca, Chile. Recuperado de <https://www.sochel.net/conferencia-inaugural-sochel-2020-catherine-walsh/>
- Zerán, F. (Ed.). (2018). *Mayo Feminista: la rebelión contra el patriarcado*. Santiago: LOM.

Seres demediados: Cristina Feijóo

Teresa García Díaz

Universidad Veracruzana

Resumen

La última dictadura argentina está presente en muchas expresiones artísticas; hay una serie de textos que contribuyen a conformar la memoria de los hechos a través de las historias relatadas, tanto de escritores que de alguna manera vivieron en carne propia o de cerca esas tragedias como de hijos de desaparecidos o exiliados, o de escritores que se sensibilizaron con esa temática y decidieron incorporarla a sus procesos creativos; asimismo, esa problemática se ha hecho presente en el cine con nuevas perspectivas. En ese contexto me detendré en una novela de Cristina Feijóo, escritora argentina, autora de textos valiosos tanto por su riqueza estética como por su valor en tanto referentes de las problemáticas de la última dictadura argentina.

En los textos de Feijóo, y particularmente en la novela *Memorias del río inmóvil* (2001), los personajes sufren destinos demediados por la dictadura: la vida en clandestinidad, las falsas identidades, el exilio, la cárcel, los efectos de la tortura, las pérdidas, los desaparecidos o las supuestas deslealtades. Los medios con los que cada personaje sobrevive y trata de encontrar los puentes entre su memoria y el presente, para hacerse una vida más amable en situaciones tan adversas, son los matices en que me detengo en el artículo.

Palabras clave: dictadura argentina - Cristina Feijóo - trauma - memoria.

Demediated human beings: Cristina Feijóo

Abstract

The last Argentinian dictatorship is present in a variety of artistic manifestations. A series of texts contribute to shape the memory of the events through the stories. Some are told by writers that lived during that period, witnessed or had a testimonial experience. Others are told by children of the disappeared or exiled, or by writers who are aware of this issue and incorporate it into their creative process. Likewise, this problem has been represented in films with new perspectives. In this context, I will address a novel by Cristina Feijóo, an Argentine writer, author of valuable texts which are very rich aesthetically and are also a reference of the problems encountered in the last Argentine Dictatorship.

In Feijóo's texts, particularly in the novel *Memorias del río inmóvil* (2001), the characters suffer destinies mediated by the dictatorship, such as: clandestine life, false identities, exile, prison, the effects of torture, loss, missing people and alleged disloyalty. The means with which each character survives and tries to find the bridges between their memory and the present to make a friendlier life in such adverse situations are paid attention to in this article.

Keywords: Argentine dictatorship - Cristina Feijóo - trauma - memory.

Nadie que no se reconozca a sí mismo
puede reconocer a otro.

Cristina FEIJÓO (*Memoria del río inmóvil*)

Un desaparecido es ante todo un ser amado que murió.

Mónica SIFRIM

La memoria social y política de los países se sustenta en la historia oral, documentos, archivos, monumentos, edificios, objetos y libros de historia que hacen posible que generaciones lejanas se enteren de lo sucedido en el mundo, en las distintas geografías y diversos tiempos.¹ Esas referencias pueden enriquecerse con los matices que aportan los textos literarios, por las atmósferas y las complejidades de condición humana que cobran vida en los mundos ficticios. Más allá de la amplia información histórica que existe sobre la dictadura argentina que rigió entre 1976 y 1983, están adquiriendo presencia ciertas afinidades electivas que reúnen a un grupo de escritores en torno a una temática ruda y dolorosa, que se hizo bastante visible en los años ochenta y noventa del siglo pasado, con una amplia producción literaria. En el siglo XXI, con poéticas muy contemporáneas y a veces inusitadas, se han publicado una serie de novelas, relatos y poemas que se centran en la última dictadura militar argentina o aluden a ella de manera oblicua. Textos que contribuyen a conformar la memoria de los hechos, a través de las historias relatadas, tanto de escritores que de alguna manera vivieron en propia piel o de cerca esas tragedias como de hijos de desaparecidos o exiliados, o de escritores que se sensibilizaron con esa temática y decidieron incorporarla a sus procesos creativos. Asimismo, esa problemática se ha hecho presente en el cine con nuevas perspectivas. La tematización de la violencia de la dictadura se filtra en diferentes expresiones estéticas:

Novelas, crónicas, poesías, obras dramáticas, cuentos y también escrituras que resisten toda clasificación genérica. Textos que vuelven al realismo y otros que se apartan, textos que se fundan en la interdiscursividad, textos que adoptan la matriz poética del policial o la del fantástico o la del maravilloso. Las combinaciones son múltiples y se explican en parte porque, entre las obsesiones que deja entrever el campo literario argentino de las últimas décadas, la tematización de la violencia de Estado ocupa un lugar central: palabras por decir —y volver a decir de todas las formas posibles— aquello que parece no clausurarse nunca porque su huella aún traumática persiste en el presente (Cobas Carral, 2013, p. 1).

Desde los años en que se implantó la última dictadura argentina y hasta el presente, hay un gran sector de la población que niega a las víctimas y, sobre todo, que se inclina por la teoría de los dos demonios,² argumentando la idea de que las víctimas merecían lo que habían sufrido. Pilar Calveiro (2013) explica ese asunto de manera muy clara cuando escribe que para una parte de la sociedad argentina:

La repetición de lo aterrador lo convirtió en banal. Al trivializar lo sucedido en los campos, se apuntalaba uno de los objetivos del poder concentracionario: normalizar el asesinato y la desaparición, inscribirlos como un dato en la memoria colectiva, que los podía reprobar, pero desde el sustento explicativo de los dos demonios. Aquellos dos demonios malvados que se destruyeron entre sí y que nada tenían que ver con la sociedad argentina, la verdadera, la buena, la que está en contra de toda violencia, la que nacía entonces a la democracia (p. 101).

De esa manera, con una mirada tangencial de los hechos en la que desaparecía la posibilidad de juicios y las condenas legales a cualquier falta cometida, se tornaba compleja la recuperación de los sobrevivientes, quienes, además de cargar su dolorosa experiencia, sus pérdidas y sus cicatrices físicas y psíquicas, debían enfrentarse al rechazo de los demás y corrían el riesgo de encontrarse en cualquier momento a alguno de sus verdugos en la vida cotidiana. Esa oscura realidad se ve reflejada en muchos de los mundos construidos por Cristina Feijóo, la escritora de la que aquí me ocupo, y da pie al desarrollo de sus tramas.

1 Aunque coloquialmente se diga que la historia la escriben los ganadores.

2 La teoría de los dos demonios responsabiliza de igual manera tanto a la población civil que realizó actos subversivos como a los militares que se apropiaron de la vida de los detenidos ilegales e hicieron lo que quisieron con ellos, sin juicios ni castigos dictados por las leyes.

Los sobrevivientes debían cargar sobre la espalda la indiferencia de los otros ante sus tragedias:

Giorgio Agamben ha llamado *homo sacer* a la construcción social de esos seres «matables» —como el delincuente subversivo de los setenta, por cuyas vidas nadie responde y que, en el mundo actual, encarnan en el terrorista y en el delincuente pobre (Calveiro, 2012, p. 13).

Así, las vivencias de ellos y sus compañeros eran minimizadas por los demás. Preferían no hablar del asunto con nadie por su miedo al rechazo hacia los llamados *zurdos*. Tenían muy claro que:

Cuando en 1977 uno de los periódicos (...) presentaba como sinónimos las palabras detenido y desaparecido, más que cometer una equivocación, estaba informando casi a pesar de sí mismo, que en ese momento ser detenido —para un disidente— significaba desaparecer, es decir, ser asesinado sin que nadie se hiciera cargo de ello (Calveiro, 2012, p. 14).

Por ello, casi se debían sentir agradecidos por conservar la vida, aunque eso hiciera surgir otros cuestionamientos: por qué ellos estaban vivos y los demás no. Los sobrevivientes que habían delatado a sus compañeros mediante tortura vivían envueltos en un resentimiento tremendo que implicaba traición y sometimiento a los captores. Entonces, percepción, identidad y conflicto social se hermanan en la construcción del pasado, el presente y el probable futuro de los personajes, en las recurrencias a la ficcionalización de los tristes acontecimientos que sucedieron en ese periodo negro de la historia argentina y que aquí se están recordando. El escritor argentino Martín Kohan (2014) considera que cuando se escribe sobre ese negro pasado:

Se trata de iluminar las cosas de otro modo, dado que el empleo del lenguaje en la literatura es distinto al empleo corriente, y se abren por eso posibilidades de representación diferenciadas en la medida en que se exploran nuevas formas (p. 145).

Esto es así porque la caja de resonancia del fenómeno adquiere otros tonos y otros ritmos. La memoria de los hechos mediatizada por la ficción, en el momento de la lectura, actualiza los referentes reales y conmueve e inquieta al lector. Sobre todo, porque: «Si todo acto de memoria comporta la doble dificultad de reinsertarlo en su sentido original y releerlo a la luz de los acontecimientos del presente, creo que el que tratamos de abordar aquí la multiplica» (Calveiro, 2013, p. 13). Cuando quien escribe vivió directamente los acontecimientos histórico-sociales que sirven de base a su proceso creativo, los matices de la memoria tocan amplios referentes de la condición humana a nivel individual que los libros de historia no son capaces de considerar, aunque estemos conscientes, como lectores, que nos movemos por los terrenos de la ficción.

Me detendré en una novela de Cristina Feijóo, escritora argentina, autora de textos valiosos tanto por su riqueza estética como por su valor como referentes de las problemáticas de la última dictadura argentina. Ella fue perseguida por su compromiso político y social: la encarcelaron de 1971 a 1973, y de 1976 a 1979, año en que se exilia en Suecia. Recién en 1983 puede regresar a Buenos Aires, donde se instala definitivamente:

Volví en 1983, a fines de 1983, que es cuando se restauró el sistema democrático, después de la dictadura militar. Estuve exiliada en Suecia. Había salido de la cárcel en noviembre del 79 y de la cárcel había ido a parar directamente al exilio. No respiré ni un poquito de libertad en el país. Me llevaron de la cárcel al aeropuerto. En Suecia estuve cuatro años. Desde noviembre de 1979 hasta diciembre del 83 (Feijóo, 2009, párr. 4).

Tanto la autora como la protagonista de su novela vivieron en el exilio, experiencia similar a los personajes de *Afuera* (Feijóo, 2014). Difícil vivencia de desarraigo y sobrevivencia en un espacio ajeno con un lenguaje y una forma de vida distintos a los propios, donde los sujetos están obligados a permanecer y sobrevivir con sus propios medios.

La novela de Feijóo, premio Clarín en 2001, desde el título *Memorias del río inmóvil* contiene en sí misma una contradicción: un río no puede ser inmóvil, contiene el encuentro o la acumulación de diferentes fuerzas y caudales que implican movimiento; la magnitud de las aguas que lo surcan puede ser variable de acuerdo con la afluencia de las lluvias; por diferentes fenómenos naturales o bien, por la mano del hombre, se puede alterar su caudal natural. Por otra parte, cabe decir que la memoria es mutable, no puede fijarse. La subjetividad del sujeto que recuerda puede cambiar la perspectiva de los hechos e incluso modificarlos en diferentes momentos. Para Pilar Calveiro: «La memoria se encarga de deshacer y rehacer sin tregua aquello que evoca»

(2013, p. 11). Entonces, ni el río ni la memoria mantienen un sentido inmutable. Y esa variabilidad de sentidos e interpretaciones puede trasladarse a la percepción de la memoria o las memorias de los diversos personajes que pueblan la novela.

Cuando se vive una experiencia traumática necesariamente hay un antes y un después que transforma al sujeto en otro, diferente del que era. Situación vivida por muchos de los personajes que habitan los distintos microcosmos contruidos por la pluma de Cristina Feijóo. Tanto en *La casa operativa* (2007) como en *Memorias del río inmóvil*, e incluso en *Los puntos ciegos de Emilia* (2011), en *Afuera* (2014) y en muchos de los relatos de Feijóo, los personajes sufren destinos demediados por la dictadura: la vida en clandestinidad, las falsas identidades, el exilio, la cárcel, los efectos de la tortura, las pérdidas, los desaparecidos o las supuestas deslealtades. En *Memorias del río inmóvil* todos los acontecimientos se suman a los mundos imaginarios que cada uno de los protagonistas construyen para completar el sentido de los datos que poseen de todo lo acontecido. Los personajes se ven en la necesidad de imaginar o suponer, para llenar los huecos de información de lo que les sucedió a ellos mismos y a los demás personajes, huecos que en las novelas de Feijóo se convierten en espacios vacíos y proporcionan suspenso a la trama. Aunque, como enuncia el narrador, en el microcosmos de Feijóo para algunos personajes sería mejor no saber, porque algunas veces la ignorancia es menos dolorosa que el conocimiento: «Lo que no sabía aún es que las grandes verdades están rodeadas de abismos y que en muchos momentos de oscuridad habría de desear no haber encontrado la suya» (Feijóo, 2001, p. 33). Diferentes oscuridades los rodean, mientras el mundo sigue y se mueve con la economía y los intereses de cada ser, como un motor del todo ajeno a los sufrimientos de las víctimas directas de la dictadura.

A pesar de las buenas intenciones de Rita y Juan cuando se reencuentran, ya no son los mismos seres que se amaron profundamente antes de la brutal represión del Estado. Juan acepta a su pareja sin cuestionamientos, desde el momento que se reúnen después de su liberación y del regreso de ella del exilio, y retoman su relación: «Sabe que Juan la verá con los ojos de siempre y esa engañosa inmovilidad del tiempo es para ella —y tal vez para Juan— un reaseguro contra cualquier catástrofe» (Feijóo, 2001, p. 15). Ella cree que: «La vieja melodía disolvió el tiempo y todo asomo de recuerdo inútil quedó expurgado. Nada había cambiado en esos siete años entre Juan y yo. Nada. Eso decidimos él y yo esa tarde. La tarde que asesinamos el pasado» (p. 41). Pero la realidad los rebasa y hay cicatrices profundas y heridas vivas que los separan, aunque tardan en percibirlo. La protagonista, Rita Rivera, malinterpreta una delación que la puso en riesgo, leyéndola como posible traición de su pareja, y con ello se sumerge en una vorágine de malentendidos que complican su vida y la de los demás personajes, llegando a inesperadas y sorprendentes verdades que abren otras puertas del horror, tanto para los personajes como para el lector.

La incapacidad de comunicación de la pareja y la urgente necesidad del otro posibilitan la construcción de falsedades en la cabeza de cada uno, acrecentando las distancias y originando fuertes resentimientos entre ambos: «Lo que construimos es una cortina de humo alrededor de nosotros mismos para no vernos» (p. 271). Viven juntos, aunque no se encuentran en esa cercanía; ocupan el mismo espacio en su día a día, aunque internamente no pueden estar más alejados:

Ahora que ha superado el miedo a ser descubierta, ahora que no se siente obligada a dolerse por nada de lo que le ocurre al marido, siente un intenso rencor hacia él, un rencor que la humilla porque es incapaz de demostrarlo (Feijóo, 2001, p. 205).

La traición está instaurada entre Rita y Juan, cada uno se siente traicionado por el otro. Ella cree que él la entregó en tortura,³ que la delató al *cantar* la ubicación donde ella se encontraba; ella ignora que fue la amiga de ella y pareja del compañero desaparecido —que ella cree encontrar en el pordiosero— quien los delató. En contraparte, él se siente traicionado porque no sabe lo que vivió ella en el exilio y piensa que está enamorada del *ciruja* que le recuerda a un compañero desaparecido.

Al igual que a la pareja de *Los puntos ciegos de Emilia*, pareciera que «la desgracia, que debió habernos unido, nos separó. Eso, algo prueba. La verdad se desnuda en la puerta del infierno» (Feijóo, 2011, p. 22).

3 En una entrevista, la autora comparte que ella cae porque un compañero la delató bajo tortura. A nadie se le puede exigir que bajo tortura guarde silencio, y muchas personas cayeron por delaciones de sus compañeros: «Estuve un año en absoluta clandestinidad, hasta mi hija iba al jardín de infantes con nombre falso, hasta que me detuvieron a causa de que un compañero cayó preso y bajo tortura dio la dirección donde yo estaba: entonces me fueron a buscar, así fue en el 71» (Feijóo, 2009, párr. 11). Por ello no sorprende que en la novela surja la delación como un tema trascendente de la trama.

En *Memorias del río inmóvil* los personajes no son capaces de comunicar sus sospechas y sus miedos. Esa incomunicación provoca un enfriamiento amoroso y físico, y los aleja cada vez más, aunque los dos se necesitan enormemente. Él alcanza a percibir retazos de la Rita joven que lo amaba y lo necesitaba antes de que lo encarcelaran. La mayor parte del tiempo la siente ajena, distinta, y no encuentra la forma de enfrentarla para sincerarse y provocar un acercamiento entre ambos; en tanto ella opta por el silencio, aunque: «Desde chica ha sentido que si descubre los secretos correctos será dueña de la verdad absoluta. Un velo se descorrerá y ella lo comprenderá todo» (Feijóo, 2001, p. 204). Rita no es capaz de hablar directamente con su pareja Juan; lo abandona y se inmiscuye tratando de averiguar otros secretos en su centro de trabajo y abriendo puertas aún más oscuras del pasado en la dictadura.

En esa atmósfera de desconfianza viven los personajes más importantes de la trama, todos vigilan a alguien y desconfían hasta de aquellos a quienes aman. La sombra de la reciente dictadura los envuelve a todos. Acudo a Paul Ricœur (2011) para tratar de explicar los efectos del sufrimiento en los personajes:

Una causa principal de sufrimiento es la violencia ejercida por el hombre sobre el hombre: en verdad, obrar mal es siempre dañar a otro directa o indirectamente y, por consiguiente, hacerlo sufrir; en su estructura relacional —dialógica— el mal cometido por uno halla su réplica en el mal padecido por el otro (p. 26).

Esos padecimientos se multiplican y ahondan cuando son organizados por un sistema represor de un país que no tiene medida de lo humano. Las reflexiones de Ricœur en torno al sufrimiento me parecen muy adecuadas para describir lo que sucede con los personajes de Feijóo: «El sufrimiento se caracteriza como puro contrario del placer, como no placer, es decir, como disminución de nuestra integridad física, psíquica o espiritual» (2011, p. 25). Esa disminución en diferentes niveles es lo que envuelve a los personajes de *Memoria del río inmóvil*: son seres fragmentados por lo que vivieron, lo que perdieron, lo que ignoran y lo que suponen. No son seres que se lamenten ni que se comuniquen frontalmente, porque los dominan las intrigas que los dividen y lastiman: «El sufrimiento opone a la reprobación la lamentación; porque si la falta hace al hombre culpable, el sufrimiento lo hace víctima: contra esto clama la lamentación» (Ricœur, 2011, p. 25). Ellos no se asumen como víctimas ni se lamentan por lo que sienten, pero actúan impulsados por las rupturas psíquicas y emocionales que perfilan su ser y su hacer en el presente de la historia.

El pasado es su raíz y su punto de quiebre de manera simultánea: los capítulos dedicados a sus orígenes y relaciones familiares, su educación y su carácter se yuxtaponen con los capítulos en que se narra el sufrimiento que vivieron en la dictadura; esa suma de vivencias los conforma como los adultos que son ahora. Además de otros factores, el presente es trascendido por la memoria de quienes eran, de quienes fueron durante la dictadura y de quienes pueden ser con lo que les queda en el presente, pues: «Eso somos, la memoria de lo que hemos sido» (Feijóo, 2001, p. 271). Eso es visible desde la dedicatoria que abre la novela: «A quienes comparten la memoria de la utopía y su búsqueda, que nunca acabará» (p. 7). Los protagonistas perdieron parte de sí mismos en la búsqueda de esa utopía irrealizable, pero, a pesar de tanto dolor y sufrimiento en los personajes, en esa dedicatoria aún se percibe una mirada positiva hacia ella.

Quedó atrás el pasado en que eran jóvenes, soñaban con un futuro distinto y arriesgaban sus vidas para lograrlo:

La militancia es una rara forma de la felicidad; le da sentido a la vida, pero sobre todo le da sentido a la muerte. No lo sabíamos; no todavía. Tardamos años en entender que no hay un temor que no nazca del miedo a la muerte. Entonces no le temíamos a nada. La posibilidad de morir peleando nos iluminaba (Feijóo, 2001, p. 196).

Sus enemigos llegaron tan lejos que hacen perder la fortaleza de la juventud de los protagonistas; aunque sobreviven y permanecen juntos, aún los separan las cicatrices emocionales provocadas por el violento sistema represor. Por fortuna están libres y vivos, pero no pueden aligerarse de las cargas que implican tanto las pérdidas como el sufrimiento propio y el de sus compañeros. Como una manera de protegerse del sufrimiento, la pareja de personajes intenta dejar atrás el pasado, rodeando de silencio ese tiempo vivido, como si solo existiera el presente. Sin embargo, internamente y de manera individual, siguen aferrados a quienes fueron y a las formas brutales en que les cortaron las alas los sistemas represivos que los condenaron a la cárcel y al exilio, respectivamente.

César Aira (2002) escribe que «en el espectro del suceder, como en el de la percepción, hay un umbral. Pero ese umbral está donde está y no en otro sitio» (p. 13). En la novela de Feijóo el umbral de los personajes

es su vida antes de la dictadura y su vida después de esta. Por más esfuerzo que hagan por dejar atrás lo vivido, no son capaces de hacerlo. Se suman una serie de causalidades que remiten a la protagonista a un tiempo que quiere olvidar, porque el traerlo al presente la vuelve vulnerable.

El paseo en bicicleta que da Rita, en apariencia intrascendente, la remite al año de ruptura con la normalidad de su vida. Sorpresivamente se encuentra con un pordiosero que, como mencioné, por su parecido con un compañero desaparecido y muy probablemente muerto la remite al pasado: «Hoy el equilibrio se ha roto y el pasado vuelve a entrar por culpa del hombre del puerto» (Feijóo, 2001, p. 13). Asimismo, al llegar al sótano de su casa recuerda el momento en que las fuerzas represivas fueron por ella; afortunadamente, en ese momento ella se encontraba en el sótano y alcanzó a esconderse bajo un coche estacionado, librándose de ser llevada a una cárcel clandestina. Al entrar en la casa decide bañarse. Mientras está bajo la regadera recuerda el baño de un hotel donde sucedió el reencuentro con su esposo once años atrás, cuando ella había regresado del exilio y él había salido de la cárcel después de siete años:

Estoy sentada en el catre donde duerme y él está sentado sobre una manta. Afuera llovizna y otra vez el ruido del agua me recuerda el sonido de la ducha once años atrás; el día en que Juan y yo nos reencontramos, cuando él salió de la cárcel. Algo había pasado esa tarde, el tiempo había coagulado y alrededor de ese coágulo todo se organizaba. El pasado y el futuro (Feijóo, 2001, p. 39).

Así, involuntariamente una cadena de hechos la remiten, al mismo tiempo que al lector, al pasado. Al ser combatientes y haber sobrevivido, no pueden vivir tranquilamente en su lugar de origen: «Siempre serían distintos del resto, distintos de todos, no serían nunca ni viejos ni jóvenes, ni integrados ni marginales. Era el estigma que llevaban los que quedaron» (p. 114). En esa *normalidad* del país pareciera no haber pasado nada, cuando les pasó de todo, más porque tanto a ellos como a tanta gente no se les permite integrarse por completo:

Él y yo somos los símbolos de que algo no está bien en este simulacro de país. En esta ciudad donde nos cruzamos en restaurantes, en reuniones de consorcio, en algún avión, en los semáforos; nos miramos de remise a remise, de coche a coche, el que torturaba y el torturado. Cada uno absorto en su negocio del día (p. 111).

Ahora bien, el incipit resume el estado de las cosas y de la vida de los personajes durante el presente de la narración, en medio de la soledad y la incomunicación en que viven casi todos. Y 1977 es el año que fractura y transforma radicalmente sus vidas: la cárcel, el exilio, la desaparición y la muerte de algunos compañeros. Aunque su inconsciente le advierte en el presente que tenga cuidado en lo que se va a meter, Rita asume con fuerza todos los riesgos e intenta relacionarse con el pordiosero que le recuerda a su amigo desaparecido. La aparición de Floyt detona toda la acción de la novela y los hace actualizar toda la carga emocional de su sufrimiento pasado:

Durante algún tiempo me pregunté —a pesar de que la respuesta era simple y estaba tan a mano— por qué tardé tanto en reconocer a Floyt. Fue, en cierto modo, como observar una ciudad levantándose sobre las ruinas de otra que ya no está pero que irradia su espíritu —o como quiera que se llame esa mezcla de rispidez, dulzura e ironía que no podía ser otra cosa que Floyt— y que subsiste más allá de la muerte. Porque Floyt estaba muerto. Eso lo sabíamos todos aunque nadie pudo decir cómo ni cuándo lo mataron; sólo hacía un año: 1977 (p. 11).

Rita y Juan son seres demediados e incompletos, les falta lo que les quitaron y no tienen manera de repararlo porque no poseen las herramientas ni conocen los procedimientos para lograrlo. El entorno los agobia y los aleja porque en el tiempo presente los que sobrevivieron parecen no tener cabida. Y en un nivel aún más profundo está Floyt, quien ignora hasta quién es él mismo y trabaja para los enemigos que le han quitado todo, incluso la identidad. Los tres viven en un mundo lleno de fantasmas, ausencias, soledad y dolor. Para Fernando Reati:

En un sentido amplio, todos los sobrevivientes *no están estando*, ya sea porque como Floyt se han refugiado en la locura para huir del horror vivido, o porque como Rita y Juan han simulado adaptarse a las nuevas reglas del juego sin jamás lograrlo del todo. La definición del sobreviviente como alguien que *no está estando* es de notable importancia en un país como Argentina, repleto de desaparecidos que *están no estando* (2004, p. 117).

Vida y muerte, ausencia y presencia, lealtad y traición: son las dicotomías entre las que deambulan y se sostienen los tres personajes sobrevivientes de la dictadura; ellos se esfuerzan por encontrar su lugar en el mundo sin conseguirlo. Rita, Juan y Floyt son seres fracturados que desconocen dónde están parados y hacia dónde dirigirse, quizá porque «la simultaneidad del *estar* y el *no estar* abarca en una común condición de presentes/ausentes a todas las víctimas del terror de Estado, tanto las que están vivas como las que no lo están» (Reati, 2004, p. 117).

Como el presente de la novela es hacia los años noventa, se entiende que aluda a comportamientos sexuales que no eran tolerados por los cuadros directivos de los grupos revolucionarios en los setenta. El tiempo lo cambia todo. Rita rompe las reglas de comportamiento cuando decide abandonar a Juan; se consigue un amante aun cuando su nueva relación no prospera. Feijóo (2009), en una entrevista, explica el comportamiento de Juan:

La contradicción más fuerte de Juan se manifiesta en su sexualidad. Es uno de los aspectos, de los niveles, que me interesaba trabajar en la novela, que es el machismo. Esa impregnación cultural que llevamos nosotros todos, del patriarcado. El hecho de que él no encontrara satisfacción sexual sino con prostitutas. Algo que es, desde el punto de vista militante, casi una aberración, tal como se concebía la militancia en los años 70. Un militante no podría hacer eso (párr. 21).

Las prostitutas le dan la ternura y el afecto de los que está sediento Juan. Él vive en una total soledad, sin entender el abandono de Rita, y es una prostituta quien logra que él se libere de la fortaleza que se obligó a encarnar durante la tortura y el encarcelamiento, e incluso ante la propia Rita. Cuando está con la prostituta es en el único momento que muestra su vulnerabilidad. Confía en ella y la visita frecuentemente, siempre es la misma prostituta a quien visita, por la confianza y el placer que ella le proporciona. Juan se permite ser vulnerable, expresar su necesidad de afecto y vivir su sexualidad plenamente con ella.

En ese contexto surge un joven personaje, Pinino, que se suma a Juan, Rita y Floyt como víctimas directas de la represión de los militares. Pinino, hijo de una compañera de trabajo de Rita, decide hacer una investigación porque tiene fuertes sospechas sobre su madre. Ambos deciden espiar para descubrir el trasfondo de la vida de su madre: «Y yo estoy aquí para espiar. La traición es el filo de una navaja. Tan estrecho es su camino, y tan peligroso» (Feijóo, 2001, p. 241). Pinino se entera junto con Rita, aunque por distintos datos, que su madre fue y es parte del negocio de los militares, y ahora también de sus amigas, de vender niños robados, entregados o vendidos por necesidad de las familias. El jefe de Rita es parte del sistema que se apropió de las casas de los presos y las vendió para beneficiarse de manera ilegal con las propiedades robadas, pues los obligaban a firmar las escrituras o realizaban falsas operaciones de compraventa. Por otra parte, el hijo de Julieta, su compañera de trabajo, es un niño robado a una mujer desaparecida y a Floyt, es el hijo de sus amigos combatientes del mismo grupo subversivo. Pinino encuentra en su casa cartas y fotografías escondidas que son prueba de sus atroces descubrimientos. Era por todos sabido que los militares habían instituido que:

Las detenidas embarazadas fueron mantenidas con vida hasta el momento de dar a luz, luego de lo cual en la mayoría de los casos fueron asesinadas y sus bebés apropiados y entregados ilegalmente a familias ajenas (generalmente parejas de militares o policías) ocultando su identidad; el mismo destino tuvieron bebés y pequeños secuestrados junto a sus padres, luego de que estos fueron asesinados (Schindel, 2012, p. 33).

Pinino, un joven que adoraba a su «madre» Julieta, descubre no solo las oscuras labores de la mujer: «Está claro que los chicos que repartían los milicos eran de mujeres que iban a matar. Todo lo que estoy leyendo trata, en definitiva, de lo mismo: de cómo se repartieron los despojos de esa gente» (Feijóo, 2001, p. 231). Descubre también que él es un hijo apropiado, que es hijo de Floyt y de la desaparecida Ana Leyrado. Pinino tiene una relación muy particular con esa madre apropiadora: ella comparte con él mucho de su intimidad y su gran esfuerzo por mantenerse bella. Hay mucha cercanía física entre ellos, desde muy pequeño es testigo y acompañante de las largas sesiones de maquillaje de Julieta, de sus recursos para vestirse y calzarse, del lucimiento de sus joyas y de sus perfumes; pareciera que el lazo más grande entre ellos se origina en los esfuerzos de Julieta por embellecerse y que esos recursos seducen enteramente a Pinino. Al mismo tiempo, «Pinino ha estado conectado a Julieta por una sutilísima red de medias palabras, silencios y secretos destinados a crearle una ilusión de autonomía» (p. 168). Hay una escena brutal en la que enfrenta a su «madre» cuando se descubre como hijo robado. Pinino sabe qué es lo que más la lastimaría, porque ella odia a los homosexuales. Él se viste de mujer con todos los recursos que ella le ha enseñado por años y la confronta con su parte femenina, en-

salzando su belleza. Esa madre falsa se enfrenta al descubrimiento de su propio secreto y a la homosexualidad del hijo, asumida por primera vez ante ella como un acto de venganza por su apropiamiento ilegal. Al encarar esa situación, también Julieta, aunque por distintas razones, se suma a los personajes fracturados de la novela.

Por otra parte, Pinino tenía sexo con hombres por dinero y era un joven que, por su vida secreta, vivía en los márgenes. Cuando se entera de sus orígenes y sabe que ha vivido engañado —y que la mujer que tanto ama es su apropiadora, además de colaboradora con los represores y asesinos de su madre y torturadores de su padre—, sufre un fuerte trauma. Ana, su madre verdadera, era amiga de Juan, y fue ella quien ejerció de cupido, presentando a Rita y a Juan, de esa manera consigue que Rita entre en la organización a la que ella pertenece. Ana es integrante de un grupo político y es quien introduce a Rita en las problemáticas sociales y políticas del momento. Ella misma es quien mediante la tortura delató el domicilio de Rita. Calveiro escribe:

¿Quién podría darse a la tarea de rescatar a otro despojado de identidad política, de nombre y de rostro? Sólo su más próximo, el familiar, la madre, la esposa, el hijo, podían reclamar por esos borrados del mapa, «desaparecidos». Solo ellos pudieron por la calidad del vínculo, dar cuenta de la humanidad negada del otro e integrarlo a un nosotros (2012, p. 14).

No es gratuito que sea justo el hijo de la desaparecida Ana quien descubra que es un hijo de una desaparecida y de un desquiciado por la tortura y por las sustancias químicas que tomó en el momento de su detención para intentar matarse. En el presente, lo que queda de él se ha convertido en un trabajador de los negocios sucios de los represores, que continúan operando en el presente de la novela.

De esa manera, el río y la memoria del título, que un gran sector de la sociedad deseaba mantener inmovilizados, adquieren vitalidad y movimiento en la novela al descubrirse todos los secretos y al cerrarse la historia con un espléndido final que deja a todos llenos de preguntas. Hay cuatro personajes demediados por las consecuencias de la dictadura, a los que se une otro —femenino, desconocido e inesperado— en un final abierto en el que todo es posible a partir de lo dicho, porque en la literatura todo es posible. Ese final en el que, «en cierto modo, el tiempo ha quedado suspendido porque el hilo invisible de la razón está cortado» (Feijóo, 2001, p. 290). En ese tiempo donde se funde la valentía de su juventud y el miedo en sus cuerpos envejecidos, Floyt contempla a una chica dentro de un café; Juan vigila a Floyt y a la chica; y Rita, a su vez, a Floyt, a Juan y a la chica:

La muchacha encuadrada por la ventana del bar, se parece extraordinariamente a Ana Leyrado. No a la Ana Leyrado como se vería hoy si viviera. Es Ana suspendida en el tiempo, congelada en un espacio que nos devuelve nuestras imágenes lejanas, nos muestra lo que ya no somos (p. 291).

Esa chica tan parecida a Ana puede ser su propia hija; al mismo tiempo, puede tratarse de un parecido físico sin ninguna trascendencia para la historia. Sin embargo, la similitud sí afecta a Juan —quien «se contrae en un gesto de intolerable dolor y yo desvío los ojos para no verlo. Para no verle la culpa» (p. 291)— por no haberle creído a Rita cuando le decía que Floyt estaba vivo y era el pordiosero con el que ella se había obsesionado. Los tres están viejos, perdieron la ruta de vida que les cortó la dictadura, se vigilan unos a otros y no se explican quién es la chica sentada en el café. Sus vidas demediadas, al igual que la de Pinino, los dejan expectantes ante las posibilidades que ofrece el parecido físico entre la chica del café y Ana, su amiga desaparecida. Encontrarán un puente que los aleje del pasado, consiguiendo vivir su vida a plenitud, o terminarán como personajes derrotados en vidas sin sentido: cada lector decidirá cuál es la lectura posible con esa escena en que todos se vigilan y quedan seducidos por la belleza de la chica igual a la Ana joven, que se perdió entre las 30.000 víctimas reales de la última dictadura argentina, que sostiene la columna vertebral de la novela.

Referencias bibliográficas

- Aira, C. (2002). *Los fantasmas*. México D. F.: Era.
- Calveiro, P. (2012). Prólogo. En E. Schindel, *La desaparición a diario: sociedad, prensa y dictadura (1975-1978)*. Córdoba: Eduvim.
- Calveiro, P. (2013). *Política y/o violencia: una aproximación a la guerrilla de los años setenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cobas Carral, A. (2013). Narrar la ausencia. Una lectura de *Los topos* de Félix Bruzzone y de *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Pérez. *Olivar*, 14(20), 23-45.
- Feijóo, C. (2001). *Memorias del río inmóvil*. Buenos Aires: Clarín-Alfaguara.
- Feijóo, C. (2007). *La casa operativa*. Buenos Aires: Planeta.
- Feijóo, C. (2009). Entrevista a la escritora argentina Cristina Feijóo [Entrevista de Nora Corral]. *Revista Nuevo Paradigma*. Recuperado de <http://www.nuevoparhadigma.com.ar/repncl.htm>
- Feijóo, C. (2011). *Los puntos ciegos de Emilia*. Buenos Aires: Tusquets.
- Feijóo, C. (2014). *Afuera*. Buenos Aires: Leviatán.
- Kohan, M. (2014). Ficción, repetición, memoria. Entrevista a Martín Kohan [Entrevista de Luz C. Souto]. *Kamchatka*, 3, 141-148. Recuperado de http://www.academia.edu/7361056/Entrevista_a_Mart%C3%ADn_Kohan._Ficci%C3%B3n_repetic_i%C3%B3n_memoria._Luz_Celestina_Souto_
- Reati, F. (2004). Trauma, duelo y derrota en las novelas de ex presos de la guerra sucia argentina. *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, 33(1), 106-127.
- Ricœur, P. (2011). *El mal*. Madrid: Amorrortu.
- Schindel, E. (2012). *La desaparición a diario: sociedad, prensa y dictadura (1975-1978)*. Córdoba: Eduvim.

El vals y las «otras falsas confesiones» en tres poemas de Blanca Varela

José D. Núñez

Universidad de Los Andes

Resumen

El presente artículo examina el rol que cumple el vals peruano como símbolo de identidad nacional y como símbolo crítico en la poesía de Blanca Varela. Mi análisis se basa en la lectura de los poemas «Primer baile», «Vals» y «Valses». Las reflexiones de la autora en esos textos no promueven un espíritu nacionalista. Varela reconoce el vals como forma musical adaptada de un contexto distinto y convertido en representación de la identidad, y luego toma distancia de él. Esa acuciosa perspectiva es señal de su desencanto con la realidad y con lo establecido, y da inicio a un proceso de desacralización de uno y otro. Esto supone deslindarse del sentimentalismo y el amor a la patria, y fijar la atención en los individuos considerados como entes corpóreos.

Palabras clave: poesía - vals peruano - forma musical - identidad nacional.

The waltz and the «other false confessions» in three poems by Blanca Varela

Abstract

This article examines the role of Peruvian waltz both as a symbol of national identity and as a critical element in Blanca Varela's work. My analysis is based on a reading of her poems «Primer baile», «Vals», and «Valses». Varela's reflections in those texts do not convey a nationalist spirit. She recognizes the Waltz as a musical form adapted from a different context and turned into a representation of identity, and then she distances herself from it. Varela's discerning standpoint signals her dismay about reality and the establishment and launches a process which ends up in their desacralization. This involves breaking up with sentimentality and love for the homeland and paying attention instead to individuals seen as corporeal entities.

Keywords: poetry - Peruvian waltz - musical form - national identity.

La voz poética de Blanca Varela «emerge del desencanto con la realidad» (Guerrero, 2007, p. 11), realidad que no pretende eludir, «sino explorarla, encontrarle un sentido, convivir con ella, asumirla» (Forgues, 1991, p. 84), incluso desde su lado más sórdido, como dice Eva Guerrero, «acercándose casi con escalpelo, como si se quisiera dar cuenta de los pliegues, de cada una de las arrugas, que el tiempo ha dejado en las cosas» (2007, p. 12), para así tener un conocimiento pleno, con el cual aborda los múltiples dominios vinculados a la vida del hombre.

En consecuencia, la realidad —en la poética vareliana— es un espacio de duda, donde «el rechazo de las fórmulas y los tópicos y la renuncia a las falsas ilusiones y los engaños son disciplinas que sustituyen a la negación de los sentidos» (Usandizaga, 2001, p. 173). Todo constructo social y parámetro establecido, por ende, es debatible: «miente la nube / la luz miente / los ojos / los engañados de siempre / no se cansan de tanta fábula» (Varela, 1996, p. 124).¹ Este hecho genera a la vez una serie de cuestionamientos: «¿Qué es lo que llega, lo que se precipita desde arriba y llena de sangre las hojas y de dorados escombros las calles?» (Varela, 1996, p. 45). Tales cuestionamientos van desde el origen del hombre y su relación con la divinidad hasta los eventos comunes de la vida diaria, incluidas las tradiciones y ciertas formas musicales como el vals.

Todo un proceso, por demás complejo, con el cual Varela desmonta los artificios que encierra la realidad e inicia lo que Helena Usandizaga denomina una «particular búsqueda, guiada por una especie de mística laica» (2002, p. 475), que la lleva al fin a descubrir y exponer «una nueva verdad». En ese sentido, nuestro propósito es indagar sobre el rol que cumple el vals como símbolo de identidad de la sociedad peruana, y el modo en que opera en la poética de Blanca Varela, a partir de tres poemas: «Primer baile», «Vals» y «Valses».²

Blanca Varela y el vals

Varela nace en el mundo del vals. En entrevista con Roland Forgues, ella reconoce lo comprometida que estuvo su familia materna con la también denominada música criolla; dice: «Mi madre escribe, mi abuela escribía (...). Mi madre hacía poesía festiva, criolla: hacía letras para canciones populares. Es una mujer de ochenta y cuatro años muy conocida en el ambiente popular» (1991, p. 78). Por otra parte, hasta entrada la década de 1940, el vals era considerado como la expresión musical propia de los habitantes de la ciudad de Lima, lugar donde nace Varela, de ahí la denominación de «música criolla», que en el imaginario peruano era igual a decir «música de limeños». Por ello el nexo y discernimiento de Varela respecto al vals es indiscutible. No obstante, incorporar esta forma musical en su quehacer poético, tiene otro derrotero.

En los ocho volúmenes de su obra poética, publicados entre 1959 y 2000, vemos que Varela se sirve de casi todos los elementos que tiene en su entorno, elementos relacionados de forma directa con las artes, como la pintura, por ejemplo, o la música; también de otros que corresponden a un contexto físico, como el mar, la costa, la ciudad, e incluso un listado extenso de animales: «Soñé con un perro», «Casa de cuervos», «Ternera acosada por tábanos», etc. Esta labor, sin duda, le confiere un aparataje sólido sobre el cual edifica un arte poético cuya «hondura procede (...) de una conjunción privilegiada entre un extraordinario don verbal asistido de un trabajo asiduo de la lengua y una experiencia vital directa radicalmente asumida» (Guerrero, 2007, p. 81). En la mencionada entrevista con Forgues, la poeta así lo admite: «Yo soy un ser que lo utilizo todo; todo para la vida y por la vida, ¿entiendes? Trato de dar un sentido a mi desesperación, trato de hacer que sirva para algo» (1991, p. 83). En ese todo evidentemente está incluido el vals, no solo porque es un elemento que ella conoce bien, sino porque forma parte de «su realidad» y «experiencia vital directa radicalmente asumida» (1991, p. 83).

En un primer acercamiento, se puede convenir, entonces, que Varela incorpora el vals en su quehacer poético con el propósito de reconocer que este es un signo determinante en la construcción de esa identidad nacional, que el vals, tal como dice su propio lema, es admitido como «el símbolo de la peruanidad». Desde luego, esto no implica que la poeta procure reivindicar un nacionalismo.

Si examinamos su obra, el vals es aludido en distintos momentos, tanto en forma directa —como se advierte en el poema «Vals» o en el título del libro *Valses y otras falsas confesiones* (1972)— como indirectamente, como ocurre en el poema «Primer baile». Sin embargo, el corpus general de su obra no guarda una corres-

1 La presente antología aparece publicada bajo el título de *Canto villano: poesía reunida 1949-1994* (1996, 2.ª ed.). En adelante, todas las citas de los poemas de Varela pertenecen a esta edición.

2 El poema «Primer baile» corresponde al libro *Ese puerto existe* (1959), «Vals», a *Luz de día* (1963), y «Valses», al libro *Valses y otras falsas confesiones* (1972).

pondencia con la estructura, el ritmo y las letras del vals. La poética de Varela se caracteriza sobre todo por la ruptura con lo establecido y lo aparente, de ahí el señalamiento que hace Octavio Paz: es un «canto solitario (...). El más secreto y tímido, el más natural» (1996, p. 10). Por tal razón, no es posible suponer que dicho reconocimiento obedezca a un interés reivindicativo de un fervor nacional. Por el contrario, si se toma en cuenta la definición que aparece en el siguiente verso: «Gira el vals, manantial de orina, vaho dorado y golpe bajo» (Varela, 1996, p. 94), se anticipa la ruptura de la forma como ha sido concebido el vals por la sociedad peruana, en un tono irreverente e imprecatorio, además.

El vals: «signo y sentimiento nacional»

El vals peruano

tiene su fuente musical más importante en el vals vienés que llegó a los salones limeños del siglo XIX, y al que los sectores populares [de Lima, sobre todo en los primeros años del siglo XX] impusieron características específicas de coreografía, ritmo, melodía, armonía y poesía (Bustamante, 2007, p. 174).

Esta época, en que dichos sectores imponen también lo suyo en otras expresiones como la danza, por ejemplo, coincide con el afán del Estado peruano por construir, según Nelson Manrique,

una nueva imagen del Perú del ochocientos. Ésta se vincula con la problematización sobre temas relativos al proceso de constitución del Perú como nación, a la construcción de la identidad peruana y al papel que el Estado representa en este proceso (1991, p. 245).

Pero es en la década de 1930, en medio del recrudecimiento de los problemas económicos y sociales, que el Estado peruano decide de forma oficial tomar en cuenta, entre otros aspectos ordinarios, las formas musicales de los distintos grupos de la sociedad en la denominada construcción del Estado nación. Esta decisión le permite, por una parte, demostrar al común de los ciudadanos el interés que tiene en reconocerlos e incluirlos como entes activos de la sociedad, y, al mismo tiempo, satisfacer (por lo menos en teoría) parte de sus demandas; por otro lado, ve la oportunidad de construir sobre estas manifestaciones una imagen representativa de la nación que resulte atractiva a los ojos del mundo, para que más de una persona quiera visitar el país, conocer sus tradiciones e invertir en él. En esos términos, «la canción criolla [el vals] es reconocida como una de las manifestaciones culturales de carácter nacional» (Bustamante, 2007, p. 166). Desde luego, junto con el vals, el Estado reconoce y promueve también a la marinera, el tondero y la polca, formas musicales que se producen en los distintos lugares de la región de la Costa.

Entrada la década de 1940, gracias a la promoción impulsada por el Estado y la radio, medio de comunicación de masa que entra en auge, el vals cobra fuerza frente a las otras formas musicales y, en un corto periodo de tiempo, se acentúa en el imaginario de los ciudadanos como el «símbolo que nos identifica». Deja de ser, entonces, la música de los criollos y se convierte en un producto de emblema nacional, y al igual que otros productos creados durante estos años (no muy diferente es Inca-Cola,³ por ejemplo), en los distintos espacios de la sociedad y medios de comunicación se promueve su consumo bajo el argumento de ser lo nuestro, «la música de la peruanidad», «lo auténticamente peruano», «el signo y sentimiento nacional».

3 Bebida gaseosa cuyo eslogan es «La bebida del sabor nacional». Salió al mercado peruano en 1935. Dada la referencia histórica, el inca tiene un rol protagónico cuando de identidad nacional se trata. Ahora mismo, muchas de las empresas vinculadas al sector turístico lo presentan como «uno de los productos que lleva el color de la bandera nacional».



Figura 1. *El vals peruano* (Mixes del Perú, s. f.)

La perspectiva de Blanca Varela con respecto al vals va en esa dirección; no obstante, conviene hacer un recuento breve de las anotaciones hechas hasta aquí y así formular una respuesta al planteamiento anterior, con un enfoque más amplio.

Varela parte del conocimiento que tiene sobre el vals, forma musical adaptada y convertida en símbolo de identidad nacional; en esos términos lo reconoce e incorpora en su quehacer poético, pero solo para delimitarse y tomar distancia de él, acción que deriva de su «desencanto con la realidad, con las cosas establecidas de alguna manera» (Forgues, 1991, p. 81). Tal como ocurre con otros símbolos, entre ellos la imagen de Dios, da inicio a un proceso de desacralización de los principios y normas establecidas en torno a lo tradicional y lo auténtico.

Este hecho inscribe a la poética vareliana en el contexto que Rafael Gutiérrez Girardot (2004) denomina «la desmiraculización del mundo», método preconcebido por Max Weber y Ernst Troeltsch a raíz del «concepto de secularización». La fórmula «equivale a la de “las ruinas de las destrozadas creencias y supersticiones vetustas” de [Juan] Valera. Y es resultado de la “racionalización de la vida”, que en Valera se llama el adelanto de las ciencias y sus consecuencias» (p. 35). Nos referimos, pues, a un proceso en el que las sociedades occidentales intentan liberarse no solo de sus símbolos y creencias religiosas, sino de lo que Gutiérrez Girardot llama también la «sacralización de la patria», concepto creado por «las burguesías europeas del siglo XIX» y que tenía como base ciertos «principios de fe»: «La fe en la ciencia y en el progreso, la perfección moral del hombre, el servicio a la Nación» (2004, p. 80). Ese convencimiento dio origen a la «corriente del siglo, la del nuevo despertar del “movimiento nacional”»,

y que no era otra cosa que la abusiva identificación de su estado con el «pueblo», con la Nación, con el Estado. Y esta Nación, esta Patria tuvo sus «símbolos», celebró ritos y cultos y creó normas tácitas, pero eficaces: el «amor de la patria», «todo por la patria», el «sacrificio» en el «altar de la patria», etc., etc. Es decir, se secularizó el vocabulario de la misa y de la praxis religiosa, y se sacralizó a la Nación y a la Patria (Gutiérrez Girardot, 2004, p. 81).

En ese horizonte de desacralización o desmiraculización se encuentra la poética de Blanca Varela, y en especial el vals, como símbolo de identidad de la sociedad peruana. Por lo que es necesario plantear: ¿qué se propone lograr Blanca Varela con este proceso?, ¿cuál es el objetivo final?

La falsa confesión en «Primer baile»

Helena Usandizaga afirma que en la poética de Varela se busca «un contacto con la existencia [del hombre] sin engaños, sí, pero más profundo, más auténtico y verdadero, lo cual implica moverse entre la desolación de la lucidez y la euforia de comprender el misterio sagrado e invulnerable del mundo» (2001, p. 173). Una búsqueda que precisa observar la realidad desde un ángulo contrapuesto e ininteligible a la mirada común, algo que, siguiendo la propuesta de Usandizaga,

no se consigue con el ejercicio de la inteligencia ni con las expansiones del sentimiento, sino con el rigor del autoconocimiento que es a la vez abandono de lo que perturba y contemplación de la propia experiencia, de la propia confrontación con el mundo y con los otros, y con el lenguaje; con la materia y con la música (2001, pp. 173-174).

Este hecho es evidente desde los primeros poemas de su libro inaugural, *Ese puerto existe*: «En esta costa soy el que despierta / entre el follaje de alas pardas, / el que ocupa esa rama vacía, / el que no quiere ver la noche» (Varela, 1996, p. 44). Pero cobra fuerza en «Primer baile», penúltimo poema de este volumen y uno de los tres seleccionados para el análisis:

Soy un simio, nada más que eso y trepo por esta gigantesca flor roja. Cada una de mis cerdas oscuras es un ala, un ser transido de deseo y alegría. Tengo veinte dedos hábiles y negros, todos responden a mi voluntad (Varela, 1996, p. 62).

Vemos que, con la exactitud del autoconocimiento, la poeta se identifica con el lado primigenio del hombre: «Soy un simio, nada más que eso». Esta afirmación, visto de manera general, pone en evidencia la contigüidad entre esos dos ámbitos: lo humano y lo animal, y demuestra que el hombre es también un ser orgánico, como dice Milena Rodríguez, esa «confusión, mezcla, tachadura de fronteras, mestizaje animal y humano (...) [es] para dejar constancia de que estamos hechos también de cuerpo, de carne, de materia» (2008, p. 213). Se trata, pues, de un reconocimiento pleno, sincero, con el que se sitúa dentro del marco de un ordenamiento íntegro y universal, donde el hombre no es el sujeto tatuado de símbolos y colores de un país, o nación, sino un «ciudadano de la gran ciudad del mundo»,⁴ transmutado, metamorfoseado, un simio cuyas cerdas oscuras son alas, a quien la poeta expone, además, completamente solo, despojado de todo embellecimiento:

Tal vez soy el único viviente, el que se mueve, respira y se queja. El único en dar vueltas y girar sobre el lodazal y la culebra. El trompo, el girasol humano, velludo y limpio, el cantor solitario, el anacoreta, la peste. Soy, indudablemente, el que se oye, respirando, tejiendo para atrapar el acto, el testimonio erizado de ojos y lenguas todavía temblorosos, todavía con recuerdos (Varela, 1996, p. 62).

De acuerdo con Luis Rebaza Soraluz, la poeta pone en contexto así «una idea suya del ‘valsear’ entendida como suerte de cantautoría, de mester de juglaría moderno o, en palabras de Varela, de “pitada cruel canción de ciego”» (2010, p. 63). Por lo que su inscripción como símbolo de identidad nacional no es más que un acto irónico. Lo irónico entendido como el doble sentido de lo real, que permite advertir «la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón: la quiebra del principio de identidad» (Paz, 1990, p. 73). Así es como Blanca Varela logra desarticular, o desacralizar, la narrativa oficial en torno a lo auténtico y lo nacional. Algo que es posible rastrear en este poema incluso desde el título, pues literalmente anuncia que aquí tendrá lugar un primer baile.

La alusión no es ajena a lo que ocurre, por ejemplo, en la clausura de un evento oficial, donde el vals suena casi como una norma y los asistentes saben que es momento de romper todo protocolo y lanzarse a la pista a bailar, contentos, ese primer baile. Sin embargo, lo que sucede aquí, desde las primeras líneas y a lo largo de los VIII apartados, es una serie de representaciones dramáticas que no se corresponden con aquel momento festivo y tan acostumbrado; se trata más bien de «una especie —quizás— de danza macabra»

4 Tzvetan Todorov expresa: «Los que se sienten impregnados del espíritu de la Ilustración aman más su pertenencia al género humano que a su país. El 22 de febrero de 1768 Diderot escribe a David Hume: “Mi querido David, es usted de todos los países y jamás pedirá al desgraciado su partida de bautismo. Presumo de ser, como usted, ciudadano de la gran ciudad del mundo”» (2006, p. 50).

(Guerrero, 2007, p. 33), donde los protagonistas, no solo humanos, exponen una realidad conmovedora, en un escenario que limita entre lo feroz y lo extravagante:

En ciertas ocasiones hay que colocarse al lado del camino. Viene el cortejo, pasan las arañas, luego los pulpos rojos e hinchados. Una espada los persigue y les arranca los ojos [...] que son generosamente reparados entre los acreedores. Aplausos. El pueblo está contento porque se le ha prometido que el día durará veinticinco horas.

Esto es la inmortalidad (Varela, 1996, p. 63).

Dice Modesta Suárez: «Lo serio reside más bien en un ambiente entre monstruoso y de “mise à mort”, donde lo cruel compite con lo irrisorio» (2003, p. 118). Por ello es posible advertir que Varela se sirve de aquel primer baile para exponer todo lo que a su juicio es falso, y de lo que los otros ciudadanos, en palabras de Suárez, «el resto de la humanidad parece crédulo: [Aplausos] “El pueblo está contento porque se le ha prometido que el día durará veinticinco horas”» (2003, p. 142). Exposición que se realiza además en tono de confesión: «El ritual es breve, la entrega absoluta. Se grita con los ojos cerrados, empapado de sudor o crujiendo de frío» (Varela, 1996, p. 64).

Para Roberto Paoli, «las confesiones siempre son falsas, ya que inevitablemente nos escondemos cuando nos confesamos» (2017, p. 11). En este caso, la estrategia de «confesar falsedades» responde a una articulación verbal que opera en clara «oposición a la tradición, al vals criollo, cuya característica esencial (...) [es] el sentimentalismo», una cualidad emocional que Varela «contrapone e ironiza» en toda su obra poética (Usandizaga, 2002, p. 477). Por consiguiente, la realidad, tal como es concebida, se presenta alterada, desdibujada: «No hay un cielo sino varios, superpuestos, espejeantes, horribles» (Varela, 1996, p. 64). Sin duda, es un hecho que trastoca cualquier enfoque previsto.

Nostalgia y transposición: lo popular sin comillas a partir de «Vals»

Esta controversia no implica que Varela pretenda transgredir o escarnecer al vals como expresión musical, el mecanismo de desacralización, sustentado por lo irónico, no tiene ese propósito; ciertamente se alude al Perú, a la ciudad de Lima en particular, «nombrando su historia o sus ruinas» (Guerrero, 2007, p. 40), como se observa en el poema «Vals»:

Brota en el polvo gris de Lima la baya cargada de ira.
Gira el vals, manantial de orina, vaho dorado y golpe bajo
labios negros, estrujados, fantasma que se acaricia bajo las uvas
amarillas y se flagela al alba con las estrellas (Varela, 1996, p. 94).

Sin embargo, se puede anticipar que dicha referencia es parte del proceso de reelaboración, o transposición, que emprende Varela en torno al vals, y que se pone en evidencia a partir de este poema en particular:

No he buscado otra hora, ni otro día, ni otro dios que tú.
Laberinto, pirámide de humo, altura que canta, pozo que amenaza,
tierra de abismo, primavera ciega.
La soledad nos une en la humedad del guisante, en la hinchazón de la ola,
en el sudor de la raíz (1996, p. 94).

Como se puede advertir, hay un reconocimiento al origen, al «sudor de la raíz», pero viene articulado por la soledad. Por ende, lejos de acentuar «ese amor por la patria», reafirma la condición del hombre en el mundo: un ser solitario, desamparado, «Laberinto, pirámide de humo (...), tierra de abismo». Esa es la dirección que toma este proceso.

En entrevista con Rosina Valcárcel, Varela dice:

Aparentemente todo el mundo cree que yo me burlo de los vales cuando escribo un vals; es una especie de nostalgia y trasposición, y de ascenso, también, de esos sentimientos. Yo creo que al vals traté de darle otro valor (1997, p. 4).

Un valor que va más allá de lo simbólico y forma sobreactuado de los sentimientos. Se inicia con el cuestionamiento al discurso oficial, seguido de la exposición de este como falso o ilusorio, para luego reconocer y aceptar sus orígenes, pero desde la condición misma de ser humano. Así logra subvertir la realidad asumida y abre la posibilidad de ver al vals como expresión musical desde una nueva perspectiva, «ver a lo popular, sin comillas, de otra manera» (Valcárcel, 1997, p. 4). Como expresa Rebaza:

Varela alude a un tipo de música popular mientras reelabora las características del género y disturba su imagen sentimental; en la atmósfera de una ciudad que en el poema «Canto en Ithaca» se describe agri-dulcemente como «Cielo amarillo de Lima, balcón de cenizas, muladar de astros», el poema «Vals» dejará entonar un canto plebeyo vacío de idealización (2010, p. 63).

Con un acorde personal, una voz desapacible, «es decir, de un oficio consciente del ancla corporal de su canto» (Rebaza, 2010, p. 63) y del estado de desamparo en que se encuentra, Varela se aleja del centro y va hacia la periferia. Desde ese punto entona su propio vals, no al ritmo que se hace allí ni con «la representación sobreactuado y audaz de los sentimientos (...), [sino algo] más duro, una entonación íntima, meditativa, hecha de pausas y silencios, y a veces de imprecaciones, salidas de tono, ironía» (Guerrero, 2007, pp. 47-48). De esta manera consigue borrar las fronteras, las diferencias sociales, y abre paso a un modo de autonomía, donde lo corporal se inscribe como condición indefectible y única que une a los seres humanos:

Asciendo y caigo al fondo de mi alma
que reverdece, agónica de luz, imantada de luz.

En este ir y venir bate el tiempo las alas
detenido para siempre.

Recreate: polvo, brizna, herida.
Perderte: gesto, contacto, olvido.

Buscar tu sombra, reconocerte tras una ventana, mancha de sol, sombra de lluvia, en cualquier calle del mundo (Varela, 1996, p. 94).

Este hecho amplifica nuestra perspectiva con respecto a la condición misma y el lugar que el hombre ocupa en el mundo. Se trata, pues, de un modo de autonomía cuya base fundamental es el autoconocimiento, el ascenso y la caída «al fondo de mi alma que reverdece, agónica de luz, imantada de luz» (Varela, 1996, p. 95). Suerte de introspección y habilidad de reconocerse «en cualquier calle del mundo», y de aceptarse tal como es, un ser orgánico que se halla completamente solo, bajo un «cielo en ruinas»:

Perseguirte, condenado girasol,
como una piedra encadenada al aire,
arrastrando la tierra, cauda que enciende universos,
que se desvanece en una plaza.

La mirada que soy entorna la puerta, atisba el vacío,
otea el cielo en ruinas.
En la rama vencida estalla una breva furiosa, la pupila en llamas
buscándote, exigiendo su razón de luz (Varela, 1996, p. 95).

Con ello se muestra consciente a la vez de poder explorar o, en palabras de Tzvetan Todorov, a «examinar de forma crítica las normas establecidas y de elegir por uno mismo las reglas de conducta y las leyes; el medio, el dominio de capacidades intelectuales fundamentales y el conocimiento del mundo» (2006, p. 36). O como dice Varela, «su razón de luz». Tal parece ser el objetivo que se persigue en este proceso.

La otra falsa confesión a partir de «Valses»

Bajo esa circunstancia, la poeta crea un contexto posible donde se contrapone la «imagen de [esa] Lima idealizada por el vals (...) [con] una realidad interior cargada de nuevo sentido, que cuestiona y redefine el origen» (Usandizaga, 2001, p. 175). Un acto irónico, podría decirse, o «la quiebra del principio de identidad»,

para usar las palabras de Octavio Paz, que se pone en evidencia sobre todo a partir del poema «Valses», comprendido dentro del libro *Valses y otras falsas confesiones*:

No sé si te amo o te aborrezco
como si hubieras muerto antes de tiempo
o estuvieras naciendo poco a poco
penosamente de la nada siempre.

Porque es terrible comenzar nombrándote
desde el principio ciego de las cosas
con colores con letras y con aire.

Violeta rojo azul amarillo naranja
melancólicamente
esperanzadamente
eternamente (Varela, 1996, p. 109).

Como se puede advertir, el poema se inicia con un verso que expresa de forma abierta dos sentimientos opuestos: amor y odio, seguido de dos versos más que exponen también muerte y nacimiento. Se trata de «un juego contrapuntístico» (Usandizaga, 2001, p. 175), palabra recurrente en el ámbito del vals peruano, que de una manera sutil nos adentra en esa «realidad interior» discordante y armónica a la vez, y que se pone de manifiesto sin un patrón o color establecido.

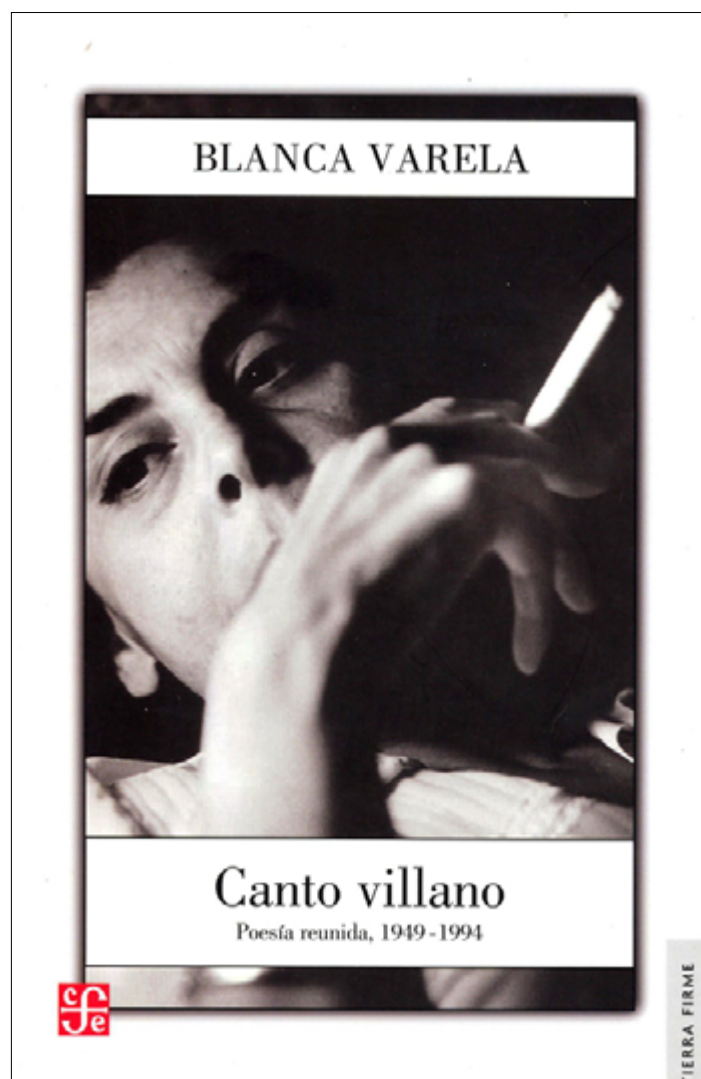


Figura 2. Portada de *Canto villano. Poesía reunida, 1949-1994*, de Blanca Varela (FCE, 2017)

Esa coexistencia resulta esencial, puesto que a medida que se avanza en la lectura del poema el juego contrapuntístico abarca también otros aspectos. La estructura del poema, por ejemplo, se presenta superpuesta entre versos libres y fragmentos en prosa, escritos en letra cursiva; diálogos (*monólogos* es el término exacto) escritos en español e inglés y citas de letras de vales muy conocidos en el ambiente peruano, escritos entre comillas; asimismo, la referencia a los espacios urbanos, tanto de la ciudad de Lima como de Nueva York, son exteriorizados y expuestos en contraposición. Todo este complejo de elementos compone lo que podría denominarse aquí «el vals vareliano»:

Una mujer joven y su hija muy pequeña (las recuerdo perfectamente, la niña tenía un abrigo rojo sucio y pesadas botas de goma) me empujaron para ser las primeras en presenciar el espectáculo.

Yo estaba en Bleecker Street, con un pan italiano bajo el brazo. Primero escuché sirenas, luego cerraron la calle que dejé atrás. Alguien se había arrojado por una ventana. Seguí caminando. No pude evitarlo. Iba cantando.

«Mi noche ya no es noche por lo oscura».

A unos cuantos pasos de esa esquina, de esa casa, bajo esa misma ventana alta y negra, la noche anterior había comprado salchichas y cebollas. Era una noche muy fría, tres muchachos tocaban jazz en la acera y un escocés con barba, un escocés auténtico, llevaba por el talle a una menuda japonesa. Parecían verdaderamente enamorados.

Esta mañana también era muy fría. Había nieve sucia, irreconocible. Un ebrio dormía profundamente, como un ángel, en la escalera de un sótano. Al lado, en la vitrina de una tienda de moda, un formidable sol de cartón sonreía.

(...)

«Juguete del destino»

El negro me dio alcance

—Give me a quarter.

—No hablo inglés, no tengo plata.

La palma de su mano extendida era rosada y la línea de la vida parecía un corte, una cicatriz que se perdía bajo el puño deshilachado.

—No entiendo.

—Give me money... Son of a bitch.

Me alejé. Se quedó parado, con las piernas abiertas, hundidas entre la nieve sucia, maldiciéndome.

Al voltear la esquina encontré la plaza desierta.

«Tu débil hermosura» (Varela, 1996, pp. 109-111).

De acuerdo con Modesta Suárez, «el contraste es contundente si consideramos que es la vista la que elabora el paisaje neoyorquino del poema en prosa, mientras que es el cuerpo entero el que está implicado en la parte limeña» (2003, p. 44), tal como se observa en los siguientes versos: «Vienes entonces desde mis entrañas / como un negro dulcísimo resplandor / así de golpe / un río de colores entre sombras / sombras que me deslumbran / colores que me ciegan / criaturas del alma» (Varela, 1996, p. 110). No obstante, debemos subrayar que este contraste se produce dentro de esa misma realidad interior, es decir, en un plano subjetivo y en un tono de confesión, además: «Siempre amé lo confieso / tus paredes aladas transparentes / con enredaderas de campanilla / como en Barranco cuando niña / miraba a una pareja besarse bajo un árbol» (Varela, 1996, p. 112). Esos contrastes y confesión no están exentos de ironía, y así se «desautomatiza el discurso [oficial] del amor al origen (la madre y Lima), [y a la vez, lo revierte] (...), no para negarlo, pero sí para acentuar su

desamparo» (Usandizaga, 2001, p. 176), y se muestra una «realidad» distinta, desde una perspectiva global. De ahí la necesidad de referir a la ciudad de Nueva York, donde en un mismo instante y lugar es posible observar «sin poder evitarlo» a una madre con su hija que presencian un suicidio, un hombre que pide (o exige) dinero, muchachos que tocan jazz, un borracho cerca de una tienda de modas e incluso un «escocés auténtico» enamorado de una japonesa. Es decir, una ciudad que muestra el mundo en todas sus variantes, en contraste a una ciudad como Lima que se aferra a enarbolar signos y conceptos preconcebidos como originarios y determinantes en la construcción de una supuesta identidad nacional. De ahí que Varela se plantee lo siguiente:

Hedores y tristeza
devorando paraísos de arena
sólo este subterráneo perfume
de lamento y guitarras
y el gran dios roedor
y el gran vientre vacío.

(¿Cuál de tus rostros amo
cuál aborrezco?
¿Dónde nací
en qué calle aprendí a dudar
de qué balcón hinchado de miseria
se arrojó la dicha una mañana
dónde aprendí a mentir
a llevar mi nombre de seis letras negras
como un golpe ajeno?) (1996, pp. 111-112).

Para Usandizaga, este contrapunto no es solo un juego de descalificaciones; se trata, en el mejor de los casos, de un reconocimiento de la arquitectura de los sentimientos, pues el propósito de su discurso poético no es «eliminar la alienación y el sentimentalismo (...) para alcanzar esa límpida y sincera conciencia “moderna” y “cosmopolita” que se erigiría entonces en otro discurso acríptico e idealizado, ni por otro lado el vals resulta siempre tan carente de ironía» (2001, pp. 175-176). Lo que Varela intenta, en todo caso, es inscribirse «en un espacio que es origen y es culpa» (2001, p. 176).

Asumir tal realidad y aprender a vivir de esta manera es lo que le otorga al individuo ese grado de autonomía o libertad que se busca, de principio a fin, en la poética de Blanca Varela.

Referencias bibliográficas

- Bustamante, E. (2007). Apropiaciones y usos de la canción criolla (1900-1939). *Contratexto*, 15, 165-188. Recuperado de <http://revistas.ulima.edu.pe/index.php/contratexto/article/view/779/751>
- Forgues, R. (1991). Blanca Varela: la fascinación por lo maravilloso. En R. Forgues (Ed.), *Palabra viva. Tomo IV* (pp. 75-89). Lima: El Quijote.
- Guerrero, E. (2007). La poética de Blanca Varela: «hacer la luz aunque cueste la noche». En E. Guerrero (Ed.), *Aunque cueste la noche* (pp. 7-82). Salamanca: Universidad.
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismos: supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Manrique, N. (1991). La historiografía peruana sobre el siglo XIX. *Revista Andina*, 9(1), 241-259.
- Mixes del Perú. (s. f.). *El vals peruano* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yIDLwkFsjXE>
- Paoli, R. (2017). Una visión lúcida y desencantada. En T. Quinientosnoventa (Ed.), *Blanca Varela: poesía reunida, 1949-2000* (pp. 10-17). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo: del Romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- Paz, O. (1996). «Destiempos» de Blanca Varela. En F. Fonseca (Ed.), *Canto villano: poesía reunida, 1949-1994* (pp. 7-13). México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Rebaza, L. (2010). Blanca Varela, desde «Ese puerto existe» hasta «Canto villano»: la construcción de una artista peruana contemporánea. *Sintaxis*, 61-64.
- Rodríguez, M. (2008). La metáfora animal: en torno al bestiario de Blanca Varela. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 68, 211-223.

- Suárez, M. (2003). *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*. Madrid: Verbum.
- Todorov, T. (2006). *L'esprit des lumières / El espíritu de la ilustración* (Trad. Noemí Sobregués). *Galaxia Gutenberg*. Recuperado de http://www.galaxiagutenberg.com/wp-content/uploads/2017/03/El_espiritu_de_la_ilustracion_fragmento.pdf
- Usandizaga, H. (2001). La oscuridad más plena. *Hueso Húmero*, 39, 172-184.
- Usandizaga, H. (2002). El contrapunto del vals peruano en la poesía de Blanca Varela. En A. Esteban, G. Morales y A. Salvador (Eds.), *Literatura y música popular en Hispanoamérica: IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos* (pp. 475-481).
- Valcárcel, R. (1996-1997). Blanca Varela: «Esto es lo que me ha tocado vivir». *La casa de Cartón de Oxy II*, 10, 2-15.
- Varela, B. (1996). *Canto villano: poesía reunida, 1949-1994*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Subversión de la subalternidad en una novela de Dulce Chacón: Tomasa y la importancia del testimonio

Maite Goñi Indurain

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

Resumen

En este artículo se integran las teorías de Gramsci, los estudios poscoloniales y la perspectiva de género para analizar uno de los personajes de *La voz dormida*, la novela más célebre de Dulce Chacón. El nexo no es otro que el concepto de subalternidad, una condición social que responde a una situación de dominación en la que se consideran subalternos a aquellos que ocupan una posición subordinada. Desde esta premisa se aborda la representación de la represión franquista por medio de un episodio de la novela en el que se presenta a un personaje que, a pesar de haber sido subalternizado por su pertenencia al bando derrotado, consigue subvertir esta condición mediante su testimonio. Chacón presenta por medio de Tomasa, el personaje que protagoniza este trabajo, la importancia de compartir la historia traumática tanto por su capacidad terapéutica como por su potencialidad para la lucha antifascista.

Palabras clave: subalternidad - narrativa española - represión franquista - perspectiva de género - Dulce Chacón.

Subverting subalternity in a novel by Dulce Chacón: Tomasa and the importance of the testimony

Abstract

This article integrates the theories of Gramsci, Postcolonial Studies and the Gender Perspective to analyze one of the characters in *La voz dormida*, Dulce Chacón's most famous novel. Subalternity constitutes the meeting point of all these approaches as a social condition that responds to a situation of domination in which those who occupy a subordinate position are considered subalterns. From this perspective, the representation of Franco's repression is approached through an episode of the novel in which a character who, despite of being on the side of defeated in the Spanish Civil War, manages to subvert her subalternity through her testimony. Through Tomasa, Chacón stresses the importance of sharing the traumatic story both for its therapeutic capacity and for its potential for the anti-fascist struggle.

Key words: subalternity - Spanish narrative - Francoist repression - gender perspective - Dulce Chacón.

Las novelas que han abordado la guerra civil española suelen estar muy condicionadas por el posicionamiento de sus autores y autoras frente a los hechos que relatan. Este es el caso de Dulce Chacón (Badajoz, 1954 - Madrid, 2003), pues como conocemos al final de la novela, en el epílogo en el que se incluyen los agradecimientos, la elaboración del texto se ha realizado basándose en materiales documentales y bibliográficos y, especialmente, en los testimonios orales que la autora había recopilado y que marcan de forma irremediable el sesgo político de la novela (Martín Martín, 2013, pp. 123-124). Así, la mayoría de las historias relatadas por Chacón están protagonizadas por un grupo de mujeres que han sido encarceladas en Ventas, donde coincide la mayoría, o que sufren las consecuencias de tener un familiar encarcelado. De esta manera, se pretende no solo recuperar las experiencias propias de las mujeres que sufrieron la represión franquista, sino dar testimonio de una resistencia que puede considerarse ejemplar y que espera suscitar esa rememoración de la lucha como una forma de construir memoria e identidad ideológica (Izquierdo, 2013, p. 4).

La cuestión que pretendemos abordar en este trabajo es la condición subalterna de una de las protagonistas de la novela y, en especial, la forma en que la autora, a través de este personaje, presenta una manera mediante la cual las mujeres podrían subvertir, simbólicamente, su subordinación por medio del acto de testimoniar sus traumas. Así, en primer lugar, estableceremos qué entendemos por *subalternidad*, qué sujetos sufren la subalternización y en qué consiste; después introduciremos la perspectiva de género, es decir, cómo afecta a las mujeres esta consideración. Una vez establecidos los pormenores conceptuales, analizaremos el contexto sociohistórico al que se refiere la novela de Chacón, que pretende desentrañar qué supuso la imposición del régimen franquista para las mujeres y los cambios que experimentaron respecto a las décadas anteriores. Finalmente, veremos cómo se refleja esto en *La voz dormida* y nos centraremos en la subversión de la subalternidad llevada a cabo por Tomasa, el personaje que constituye el objeto del análisis de este trabajo.

¿Qué entendemos por subalternidad?

Este apartado consta de tres partes mediante las que se pretende introducir las ideas fundamentales que serán empleadas en el análisis del personaje que nos ocupa. Estas son, por una parte, la explicación del concepto principal que vamos a emplear: la subalternidad; en segundo lugar, estableceremos la subordinación específica que es el objeto de nuestro análisis, que no es otra que la subalternización sistémica que sufren las mujeres y, por último, nos detendremos en las características de la opresión sexuada franquista.

Los estudios poscoloniales corresponden a una corriente teórica que, influida por las ideas y escritos de Antonio Gramsci,¹ problematizó el dominio y la supremacía cultural de las instancias colonizadoras sobre las capas subalternas, que en este caso estarían compuestas por los sujetos colonizados, en contextos de colonización, así como la influencia que la herencia de la dominación ejercía en estos territorios (Peres Díaz, 2017, p. 160).² En el seno de esta corriente teórica hubo un grupo que se especializó en la cuestión concreta de la subalternidad y creó los denominados «Estudio subalternos o de la subalternidad», que introdujeron en la teorización sobre la dominación y la resistencia a esta misma dos cuestiones fundamentales: por una parte, la consideración y tratamiento de los momentos de cambio en las sociedades, como conflictos, de forma

1 El filósofo marxista Antonio Gramsci, a quien debemos la introducción de la subalternidad y su aplicación en la teoría sociopolítica, fue el primero en hablar de las «clases subalternas» como sujeto político contrapuesto y supeditado a la clase dominante, en sus propias palabras estas son aquellas que «sufren la iniciativa de la clase dominante, incluso cuando se rebelan: están en estado de defensa alarmada» (Gramsci, 1999, p. 27). Asimismo, el teórico italiano fue el principal responsable de la reflexión en torno a la *hegemonía*, esto es, el sistema que crea y sostiene el vínculo entre subalternos y dominados, y que garantiza el mantenimiento y perpetuación del propio sistema de dominación (Gramsci, 1984, p. 339).

2 Una de las figuras más destacadas de los estudios poscoloniales que ha analizado en profundidad la influencia y relación creada en contextos de colonización y su reflejo en el ámbito cultural es Edward Said, quien explica esta cuestión de la siguiente manera: «Sugerí entonces que el estudio de la relación entre “Occidente” y sus “otros”, culturalmente dominados por aquel, no constituye únicamente una manera de comprender esa relación desigual entre interlocutores desiguales, sino también un modo de aproximarse a la formación y el significado de las prácticas culturales occidentales en sí mismas. Debemos tener en cuenta la persistente disparidad de poder entre Occidente y lo no occidental, si queremos comprender formas culturales como la novela, el discurso etnográfico e histórico, y ciertas obras poéticas y operísticas en las cuales abundan las alusiones a estructuras basadas en tal disparidad. Después sostuve que si zonas de la cultura aparentemente neutrales como la literatura y la teoría literaria se dedican al estudio de culturas subordinadas o más débiles y las interpretan utilizando nociones que suponen la existencia de esencias europeas y no europeas inmutables, o de relaciones acerca de la posesión geográfica o de imágenes de redención y legitimidad, la chocante consecuencia del uso de tales nociones es que se enmascara la situación de poder. Se oculta, así, todo aquello que se refiere a la experiencia del más fuerte superpuesta a la del más débil, experiencia que también, extrañamente, depende de este último» (Said, 1996, pp. 299-300).

que al abordarlos resultaría imposible obviar los aspectos propios de las situaciones en las que un grupo explota a otro; y, por otra, las implicaciones que estas situaciones de cambio tienen en el ámbito cultural y simbólico (Spivak, 2008, p. 33).

No obstante, en estas aproximaciones y reflexiones acerca de la condición de subalternos de los sujetos subordinados en contextos de dominio colonial, e incluso en los análisis de los procesos del fin de estos, tanto la participación como las características propias de la dominación que sufrían las mujeres han sido generalmente invisibilizadas e ignoradas, en palabras de Gayatri Spivak, la teórica que denunció y estudió esta cuestión en profundidad:

Se trata más bien de que, tanto como objeto de la historiografía colonialista, como en tanto que sujeto de sublevación, la construcción ideológica del género mantiene la pauta dominante masculina. Si, en la contienda de la producción colonial, el subalterno no tiene historia y no puede hablar, la subalterna está aun más sumida en las sombras (2010, pp. 270-271).

Así, Spivak plantea no solo el lugar de las mujeres en contextos de subalternidad, sino cómo se enlazan dos subordinaciones: la de género y la colonial.³ Para ello, centra gran parte de su producción analítica en la huella que los discursos dominantes han dejado en la conformación de un sujeto otro u otra; esta perspectiva responde, precisamente, a un contexto poscolonial, ya que, solo un sujeto que ha superado la subalternidad puede tener una mirada externa que le permita identificar los mecanismos de la subordinación (Linhard, 2002, p. 142). En otras palabras, Spivak propone en su trabajo emplear los preceptos del feminismo decolonial, que consiste a grandes rasgos en un análisis multidimensional que aúne las opresiones raciales, sexuales y genéricas, así como las divisiones de clase, de modo que obtengamos una visión de la subordinación más completa y cercana a la realidad (Vergés, 2021, p. 20). En otra parte de su ensayo, Françoise Vergés describe con claridad cómo interseccionan las distintas dominaciones:

In the eyes of slave owners, Black women were sexual objects and not human beings whose gender would require them to be treated with gentleness and respect. As slaves, their legal status was as objects and therefore they did not fully belong to humanity. In other words, gender does not exist in itself; it is a historical and cultural category, which evolves over time and cannot be conceived in the same way in the metropole and the colony, non from one colony to another, or even within one colony. For racialized women, affirming what it means *to be a woman* has been a battleground. Women, as I said, are not a political class in itself [Los propietarios de esclavos no veían a las mujeres negras como seres humanos cuyo género merecía un tratamiento amable y respetuoso, al contrario, a sus ojos no eran más que objetos sexuales. Debido a que eran esclavas, su estatus legal correspondía con el de ser objeto o propiedad de sus dueños y, por lo tanto, no pertenecían a la humanidad. En otras palabras, el género no existe por sí mismo; se trata de una categoría histórica y cultural que evoluciona con el paso del tiempo y cuya consideración cambia atendiendo al contexto en el que actúa, así, no significa lo mismo en la metrópolis que en las colonias, tampoco es igual entre las distintas colonias y ni siquiera es uniforme en el seno de estas. Para las mujeres racializadas afirmar lo que supone *ser una mujer* ha constituido un campo de batalla. Las mujeres, como ya he dicho, no son consideradas un sujeto/clase política en sí mismas] (2021, p. 31).

De esta manera, tanto Spivak como la perspectiva del feminismo decolonial abren la puerta a aplicar los fundamentos teóricos de los estudios subalternos a otras opresiones, en nuestro caso, la de género, y eso es precisamente lo que vamos a hacer cuando abordemos el análisis de uno de los personajes de *La voz dormida*, pues en el franquismo, entre otras cosas, se estableció un modelo femenino que recuperó un discurso misógino que pretendía establecer qué conducta se consideraba propia de las mujeres y cuál no, y, por lo tanto, debía ser castigada. En resumen, lo que nos interesa del concepto de *subalternidad*, y de las teorías que lo han trabajado, es su relación con la hegemonía y con la violencia que suele emplearse para mantenerla. La razón por la que las clases subalternas están «en estado de defensa alarmada» (Gramsci, 1999, p. 27) no es otra que la brutalidad con la que se castiga o emplea para debilitar cualquier subversión, contradicción o ruptura de la estructura hegemónica que mantiene la desigualdad. Y es que, como veremos al abordar la representación de un contexto de subalternización como la dictadura franquista, lo que caracterizó a la implantación y el mantenimiento del régimen fue la violencia mediante la que se estableció el nuevo orden político tras la victoria del bando nacio-

3 El ensayo más conocido de Spivak y que recoge la idea principal de su aportación en cuanto a la subalternidad de las mujeres en contextos coloniales y decoloniales podemos encontrarlo en Morris (2010).

nal en la guerra civil española y la prolongación de la brutalidad en tiempos de paz persiguiendo a aquellos que pertenecieron o estuvieron involucrados en el bando contrario (el republicano, en este caso) y reprimiendo cualquier atisbo de movimiento o agrupación que intentara derrocar al gobierno dictatorial.

No obstante, antes de ocuparnos de la subordinación de las mujeres propia del franquismo, consideramos importante establecer que al hablar de subalternidad femenina estamos refiriéndonos a la relación de dominación que responde a un sistema denominado «patriarcal» en el que los hombres ocupan la posición dominante y las mujeres, la dominada. Esta relación desigual entre hombres y mujeres se basa en el ejercicio de un poder proveniente de la individualización, es decir, requiere de una conciencia de la dirección que se quiere tomar y de su capacidad de manipular la situación para poder alcanzar su objetivo, para lo cual es necesario considerar a aquellos sobre los que se quiere imponer la voluntad individual, objetos sobre los que el sujeto, el individuo, influye e impone sus deseos (Hernando, 2018). Así, según la historiadora Almudena Hernando, se habría producido un proceso de individualización y de especialización tecnológica de los hombres, mientras que las mujeres habrían mantenido lo que ella denomina una «identidad relacional», la cual se caracteriza por establecer su lugar en el mundo y respecto a instancias consideradas superiores teniendo en cuenta las relaciones que las convertían en parte de una comunidad (2018, p. 112). Este proceso terminó materializándose en una relación desigual e incluso de opresión, que es la que hemos descrito antes y que se basa, en cierta medida, en la conciencia individual. En otras palabras, la estructura que sostendría esta desigualdad sería lo que la historiadora Gerda Lerner identifica como «patriarcado»:

El término describe la relación entre un grupo dominante, al que se considera superior, y un grupo subordinado, al que se considera inferior, en la que la dominación queda mitigada por las obligaciones mutuas y deberes recíprocos. El dominado cambia sumisión por protección, trabajo no remunerado por manutención. (...) La base del paternalismo es un contrato de intercambio no consignado por escrito: soporte económico y protección que da el varón a cambio de la subordinación en cualquier aspecto, los servicios sexuales y el trabajo doméstico no remunerado de la mujer (2017, p. 326).

No obstante, la historiadora estadounidense establece una clara distinción entre *subordinación* —que sería la relación de dominación descrita más arriba— y *opresión* —que sería una subordinación impuesta por la fuerza y que conlleva un proceso de victimización—; de forma que no se pueden utilizar indistintamente, pues cada una de ellas representa diferentes formas en las que las mujeres son sometidas (Lerner, 2017, pp. 344-345). Así, aunque la autora en su texto rechace analizar la subordinación femenina en clave opresiva —en el caso que nos ocupa, la represión sexuada en la guerra civil española y en la dictadura franquista, y como veremos en el caso concreto de *La voz dormida*—, las mujeres vencidas fueron oprimidas (dominadas a la fuerza) no solo por su afiliación política, sino por su género. Y este fenómeno es el que vamos a abordar en el siguiente apartado.

La opresión femenina durante el franquismo

En las primeras décadas del siglo XX el crecimiento económico y los cambios sociales estaban contribuyendo a la salida de las mujeres al mercado laboral, más allá de los empleos que ya desempeñaban, y a la creación de una conciencia femenina que rechazaba las normas sociales que tendían a encerrar a las mujeres en sus casas; este proceso se dio, aunque en diferentes grados, en todas las capas sociales (Martínez Rus, 2018, pp. 16-17). Por lo tanto, podemos concluir que en la guerra civil española confluyeron dos tendencias políticas y sociales: la implicación de las mujeres en los movimientos obreros y sociales de los años treinta y la propia situación apremiante de la guerra en la que también influían cuestiones que les afectaban específicamente.⁴ Sin embargo, tras la derrota republicana, el régimen franquista, con el fin de establecer su dominio e imponer un estado de terror paralizante, ideó ciertas formas de represión específicas para las mujeres, que estaban

4 «La guerra civil española tuvo, entre otras muchas consecuencias, la movilización de una gran masa de población para luchar por la defensa de sus derechos y contra el fascismo que había dado un golpe de Estado para imponer un modelo político de regresión y de represión. Las mujeres también se sintieron apeladas por esta llamada a luchar, para afianzar los derechos adquiridos y ahondar en las reformas sociales que se habían dado, especialmente, en lo referente al lugar de la mujer en la sociedad, de modo que no solo se movilizaron aquellas mujeres politizadas e implicadas antes de la guerra en organizaciones políticas, sino todas aquellas que veían en el fascismo una amenaza para el modelo de sociedad que se quería alcanzar» (Nash, 1999, p. 108).

dirigidas a la humillación corporal pública y que tenían como objetivo la reeducación de toda la población femenina, en palabras de Gorosarri y Barinaga:

La distinción entre hombre y mujer a efectos represivos se basaba en una concepción anterior y no en las particularidades de cada sexo, que pudieran facilitar la represión. Es decir, la tradicional purga a base de aceite de ricino no encuentra especificidad con la visión misógina del nuevo régimen. Igualmente, las violaciones contra la población civil no se corresponden con la biología del cuerpo femenino (también se han documentado casos de violaciones a hombres en el País Vasco), sino como estrategia de terror basada en argumentos machistas (2008, p. 52).

Esto es, mediante el tormento y la vejación públicos se pretendía reestablecer el lugar considerado propio de las mujeres: el ámbito doméstico y privado bajo el control del marido y de la Iglesia católica (Ledesma, 2003, pp. 446-447). Se trataba de implantar un modelo para las mujeres que imponía, entre otras cosas, que su única aspiración vital debía ser la maternidad y la servidumbre hacia sus maridos,⁵ todo ello con el apoyo y participación de la Iglesia católica y de la Sección Femenina de Falange, principales entidades encargadas de efectuar la reeducación.



Figura 1. Miliciana de la Columna Uribarri despidiéndose de su hijo antes de marchar al frente, verano de 1936. Fondo archivístico del Archivo General de la Administración (AGA)

En resumen, las mujeres pertenecientes al bando republicano fueron castigadas por haber salido de sus casas y tomado el espacio público, por confrontar el modelo franquista que establecía como la conducta esperable para las mujeres la que correspondía al modelo del «ángel del hogar» (González Duro, 2012, p. 14). La idea creada como contraposición al de «mujer roja» y que se fundamentaba en el control social de las mu-

5 «Volvió así la contraposición entre María, la madre de Cristo y símbolo de pureza, y la Eva del génesis, esto es, entre la virgen modélica y la puta a la que había que castigar y expulsar» (Moreno, 2013, pp. 6-7). Esta división entre las mujeres buenas y virtuosas y las mujeres «rojas», depravadas y peligrosas que tenían que ser reeducadas para la nueva sociedad franquista está íntimamente relacionada con otras épocas en las que también se tomaron medidas drásticas para controlar y dominar a las mujeres, como podemos observar en el texto de Federici (2017): «A partir de esta derrota surgió un nuevo modelo de feminidad: la mujer y esposa ideal —casta, pasiva, obediente, ahorrativa, de pocas palabras y siempre ocupada con sus tareas[—]. Este cambio comenzó a finales del siglo XVII, después de que las mujeres hubieran sido sometidas por más de dos siglos de terrorismo de Estado. Una vez que las mujeres fueron derrotadas, la imagen de la feminidad construida en la *transición* fue descartada como una herramienta innecesaria y una nueva, domesticada, ocupó su lugar. Mientras que en la época de la caza de brujas las mujeres habían sido retratadas como seres salvajes, incapaces de controlarse a sí mismas, a finales del siglo XVIII el canon se había revertido. Las mujeres eran ahora retratadas como seres pasivos, asexuados, más obedientes y moralmente mejores que los hombres, capaces de ejercer una influencia positiva sobre ellos» (p. 161).

eres para poder hacer realidad los objetivos del régimen,⁶ en especial en lo concerniente a la natalidad y a la estructura familiar y católica, tal y como explica Piérola Narvarte (2018):

En los planes de Franco no aparecía solamente el deseo de establecer una determinada estructura política y económica que salvaguardara al capitalismo de la crisis a la que se vio sometido en los años treinta, sino también, el de alcanzar una organización social que se adecuara a la misma. Según esto, un régimen que pretendía controlar y subordinar el conjunto de la sociedad, no podía prescindir de regular el funcionamiento de lo que tradicionalmente se había considerado y consideraba como uno de los ejes principales de la sociedad: la familia. (...) Una familia que debía corresponder a una estructura típicamente patriarcal en la que la autoridad principal correspondía al cabeza de familia, que los ideólogos del régimen adoptaron como modelo de estado autoritario estableciendo un paralelismo entre la familia —considerada como célula básica de la sociedad— y el Estado, del mismo modo que el padre —como representante de la autoridad familiar— era equiparado al caudillo, como única autoridad designada directamente por Dios (pp. 105-106).

De esta forma, las mujeres perdieron todos los derechos y el espacio público conquistado durante la década de los años treinta; bajo el régimen franquista solo se tenía en cuenta su capacidad reproductora y su desempeño del trabajo de cuidados tanto de niños y mayores como de los maridos (incluso existían guías de «la buena esposa»⁷), todo ello relegándolas al ámbito doméstico y a la dependencia total de los hombres (Martínez Rus, 2018, pp. 35-36). Para ello necesitaban que las mujeres renunciaran a su autonomía y derechos conscientemente e incluso de forma voluntaria (Gorosarri y Barinaga, 2008, p. 36). Asimismo, e involucrando más a las mujeres en su propia opresión, se les encargará ser las transmisoras de estas estructuras a sus hijas, con el fin perpetuar la subordinación femenina:

Todo ello, con el objetivo de recluir a la mujer en el ámbito privado del hogar exaltando un papel de madre y una función maternal que transmitirá a sus hijas desde la infancia. Restauración de un modelo social que será fomentado a través de los medios de comunicación y ocio como la prensa, la radio o el cine, y de dos instituciones a las que Franco encargó específicamente la función de reeducar a la mujer española y recristianizar la sociedad en general: la Sección Femenina y la Acción Católica de la Mujer (Piérola Narvarte, 2018, p. 107).



Figura 2. Portada de la *Guía de la Buena Esposa* (1953), de Pilar Primo de Rivera

- 6 «De hecho, desde el comienzo del régimen franquista (desde septiembre de 1936, en las zonas controladas por el bando nacional) entraron en vigor leyes cuyo objetivo era controlar a las mujeres y limitar su acceso al espacio público, entre ellas destacan el restablecimiento de la división sexual en la escuela, la inclusión de una asignatura obligatoria de “hogar” para las niñas y se elevó a 25 años la mayoría de edad para las mujeres, al mismo tiempo que se tomaban medidas pro-natalidad, se obstaculizaba el acceso al mundo laboral a las mujeres casadas y se les prohibía desempeñar según qué trabajos. Así, después de la derrota republicana en 1939 la única opción para las mujeres era ser madres y esposas, el régimen justificaba esta opresión apelando a la debilidad mental y física de las mujeres para desempeñar cualquier otro rol que no fuera el de madre. Esto también supuso una degradación y humillación hacia las mujeres que escogían ser solteras a las que se consideraba egoístas, histéricas, extravagantes, la única manera de no ser juzgada por no ser madre y esposa bajo el franquismo era convertirse en monja» (Gorosarri y Barinaga, 2008, pp. 45-46).
- 7 Por ejemplo, la *Guía de la Buena Esposa* (1953), escrita por Pilar Primo de Rivera, fundadora y dirigente de la Sección Femenina de Falange Española.

Como hemos podido observar, la reformulación del rol femenino y su lugar en la nueva sociedad franquista fue la piedra angular sobre la que se construyó la represión y la imposición de un Estado patriarcal, misógino y autoritario. Las mujeres se convirtieron en ciudadanas de segunda categoría, sin derechos y subordinadas al control y deseo masculinos (Nash y Tavera, 2003, pp. 11-12).

La representación de la represión sexuada en *La voz dormida*, de Dulce Chacón

La novela tiene entre sus objetivos denunciar la represión que se llevó a cabo por parte del régimen dictatorial sobre los integrantes del bando vencido durante los años cuarenta. Esta aniquilación sistemática de una parte de la población, amparándose en la legislación creada para tal fin, perseguía la erradicación definitiva de cualquier discurso que contradijera la versión oficial que el régimen franquista había impuesto como historia única y verídica acerca de lo acontecido durante la guerra. En este relato el bando republicano encarnaba la «anti-España»,⁸ un mito que sirvió de excusa para que, una vez acabada la guerra, todos aquellos (y aquellas) que se identificaran con *el enemigo* fueran juzgados y condenados por rebelión y traición, justificándose en una defensa de la nación que estos elementos a eliminar querían destruir (López Rodríguez, 2009, p. 69). De este modo, la justicia militar, que fue la que se aplicó a todos los encausados por motivos políticos, condenó y ajustició a las mujeres con la misma dureza que a los hombres, en especial a aquellas que no habían seguido los preceptos sociales y morales (católicos) y habían expresado su intención de no hacerlo (Barranquero Texiera, 2018, p. 129).

Así, la novela de Chacón funciona como una muestra de los métodos represivos que sufrieron específicamente las mujeres. Se recrea una sociedad atravesada y transformada por las consecuencias de la guerra civil y de la represión, y que se caracteriza por un estado de terror continuo y por las numerosas muertes violentas de personas cercanas que afecta sobre todo a las mujeres y a los niños que ven su infancia truncada: todo ello es presentado en la novela mediante recuerdos, pensamientos y narraciones entre personajes para compartir los horrores pasados y presentes y los afectos perdidos (Prelipcean, 2018, pp. 122-123). En la guerra, y en la dictadura posterior, se produjo lo que Judith Butler (2010) describió como un control de los afectos, componente que comparten todas las guerras:

La guerra sostiene sus prácticas actuando sobre los sentidos, trabajándolos para poder aprehender el mundo de manera selectiva, anestesiando el afecto como respuesta a ciertas imágenes y sonidos, y vivificando las respuestas afectivas a otras personas. Por eso la guerra actúa para socavar las bases de una democracia sensata, restringiendo lo que podemos sentir, disponiéndonos para sentir repulsa e indignación frente a una expresión de la violencia y frialdad justificada frente a otra (p. 82).

Así, en *La voz dormida* encontramos escenas en las que los personajes que representan a la autoridad franquista ejercen violencia sobre las víctimas, todo ello con el objetivo de mostrar la brutalidad de la represión, así como de poner en valor la resistencia que las víctimas pudieron llevar a cabo en un contexto complejo e incierto, cuando lo que está en juego es su propia vida y la de sus seres queridos.⁹ Se crearon diferentes leyes

8 Esta forma de referirse al enemigo, al que hay que vencer y hacer desaparecer por el bien de los verdaderos españoles, responde a una lógica bélica explicada por Foucault: «Las guerras ya no se hacen en nombre del soberano al que hay que defender; se hacen en nombre de la existencia de todos; se educa a las poblaciones enteras para que se maten mutuamente en nombre de la necesidad que tienen de vivir. Las matanzas han llegado a ser vitales» (1987, pp. 165-166). De tal manera que se produce una devaluación de la vida de aquellos que se convierten en el objetivo de la represión, en los sujetos (masculinos y femeninos) a eliminar, se les usurpa y arrebató el derecho a que sus vidas sean consideradas tales, de tal manera que el ejercicio de la violencia e incluso su asesinato no se consideran erróneos o ilegales; estos actos en contra de este colectivo no serán moralmente censurables y no tendrán consecuencias ni éticas ni legales (Butler, 2010, p. 80).

9 «Los vencedores, lejos de aplicar una verdadera política de reconciliación nacional, se apresuraron a culminar el propósito que les había llevado a desencadenar el Glorioso Movimiento Nacional, como siempre lo denominaron oficialmente. Se trataba de limpiar España de elementos indeseables, de devolver a la patria su esencia tradicional, de eliminar todo y a todos los que hubieran tenido algo que ver con lo que los vencedores consideraban la anti-España. Y eso abarcaba un amplio espectro que incluía no solo a los militantes de cualquier partido ajeno al ideario del Nuevo Estado, sino a todo aquel que hubiera tenido la más mínima relación o aproximación, por pequeña que hubiera sido, a los combatientes del bando perdedor o a las ideas que aquellas habían defendido durante tres años de cruento enfrentamiento civil» (Egido León, 2009, p. 29).

que explícitamente establecían como delito y penalizaban cualquier actitud o actividad contraria al régimen y a todo lo relacionado con él, así como a todos los que lucharon contra el golpe de Estado de 1936.¹⁰

Por otro lado, el silencio, al que se ha considerado generalmente como contraposición al recuerdo, aparece de manera constante en la novela como un agente que oprime a todas las reclusas y muestra la dimensión de este y sus consecuencias (Lu, 2014, p. 130). Y en oposición, o como resistencia frente a esta situación represora, la superación del silencio por medio del testimonio se presenta como una forma de combatir al régimen, así como una manera mediante la que poder sanar las heridas y continuar con sus vidas (Corredera González, 2010, p. 148). De modo que en *La voz dormida* contar su propia historia se convierte en una cuestión de supervivencia y también de memoria, ya que su relato no solo ayuda a las víctimas, sino que también contribuye a mostrar una faceta de las «rojas» que contravenía la imagen que les había adjudicado el discurso oficial dictatorial que facilitaba su criminalización y eliminación (Matousek, 2008, p. 79).

El testimonio, por lo tanto, se convierte en una de las cuestiones primordiales de la novela, no solo por la importancia que este tuvo durante la represión como medio de resistencia, tanto dentro como fuera de las cárceles, manteniendo una red de información relevante y de comunicación que les permitiera conocer la situación en el exterior y en Europa, una tarea de la que se encargaron las mujeres (Vinyes, 2002, p. 150), sino también por su empleo como material narrativo en la construcción del relato.¹¹ Dulce Chacón, como ya hemos comentado antes, dedicó varios años a la recopilación de testimonios orales de mujeres y hombres que sufrieron en carne propia la violencia franquista y, partiendo de esta memoria oral y colectiva, transformando sus historias, escribió la que sería su novela más conocida, *La voz dormida*, y que terminó constituyendo su aportación primordial a la memoria de la guerra y de la represión (Colmeiro, 2008, p. 195). En resumen, el texto no solo se compone de las vivencias de las víctimas a las que se da voz y espacio en el imaginario colectivo, sino que, además, funciona como una apelación al lector con el fin de promover una implicación mayor: la recuperación y difusión de la memoria de la guerra, y, especialmente, de la represión sexuada que se ejerció sobre las mujeres, una cuestión que en el momento de la publicación de la novela no había recibido mucha atención por parte de la producción memorialística.

Tomasa, la última subalterna

A pesar de que todas las protagonistas de *La voz dormida* se encuentran en una situación de vulnerabilidad extrema debido a la represión franquista que todas sufren, en este trabajo vamos a centrarnos en una de ellas. El personaje escogido para analizar desde el punto de vista de la subalternidad y de la subversión de esta es Tomasa, una de las componentes de la familia carcelaria que protagoniza la narración, y que se caracteriza por la dureza de su carácter. Tomasa es una de las reclusas que no recibe visitas ni cartas, de manera que depende de la solidaridad de sus compañeras para alimentarse. Esto se debe a que ha perdido a toda su familia a consecuencia de la guerra y de la persecución posterior. Además, este personaje considera que la contienda, aunque de manera distinta, principalmente mediante el maquis, continúa y, por lo tanto, siente como un deber

10 «Para llevar a cabo su misión, el Nuevo Estado se amparó en un aparato legal apoyado básicamente en la Ley de Responsabilidades Políticas aprobada en febrero de 1939, que se aplicó con efectos retroactivos desde 1934, en la Ley para la Represión de la Masonería y el Comunismo de marzo de 1940, y en la Ley de Seguridad del Estado en 1941. Pero también en instrumentos de otro matiz, entre ellos el llamado Gabinete de Investigaciones Psicológicas, creado en 1938, cuyo objetivo era investigar las raíces biopsíquicas del marxismo. Lo dirigía el doctor, entonces comandante, Antonio Vallejo Nájera, que utilizó para sus trabajos a los presos de las cárceles franquistas: hombres y mujeres. Los resultados se publicaron en 1939 y sirvieron para legitimar científicamente la represión. Aunque no pueden extrapolarse del contexto en que se produjeron, no cabe duda de que proporcionaron una explicación satisfactoria y adecuada para tranquilizar las conciencias de aquellos que se habían propuesto, lisa y llanamente, la liquidación de toda oposición al nuevo orden que se afanaban en imponer» (Egido León, 2009, p. 30).

11 Asimismo, este es el punto de encuentro entre la novela de Chacón y las teorías del feminismo poscolonial, ya que «el testimonio es y no es una forma “auténtica” de cultura subalterna; es y no es “narrativa oral”; es y no es “documental”; es y no es literatura; concuerda y no concuerda con el humanismo ético que manejamos como nuestra ideología práctica académica; afirma y a la vez desconstruye la categoría del “sujeto”. Como la relación narrador-interlocutor que está implícita en su producción (...) el testimonio está situado en la intersección de las formas culturales del humanismo burgués como la literatura y el libro (o la desconstrucción académica), engendradas por y relacionadas con las prácticas del colonialismo y el imperialismo, y esas prácticas culturales subalternas que a menudo constituyen su “contenido” narrativo-descriptivo: es una variante de lo que se solía llamar “la dialéctica del opresor y oprimido” en esa frase hecha —quizás anticuada ya— de la época de las luchas anticoloniales» (Beverly y Achugar, 2002, p. 20). Es decir, esta construcción discursiva es la que cohesiona la narración y la que sirve como propuesta memorialística a la autora al proporcionarle la forma de denunciar y señalar la doble represión (de clase o ideológica y de género) que sufrieron las mujeres republicanas bajo la dictadura franquista.

moral enfrentarse a la autoridad franquista siempre que puede; como consecuencia, es la reclusa a la que más veces castigan en la novela. En la narración acudimos a varias confrontaciones protagonizadas por Tomasa, la primera con Mercedes, una guardiana que, para reestablecer su posición superior en la jerarquía de la prisión, abofetea a la reclusa:

En quince días no se puede aprender un oficio, pero Mercedes ha de reaccionar si no quiere que la chivata la acuse ante sus superiores de falta de autoridad, y que las internas descubran que no sabe qué hacer. Ha de reaccionar, eso es lo único que sabe. Tomasa también lo sabe. Achina los ojos. Y espera. / La bofetada resuena en la galería. / Las mujeres que mantienen la mirada fija en Mercedes bajan la vista (Chacón, 2010, pp. 45-46).

Como ya hemos dicho, se trata de una mujer cuya única red de cuidado y afecto son sus compañeras de celda; esto conlleva, por una parte, a que esta actitud combativa e irreverente le afecta casi exclusivamente a ella o que incluso la utilice como autosacrificio para librar a sus compañeras de las humillaciones de las guardianas. Ejemplo de ello es el episodio de la Navidad en Ventas, en el que Tomasa crea un pequeño caos al sabotear la reeducación religiosa de las monjas, motivo por el que es castigada, pero al mismo tiempo evita que otras compañeras suyas pierdan el derecho a visita por negarse a cumplir con la reeducación. No obstante, este acto termina volviéndose en su contra más de lo que podía haber previsto, ya que su encierro en la celda de castigo se prolonga tanto en el tiempo que termina impidiéndole acompañar a una de sus compañeras poco antes de que esta sea fusilada. Este suceso activa la memoria de Tomasa haciéndole revivir su pasado, el cual se negaba a compartir con nadie debido a que, como veremos, en él se encuentra el suceso represivo que sufrió y que la convirtió en una subalterna.

La historia de Tomasa, como la de muchas personas provenientes del mundo agrario, comienza con su movilización y adhesión al bando republicano, al mismo tiempo que la de toda su familia, para luchar contra el hambre y la miseria que sufrían. Sin embargo, todos fueron capturados por las fuerzas franquistas y «mareados»; esta fue una forma de represión que se dio especialmente en Extremadura y que consistía en arrojar a los reprimidos por un puente al río Tajo y acribillarlos a balazos mientras intentaban nadar hacia las orillas.¹² Toda la familia de Tomasa murió de esa manera menos ella, porque su marido la protegió con su cuerpo y evitó que ninguna bala la alcanzara:

Ante sus propios ojos les dispararon cuando ya estaban en el agua intentando ganar la orilla. Los tiradores eran expertos. Y todos los «mareados» se hundieron. Así llamaban, «el mareo», al procedimiento de limpieza que usaban las fuerzas de la Benemérita encargadas de la persecución de huidos rojos en el 2º Sector; el de Cáceres y Badajoz. Así lo llamaban. Después la *marearon* a ella, y a su marido. Él logró mantenerla a flote y llevarla a la orilla, con su cuerpo protegió su espalda de las balas que venían de arriba (Chacón, 2010, pp. 45-46).

En este instante, se produce la subalternización ejemplarizante de Tomasa, ya que, al llegar a la orilla, casi sin poder despedir el cadáver de su marido, uno de los falangistas que los había mareado empujó el cadáver río abajo junto con el resto, y a Tomasa le dirigió la amenaza de que viviría para contar lo que pasó. De esta forma, Tomasa no solo sufre en carne propia la violencia de la represión, sino que los representantes del régimen franquista deciden no matarla, pero la obligan a seguir viviendo con el recuerdo de la muerte de su familia y con el cometido vital de difundir su historia como un cuento moralizante entre los suyos, es decir, los vencidos de la guerra civil española. En otras palabras, la subalternidad de Tomasa no solo consiste en las represalias que sufre por su implicación política y su lucha, sino que, además, sus represores intentan conver-

12 «El mareo» también se menciona en *Desde la noche y la niebla*, de Juana Doña: «Cuando cayeron en una acción envolvente de los legionarios a la caída de la tarde, Pilar hacía ya horas que había perdido a su padre, en la retirada él y otros mayores fueron cubriéndoles durante casi todo el día, pero de pronto le perdió, nunca más le vería. Llevaron a los prisioneros a Navalmoral de la Mata, y el día 29 por la mañana fusilaron a 14 milicianos y a Dolores, una joven campesina de Puebla de Amorabiel. Pilar y los demás pensaron que correrían la misma suerte, pero al día siguiente les enfilaron para Cáceres. Muchos de los prisioneros iban heridos, al llegar a un puente del río Tajo pararon los camiones e hicieron bajar a los prisioneros, separaron a los hombres de las mujeres y a ellos los fusilaron con rápidas ráfagas de ametralladora, discutieron si echar los cadáveres al río Tajo o no, hasta que un oficial se opuso decididamente a echarlos al río porque durante un mes habían tirado a él tantos muertos de la represión de Extremadura que las autoridades de Lisboa advirtieron a Millán Astray, que era quien llevaba a aquella zona, “que no tiraran más cadáveres al Tajo porque desembocaba en Lisboa y era todo un espectáculo”» (Doña, 2012, p. 240).

tirla en una agente más de la opresión a la que se somete a todo el bando vencido, esto es, pretenden utilizar el ejemplo represivo de Tomasa para disuadir cualquier acto de rebeldía:

Quando llegaron a la margen derecha del Tajo, su marido estaba muerto. Ella abrazó su cabeza. Y le cerró los ojos, y se mantuvo abrazada a él hasta que una pareja de falangistas al mando de El Carnicero de Extremadura la arrancó de su duelo y empujó el cadáver al agua. Ella lo vio deslizarse corriente abajo mientras la esposaban. (...). A ella le levantaron del suelo diciéndole que viviría para contar lo que les pasa a Las Damas de Negrín. Y se la llevaron a Olivenza, a la cárcel de mujeres. Allí pasó dos años negándose a contar su historia, y sin poder llorar a sus muertos. Ahora la cuenta llorándolos (Chacón, 2010, pp. 238-239).

Frente a ello, sin embargo, Tomasa se niega a cumplir con el objetivo que se le ha asignado y, en lugar de contar su historia a todo aquel que quiera escucharla, la calla,¹³ nadie conoce su pasado y eso es algo que llama la atención de sus compañeras de celda.¹⁴ Esta situación cambia, como ya hemos dicho, con la muerte de Hortensia, una de las reclusas. A consecuencia de su aislamiento y de no haber podido despedirse de su compañera, Tomasa sufre y se desespera, al mismo tiempo que resuenan en su cabeza las últimas palabras que Hortensia dijo en la última asamblea carcelaria a la que pudo acudir en Navidad, poco antes de ser castigada:

Tomasa no pudo despedirse de Hortensia. Acurrucada en su dolor a oscuras, en su celda y en silencio, se niega a dejarse vencer. Nuestra única obligación es sobrevivir, había dicho Hortensia en la última asamblea a la que ella asistió. Sobrevivir. Tomasa no permitirá que el dolor la aplaste contra el suelo. Sobrevivir. Locuras, las precisas, había dicho Hortensia. Locura. Ronda el silencio. El silencio hace su ronda y ronda la locura. Sobrevivir. Y ronda y ronda. No se lo vamos a poner tan fácil. No. Tomasa no pudo despedirse de Hortensia. Se acurruca en su dolor. Sobrevivir. Y contar la historia, para que la locura no acompañe al silencio. Se levanta del suelo. Contar la historia. Se levanta y grita. Sobrevivir. Grita con todas sus fuerzas para ahuyentar el dolor. Resistir es vencer. Grita para llenar el silencio con la historia, con su historia, la suya. La historia de un dolor antiguo que ahoga el llanto de no haber podido despedirse de Hortensia. Tomasa camina dos pasos al frente, da la vuelta y recorre la celda, otros dos pasos. / Volver. / Llorar. / Y cuenta a gritos su historia, para no morir (Chacón, 2010, p. 236).

Como podemos observar en la cita, Hortensia hacía un llamamiento entre sus compañeras a sobrevivir para contar la historia, sus historias, y Tomasa empujada por el dolor y la desesperación cuenta, por fin, pues hasta este momento nunca había dado ningún dato acerca de su pasado, el asesinato de su familia y su paso por distintas cárceles y campos de concentración.

La forma en la que Tomasa cuenta la violenta muerte de su familia y su peripecia hasta llegar a la Cárcel de Ventas es muy importante: lo hace gritando, desoyendo las órdenes de la guardiana, representante de la autoridad carcelaria, y llenando el silencio al que está siendo confinada; de modo que la narración no solo se convierte en un acto de supervivencia, sino también de lucha y resistencia (Colmeiro, 2008, p. 205). La liberación de Tomasa se produce en un momento de soledad absoluta; al igual que el resto de los personajes de la novela, se trata de una mujer que pertenece y construye una parte de su identidad como integrante de un grupo, actúa en función de lo que considera que debe hacer para contribuir a la causa que comparte con sus compañeras. Del mismo modo, el silencio que guarda respecto a su pasado no responde solo a un sentimiento egoísta de no querer compartir su historia trágica con el resto de las reclusas con las que convive, sino que para ella supone una forma de contribuir a la lucha antifascista, pues, por una parte, niega el fin de la guerra y, por otra, desacata a los falangistas que la dejaron vivir para convertirla en un símbolo viviente de la represión cuyo objetivo es desmovilizar cualquier intento de resistencia.

Sin embargo, en el momento al que nos referimos, Tomasa se encuentra totalmente aislada y es este aislamiento el que le impide formar parte del grupo, colaborar y vivir conjuntamente un episodio tan doloroso como el fusilamiento de una compañera de celda. En su soledad Tomasa deja de lado la colectividad y la iden-

13 Esta característica distingue al personaje de Tomasa de otros de la novela, como Reme: «Y por eso [Tomasa] mira a Reme con desdén cuando Reme se incorpora a la fila. Porque Reme ha abandonado. Se ha vuelto mansa. Reme no sabe valorar el sacrificio de los que siguen cayendo. Ella es una derrotista, que solo sabe contar los muertos. Ella solo sabe llorarlos. Y cuenta su historia, su pequeña historia, siempre que puede, como si su historia acabara aquí» (Chacón, 2010, pp. 32-33).

14 «[Hortensia] Escribe que a Tomasa le han “dado cubo” para quince días. Reme le está haciendo la trenza. Escribe en su diario que a la extremeña le han debido de pasar cosas muy malas, porque nunca quiere hablar de por qué la trajeron aquí. Dicen que estuvo dos años en Olivenza, con la pena de muerte. Escribe que Tomasa siempre pregunta por el mar. A todo el mundo le pregunta lo mismo» (Chacón, 2010, p. 56).

tividad grupal. La muerte de Hortensia funciona como un desencadenante del empoderamiento de la presa en su dolor individual,¹⁵ subvirtiendo la parte simbólica de su represión: los hombres que asesinaron a su familia la dejaron con vida para que su historia personal se convirtiera en una suerte de escarmiento y de amenaza para todas las mujeres que decidieran luchar como ella había hecho. Frente a ello, Tomasa había decidido guardar silencio y desobedecer, negando el final de la guerra e impidiendo que su trauma fuera un arma más del régimen para imponer miedo. Sin embargo, su propio silencio la estaba ahogando de tal manera que su supervivencia termina pasando por romper la promesa que había contraído consigo misma:

Esta noche. Y Tomasa no dejará de gritar su dolor. Recorrerá con su grito el tiempo de esta noche. La Dama de Negrín alzará la voz porque su obligación es sobrevivir. Vivirás para contarlo, le habían dicho los falangistas que empujaron el cadáver de su marido al agua. Vivirás para contarlo, le dijeron, ignorando que sería al contrario. Lo contaría, para sobrevivir. / Sobrevivir. Contar que la llevaron a la cárcel de mujeres de Olivenza, que allí estuvo dos años con «La Pepa» colgándole del cuello, y que compartió celda con una mujer que había perdido a sus dos hijos en el campo de concentración de Castuera. Los ataron el uno al otro y a culatazos los arrojaron a la mina. Sus gemidos subían desde el fondo de la tierra. Sus lamentos se oyeron durante toda una noche, hasta que otros cuerpos se rompieron contra ellos, y luego otros, y otros. Más gemidos. Y una bomba de mano que cae desde lo alto (Chacón, 2010, p. 240).

Por ello, cuando al fin relata su pasado traumático, no sirve para aterrar a sus compañeras, sino para empoderarse, sobrevivir y seguir luchando contra el franquismo. La subversión de Tomasa responde a las teorías de Butler, ya que constituye un ejemplo de una rebelión contra la norma que sucede dentro de la norma, esto es, Tomasa emplea lo que debería haber sido el medio de opresión y de subalternización en un grito de liberación y de reivindicación de su memoria:

Para escapar de la emancipación del opresor en nombre del oprimido, es preciso reconocer la complejidad y la sutileza de la ley y desprendernos de la ilusión de un cuerpo verdadero más allá de la ley. Si la subversión es posible, se efectuará desde dentro de los términos de la ley, mediante las opciones que aparecen cuando la ley se vuelve contra sí misma y produce permutaciones inesperadas de sí misma. Entonces, el cuerpo culturalmente construido se emancipará, no hacia su pasado «natural» ni sus placeres originales, sino hacia un futuro abierto de posibilidades culturales (Butler, 2007, p. 196).

Conclusión

En definitiva, como hemos señalado a lo largo del texto, uno de los objetivos de la represión sexuada que sufrieron las mujeres vencidas tras la guerra civil española consistía en castigar las transgresiones genéricas que habían tenido lugar tanto antes como durante el conflicto bélico. Uno de los pilares de la dictadura instaurada tras la victoria franquista sería la férrea división entre hombres y mujeres y la total dependencia de ellas. Para ello, no bastaba con promover y premiar actitudes femeninas que respondiesen al ideal de belleza difundido, el ángel del hogar, sino que se creó un modelo antitético, encarnado en las mujeres del bando republicano, que representaba todas las características que serían inaceptables en el nuevo orden social y que tendrían que ser castigadas.

Esta desposesión de las mujeres se llevó a cabo de una manera brutal, como hemos comentado al centrarnos en el personaje de Tomasa. La represión, en su caso, no acaba con la muerte de su familia, sino que, además, se censura su testimonio, se corrompe para convertirlo en agente aleccionador y reeducativo para el

15 «Sin duda alguna, el empoderamiento de las personas, hombres o mujeres, pasa por el desarrollo de la individualidad, y este por su formación en el uso de instrumentos racionales para relacionarse con el mundo, entre los que destaca, básicamente, la escritura. De ninguna manera quiero negar esto. *La sensación de poder personal y la convicción de tener el derecho a no ser sometido/a o subordinado/a solo deriva de la individualidad*. Lo que afirmo es que la trampa del discurso patriarcal consiste en afirmar que esto puede existir sin que la persona individualizada tenga esos anclajes de seguridad que constituyen los mecanismos de la *identidad relacional*. Creo que esos anclajes son imprescindibles y que no reconocerlo ha llevado, precisamente, a subordinar a las mujeres» (Hernando, 2015, pp. 116-117). Es decir, Tomasa adquiere conciencia de que solo compartiendo su historia personal puede crear unos lazos fuertes con sus compañeras, solo así puede contribuir a la concienciación colectiva acerca de la opresión contra la que solo se puede luchar de forma grupal, y retomando la explicación de Hernando, es en un momento catártico individual en el que el personaje cambia su conducta respecto al testimonio, propio y ajeno, de modo que, a partir de este momento, no lo considerará una claudicación al bando vencedor, sino un medio de encontrarse, en el sufrimiento compartido, para luchar contra sus opresores.

resto de mujeres vencidas. Esto es, la desposesión y subalternización del personaje es total: no posee ni siquiera un relato propio, una voz con la que compartir su historia. Está condenada a un silencio constrictor que le impide tanto iniciar un proceso de duelo que le permita hacer frente a la pérdida de sus seres queridos como crear lazos con otras mujeres reprimidas. Solo cuando es sometida a un aislamiento casi absoluto y nadie, salvo una guardiana, puede escucharla, Tomasa se adueña de su pasado, subvierte el mandato de sus victimarios y emplea su propio testimonio para seguir sobreviviendo y luchando contra el régimen.

Este ejemplo que encontramos en la novela de Dulce Chacón nos muestra no solo la importancia del testimonio como medio por el que se mantiene y configura la memoria de un pasado traumático, sino cómo, en muchos casos, el compartir unas vivencias de violencia puede resultar terapéutico y catártico. En el caso de Tomasa, la narración del trauma ayuda a la mujer a adueñarse de su voz y de su propia historia, lo cual funciona en la novela como un acto simbólico de resistencia y de rechazo del orden autoritario.

Referencias bibliográficas

- Barranquero Texiera, E. (2018). Represión, supervivencia y exclusión: la lucha de las mujeres en Andalucía. En Á. Egido y J. J. Montes (Eds.), *Mujer, franquismo y represión: una deuda histórica* (pp. 129-145). Madrid: Sanz y Torres.
- Beverly, J. y Achugar, H. (Eds.). (2002). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.
- Chacón, D. (2010). *La voz dormida*. Madrid: Santillana.
- Colmeiro, J. F. (2008). *Re-Collecting Women's Voices from Prison: The Hybridization of Memories in Dulce Chacón's La voz dormida*. En K. M. Glenn y K. McNerney (Eds.), *Visions and Revisions: Women's Narrative in Twentieth-Century Spain*, Foro Hispánico (pp. 191-209). Ámsterdam: Rodopi.
- Corredera González, M. (2010). *La guerra civil española en la novela actual: silencio y diálogo entre generaciones*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Doña, J. (2012). *Desde la noche y la niebla: mujeres en las cárceles franquistas*. Madrid: Horas y Horas La Editorial.
- Egido León, Á. (2009). *El perdón de Franco: la represión de las mujeres en el Madrid de posguerra*. Madrid: Catarata.
- Federici, S. (2017). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Foucault, M. (1987). *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- González Duro, E. (2012). *Las rapadas: el franquismo contra la mujer*. Madrid: Siglo XXI.
- Gorosarri, M. y Barinaga, E. (2008). *No lloréis, lo que tenéis que hacer es no olvidarnos: la cárcel de Saturrarán y la represión franquista contra las mujeres, a partir de testimonios de supervivientes*. Donostia: Tarttalo.
- Gramsci, A. (1984). *Cuadernos de la cárcel: Tomo III*. México DF: Ediciones Era.
- Gramsci, A. (1999). *Cuadernos de la cárcel: Tomo II*. México DF: Ediciones Era.
- Hernando, A. (2015). Identidad relacional y orden patriarcal. En A. Hernando (Ed.), *Mujeres, hombres, poder* (pp. 83-124). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Hernando, A. (2018). *La fantasía de la individualidad: sobre la construcción socio-histórica del sujeto moderno*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Izquierdo, J. M. (2013). La narrativa del nieto derrotado: últimas novelas sobre la guerra civil española. En *Un ciclo con la reforma educativa «Kunnskapsløftet»: ¿nuevas perspectivas para el español?*, IV Congreso Nacional Asociación Noruega de Profesores de Español (pp. 1-18). Recuperado de <https://www.educacionyfp.gob.es/dam/jcr:a679b07b-7241-470c-8edb-814ef64eace2/2013-esp-16-ivcongreso-anpe-izquierdo-pdf.pdf>
- Ledesma, J. L. (2003). Las mujeres en la represión republicana: apuntes sobre un «ángulo muerto» de la guerra civil española. En M. Nash, y S. Tavera (Eds.), *Las mujeres y las guerras: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea* (pp. 441-458). Barcelona: Icaria.
- Lerner, G. (2017). *La creación del patriarcado*. Pamplona-Iruña: Katakarak Liburuak.
- Linhard, T. A. (2002). Una historia que nunca será la suya: feminismo y poscolonialismo y subalternidad en la literatura femenina mexicana. *Escritos*, 25, 135-156.
- López Rodríguez, A. D. (2009). *Cruz, bandera y caudillo: el campo de concentración de Castuera*. Badajoz: Ceder-La Serena.

- Lu, Y. (2014). Despertar la voz dormida de las vencidas: análisis sobre la narradora singular y protagonistas plurales en *La voz dormida* de Dulce Chacón. *Revista Historia Autónoma*, 5, 119-132.
- Martín Martín, J. M. (2013). Ficcionalizar el recuerdo: del silencio a la memoria cultural: Dulce Chacón *La voz dormida* (2002). En J. C. Cruz Suárez, y D. González Martín (Eds.), *La memoria novelada II: ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española* (pp. 123-138). Berna: Peter Lang.
- Martínez Rus, A. (2018). *Milicianas: mujeres republicanas combatientes*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Matousek, A. L. (2008). La desmitificación de «la mujer roja»: la contrahistoria de las dictaduras militares en España y la Argentina a través de dos textos de Dulce Chacón y Alicia Partnoy. *Letras Hispanas*, 5(2), 67-83.
- Moreno, M. (2013). La dictadura franquista y la represión de las mujeres. En M. Nash (Ed.), *Represión, resistencias, memoria: las mujeres bajo la dictadura franquista* (pp. 1-22). Granada: Comares.
- Morris, Rosalind C. (Ed.) (2010). *Can the Subaltern speak? Reflections on the History of an Idea*. Nueva York: Columbia University Press.
- Nash, M. (1999). *Rojas: las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus.
- Nash, M. y Tavera, S. (2003). Introducción. En M. Nash y S. Tavera (Eds.), *Las mujeres y las guerras: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea* (pp. 9-16). Barcelona: Icaria.
- Peres Díaz, D. (2017). Feminismo poscolonial y hegemonía occidental: una deconstrucción epistemológica. *Dossiers Feministes*, 22, 157-177.
- Piérola Narvarte, G. (2018). *Mujer e ideología en la dictadura franquista: Navarra (1939-1960)*. Navarra: Pamiela.
- Prelipcean, A.-V. (2018). La voz dormida o la historia silenciada de las mujeres durante la posguerra civil española. *Meridian Critic*, 1(30), 121-126.
- Said, E. W. (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Spivak, G. C. (2008). Estudios de la subalternidad: deconstruyendo la historiografía. En S. Mezzadra et al. (Eds.), *Estudios poscoloniales: ensayos fundamentales* (pp. 33-68). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Spivak, G. C. (2010). *Crítica de la razón poscolonial: hacia una historia del presente evanescente*. Madrid: Akal.
- Vergés, F. (2021). *A decolonial feminism*. Londres: Pluto Press.
- Vinyes, R. (2002). *Irredentas: las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*. Madrid: Temas de Hoy.

Preludios

Cita y figura en «Las cartas robadas», de Paul Celan

Andrés Ajens

Universidad de Chile

Resumen

«Las cartas robadas» («Die gestohlenen Briefe»), poema del ciclo de *Schneepart* (1971) de Paul Celan, finalmente no fue incluido en el libro y solo sería publicado más tarde, entre los póstumos (1991). A partir de consideraciones de carácter tonal o músico, históricas, cabalísticas y literarias este ensayo aborda desvíos de *cita* y *figura* que entreabren la pregunta por los eventuales vínculos entre poema (*Gedicht*) y ficción (*Fiktion*) en la escritura poética de Celan.

Palabras clave: poema - cita - figura - Paul Celan - Edgar A. Poe.

Preludes

Quote and figure in «The Stolen Letters» by Paul Celan

Abstract

Originally not included in the *Schneepart* (1971), the poem «The Stolen Letters» («*Die gestohlenen Briefe*») by Paul Celan would come out later among the posthumous poems (1991). Starting with notes on tonal, historical, cabalistic and literary character, this essay addresses deviations of *quotation* and *figure* that re-open the question about links between poem (*Gedicht*) and fiction (*Fiktion*) in the poetic writing of Celan.

Keywords: poem - quote - figure - Paul Celan - Edgar A. Poe.

Y en cuanto a las cosas que supuestamente escribo en clave, antes bien diría: multivocidad sin máscara [*Mehrdeutigkeit ohne Maske*]... Intento volver a dar [*wiedergeben*; ‘reproducir’ y aun ‘dar de yapa’] lingüísticamente al menos extractos del análisis espectral de las cosas [*Spektral-Analyse der Dinge*], mostrarlas simultáneamente en más de un aspecto [*in mehreren Aspekten*] e impregnadas unas con otras... Mi supuesta afición a la abstracción y mi efectiva multivocidad [*wirkliche Mehrdeutigkeit*] [tómelas, si quiere, como] momentos del realismo.

Paul CELAN¹

No poco se habrá aludido a la «cita», explícita o implícita (con *y*, mayormente, sin comillas), y cada vez al menos una pizca desviada, *desemplazada*, en la escritura poética de Paul Celan. Aparte de la consabida fuerza o violencia [*Gewalt*] en juego en cada *extracción* de un pasaje textual y su reinscripción en otro texto —no poco remarcada en su hora por W. Benjamin— la cita en Celan no habrá dejado de marcar o comarcar algún encuentro [*Begegnung*], a menudo un hallazgo [*Trouwaille*], no necesariamente exento(s) de tensión pensante o crítica.²

Lo mismo podría decirse, no sin cierta reserva, de la «figura», en su plurivalencia por de pronto semántica y pragmática en Celan. Nos limitaremos a algunos consabidos trechos de «El meridiano», discurso de recepción del premio Büchner (1960), aunque lo mismo podría afirmarse del conjunto de su poesía. «Figura» ha traducido principalmente al bien conocido término alemán *Gestalt* y sus variantes.³ Independientemente de esta polivalencia (en frases como: *Dann wäre das Gedicht (...) gestaltgewordene Sprache*; «Entonces el poema fuera (...) lenguaje vuelto figura»), la «figura» como *Gestalt* se distingue en Celan de la figura en tanto tropo (*Trope*) o figura retórico-literaria, que es otra de las significaciones clásicas (romanas) de figura, como lo atestigua Quintiliano en su célebre tratado de retórica. El alemán *Figur* (que, siguiendo a los Grimm, dice de entrada la figura humana —*menschliche Gestalt*⁴—, dándolo en traslación del griego *σχῆμα* (*skhéma*), pero que también es remitido a la distinción figura/fondo —en un cuadro, por ejemplo— y a las figuras gramaticales y retóricas, apenas sobreviene en Celan, aunque ocurre en al menos un poema: «Draussen» (en *Fadensonnen*), y su variante verbal *konfigurieren*, en más de uno.⁵ Incluso la noción de *figura* en el sentido de Auerbach (1998), es decir, de Pablo de Tarso, es decir, *judía* (paleotestamentaria), como figura *par excellence* de la literatura occidental, aunque parece muy lejana tanto de la *Gestalt* como de la *Figur* celanianas —de ahí la reserva—, tal vez no deja de parasitarlas (y viceversa), también, de modo desplazado o aparte.

En lo que atañe a «Die gestohlenen Briefe», poema del ciclo de *Schneepart* (donde se intensifica un cierto incierto legado de Mallarmé), escrito en 1968, pero que solo vendría a ser publicado entre los poemas póstumos, las preguntas con rostro ineludible o, por así decirlo, que de entrada se nos imponen o nos salen al encuentro, son al menos de doble laya. De una parte, ¿cómo se da tal des(em)plazamiento o desvío(s) de la cita

1 Citado en Huppert (1988, p. 321). (Salvo otra indicación, toda traducción es nuestra.)

2 En lo que atañe al comentario de citas y autocitas en Celan, por caso, ver Beda Alleman (1986, pp. 11-26). Como lo subraya Anna Glazova, las citas en Celan son antes que nada encuentros con la lengua: «Quotation is for Celan not only a means of a dialogue with another poet; it is, more importantly, an encounter with language [La cita es para Celan no solo un medio para un diálogo con otro poeta; es, más decisivamente, un encuentro con la lengua]. ‘Wir führen das Gespräch mit der Sprache —trotz und mit all den Sprechern’ (We converse with language —despite and with all the ‘speakers’) can be read as Celan’s reformulation of Hölderlin’s ‘Seit ein Gespräch wir sind / Und hören können voneinander’ (‘Since we are a conversation / And can hear from one another’). (...) In the moment when a counter-word originates from the conversation, language runs counter to language, whereas the speakers merely witness this happening» [‘Llevamos una conversación con el lenguaje —pese a y con todos los hablantes’ puede ser leído como la (re)formulación de Celan de los versos de Hölderlin ‘Seit ein Gespräch wir sind / Und hören können voneinander’ (Desde que somos una conversación / y podemos oírnos)]. (...) En el momento en que una contrapalabra surge en la conversación, el lenguaje va con/tra el lenguaje, mientras los hablantes simplemente atestiguan que eso sucede] (Glazova, 2016, p. 17; énfasis nuestros).

3 Para la traducción de *Gestalt* en tanto figura en «El meridiano», ver Oyarzún (1997) y Reina Palazón (1999).

4 La entrada *Figur* del diccionario de los hermanos Grimm comienza recordando el uso del término desde al menos el siglo XIII: «FIGUR, f. gestalt. menschliche gestalt, σχῆμα wird goth. durch manauli, ein allen übrigen deutschen sprachen entgehendes wort, bezeichnet. unser gestalt dauert zwar bis heute fort und ist sogar edler als figur, dieser fremde ausdruck fand aber schon im 13 jh» [FIGUR, f. figura. Figura humana, σχῆμα [skhéma], a través del gótico ‘manauli’, un término ausente en las demás variantes del alemán. Nuestra Gestalt (figura) pervive hasta nuestros días y es aun más noble que Figur (figura), pero esta extrañable expresión se halla ya en el siglo XIII]. En Jacob y Wilhelm Grimm (s. f.), entrada «Figur».

5 En la cuarta estrofa de «Draussen» (lo que Reina Palazón traduce como «En alta mar»), en *Fadensonnen* (1968), leemos: «eine / Henkers- / schlinge, legt sich die Zahl / um den Hals der noch sicht- / baren Figur» [Reina Palazón: un lazo / de verdugo, el número se ciñe, / al cuello de la aún vi- / viente figura]. Consultar también «Möwenküfken», en *Fadensonnen* (1968), y «Das wildherz», en *Lichtzwang* (1970).

(de una de las más recurrentes traducciones alemanas⁶) de *The purloined letter* en «Die gestohlenen Briefe»? Y, concomitantemente, ¿cuál sería la *relación* (por no decir por ahora *relato*) entre poema (*Gedicht*) y ficción [*Fiktion*] o, más ajustadamente acaso, entre *poema* y *literatura fantástica* en la poesía de Celan? (*Fiktion* y sus variantes son términos eludidos abiertamente por Celan, quien alguna vez por demás señalara que él «no hacía literatura» (Celan, 2019, p. 547); las alusiones y suscripciones del juego, *Spiel*, en cambio, o acaso por lo mismo, no fueron pocas).⁷ De otra parte, no sin eventuales conjunciones con lo anterior, ¿«Die gestohlenen Briefe» opera (reiterando) figuralmente? ¿Con cuál figura, en tal caso? ¿Con la figura del Chevalier Auguste Dupin o la del narrador anónimo de «Las cartas robadas»? O, si se quiere, ¿da lugar puntualmente, como «La muerte y la brújula», de J. L. Borges (en *Ficciones*, 1944), mas no por ello menos diversamente y con bien otros plurales efectos, a una reiteración eventualmente *consumadora* del relato [*tale*] de Poe?

Hasta ahora, nadie ha ofrecido una interpretación de «Die gestohlenen Briefe», salvo algunas referencias puntuales.⁸ En cualquier caso: lejos nuestro pretender ofrecer aquí una eventual (primera) interpretación. Solo cabe delinear algunos apuntes, a modo de preludios (ya abiertamente tonales o músicos, ya históricos, ya literarios, ya cabalísticos, ya filigráficos, etc.), para un comienzo de respuesta no poco multívoca [*mehrdeutig*] a las preguntas someramente entreabiertas.⁹

[Tonales]

El poema está estructurado sintácticamente en cuatro secuencias o estrofas de hechura varia (la segunda y la tercera pueden leerse como planos secuencias; las otras incluyen más de un segmento o fraseo).¹⁰ La primera de ellas, introductoria, subraya de entrada —explícita e implícitamente— más de un motivo tonal o músico en juego. Oigamos:

DIE GESTOHLLENEN BRIEFE: lauter
untilgbare Orte, tonstark,
am Judenknochen. Kronland, es stirbt nicht.

Lo que Reina Palazón traduce:

6 De las más de dos decenas de traducciones del cuento de Poe al alemán desde fines del siglo XIX, «Der gestohlene Brief» es la segunda más común, tras «Der entwendete Brief» (Forclaz, 2001, pp. 29-39). En ningún caso se conserva el juego entre *carta* y *letra* que se da en el inglés *letter* (*Brief*, en alemán, que más bien consueña con *breve*) ni tampoco los matices del *purloined* inglés, del francés *purloigner*, es decir, posponer, prolongar, poner aparte.

7 Si bien el término *ficción* (*Fiktion*) no comparece en el lenguaje *celaniano* (Bollack, 2001), los editores de *Mikrolithen sind, Steichen* (Wiedemann y Badiou) no dejen de agrupar un lacónico número de páginas como «Prosas de ficción» [*Fiktionale Prose*] (Celan, 2005, pp. 454-492).

8 Werner Hamacher alude puntualmente a «Die gestohlenen Briefe» en su ensayo sobre «Aus dem moorboden» [Desde el suelo pantanoso], al cual volveremos. El pasaje expresa: «De este modo ‘Häm’ [en la cercanía de *Heim*, ‘hogar’] está a su vez determinado a partir de su dis-tancia [*Ent-fernung*] como hogar contra hogar, hogar sin hogar y, por lo tanto, como ‘sinimagen’, como sinhogar [*wie ‘Ohnebild’, als Ohneheim*]. La lógica anfibólica de este regreso al hogar en el ‘Häm’ determina ya en «Schibboleth» de 1955 la expresión ‘extrañeza del hogar’ [‘Fremde der Heimat’] y poco después de la escritura de «Aus dem moorboden» aparece en «Die gestohlenen Briefe» (...) en la formulación ‘deshogar-enhogar’ [‘*entheim-zuheim*’]» (1999/2019, pp. 25-26; traducción castellana en Hamacher, 2013, p. 257).

Por su parte, la estudiosa portuguesa Gilda Lopes Encarnação alude al vínculo, inscrito en el poema, con la histórica tierra natal de Celan: «Pero también [no solo en «Die Niemandrose»] poemas posteriores («Mapesbury Road» de abril de 1968 y «Die gestohlenen Briefe» de julio del mismo año) reflejan ecos de la tierra natal de Celan. (...); en el segundo (incluido entre los poemas póstumos) es la memoria de lugares inerradicables [*untilgbare Orte*], inerradicables porque viven dentro de la persona, lo que une al poeta con la memoria de la patria (la ‘tierra de la Corona’) en una relación permanente, si bien ambivalente [*ambivalente Beziehung*]» (2007, p. 183). Por último, hay mínimas referencias terminológicas (sobre *Kronland*, *Sund*, *Blau* y *Weiß*) en los comentarios de Wiedemann y Badiou (Celan, 2014, p. 857).

9 *Mehrdeutig* viene en los Grimm y (de yapa) en Heidegger, remarcado por Celan (2004, p. 404): «*Die Mehrdeutigkeit* der Frage vereitelt vollends jeden Versuch, geradezu und ohne weitere Vorbereitung auf die Antwort loszusteuern»; lo que Raúl Gabás traduce como: «La diversidad de sentidos de la pregunta condena por completo al fracaso el intento de contestarla de inmediato y sin ulteriores preparaciones» (Heidegger, 1954/2005, p. 113).

10 «Die gestohlenen Briefe»: «lauter / untilgbare Orte, tonstark, / am Judenknochen. Kronland, es stirbt nicht. // Ich war dir zuinne, / da bleib ich, / es kann auch sein, / daß sein kann, // aber, da’s allenthalb knechtet, / könige ich, / komm. // Überm Sund, wo du Blau flichst und Weiß, / osterts, entheim-zuheim. // Mehr du als mehrst, / scheffelt. / Komm auf, mit mir» (Celan, 2014, p. 522).

[LAS CARTAS ROBADAS: todos

lugares indestructibles, de intenso sonido,

en el hueso judío. País de la corona, no muere] (Celan, 2003, p. 220).

Tonstark, literalmente sonido o tono fuerte, intenso, en contraposición, por caso, con *Tonschwach*, sonido débil. Y ello anticipado acaso por el adjetivo *lauter* —puro, claro, entero—, pero que a la vez puede significar alzar el volumen o hablar más alto (*lauter sprechen*), no lejos de *Laut* (laúd) y *läuten* (tocar o hacer sonar campanas). Y todo ello, trasluce Reina Palazón, «en el hueso judío».

Judenknochen dice, en efecto, el hueso (*Knochen*) judío. Pero también estamos ante un compuesto que tiene entre otros sinónimos en alemán *Musikantenknochen* (lit. ‘hueso músico’), lo que un diccionario traduce como: «m. <familiar> (parte exterior de la) articulación del codo». ¹¹ ¿Cómo es que tal «hueso judío» viene a enlazarse semánticamente con «la parte exterior del codo» y esto, a su vez, connotado musicalmente (*Musikanten-knochen*)? La consonancia musical viene desde ya dada porque un golpe súbito en el codo (sobre todo cuando el nervio que se aloja entre el hueso húmero y el cubital está a flor de piel) genera un hormigueo vibratorio intenso desde el codo hasta los dedos de la mano, a veces dando lugar a un intensísimo dolor. La asociación con *lo judío* (en tanto «hueso judío») se da también en francés, donde el hueso del codo ha sido llamado popularmente *le petit juif*. La asociación provendría de la Edad Media, cuando grupos judíos tenían restricciones para el ejercicio de oficios y tendían a concentrarse en labores comerciales; así, el «hueso judío» (*Judenknochen* o *petit juif*) se vincularía a los comerciantes de telas (judíos) *cuando se golpeaban los codos con movimientos de barrido mientras medían la longitud de la tela*. ¹² Cosquilleo u hormigueo vibratorio sorprendentemente conjugan la posibilidad del dolor más alto con la del placer más intenso, pues (en inglés) el mismo hueso es llamado *funny bone*, alias «hueso de [para] la risa»; su apelativo <fam., pop.,> anglosajón sería un juego de palabras con el (hueso) húmero (*humerus*, en inglés, parasitado en su pronunciación *humorous* y viceversa). ¹³ A Celan, traductor temprano de Shakespeare y Dickinson, estudiado en inglés (además de alemán) en la Sorbonne a inicio de los años cincuenta, difícilmente se le escapara tal desvío; menos dándose cita no tan oblicua (desde el título) con el relato parisino de Poe tal vez más sonado.

«Las cartas robadas: lugares indestructibles [untilgbare: ‘indestructibles’, ‘indelebles’, ‘imborrables’, ‘inextinguibles’ y también ‘impagables’, ‘no amortizables’], de intenso sonido, / en el hueso judío». *Como si* la evocación de tal intenso hormigueo vibratorio del codo a la mano que escribe, a la vez judía y música, evocara de entrada también tales diversos puntos sensibles de una partitura judeo-musical *celaniana* de «Todesfuge» [«Fuga de la muerte»] a «Corona» (alias «Fermata»), de «Corona» a «Engführung» (alias «Stretto»), de «Corona» a «Psalm» [«Salmo»], entre tantos. Y aunque la evocación podría oírse como orejeada al pasado, a lo (ya) dado u ocurrido, *was geschah* (un poco como Heidegger en *Sein und Zeit* asocia el temple de ánimo o entonado «hallarse» [*Befindlichkeit*], alias *Stimmung*, al momento extático del haber sido ¹⁴), el acento agudo (no poco intenso) de la coyuntura *presente*, no ha dejado de ser escogido por Celan como instancia crucial de escritura, como lo explicita «El meridiano». En cualquier caso, aún no sabemos si esta evocación de (lugares de) tono o sonido no poco intenso se plasma, reiterativamente, en lo que resta del poema, y cómo, o si tal vez los párrafos que siguen (con notorios blancos en/y entre ellos) (le) corresponden o actualizan de otro modo, acaso variando multivocalmente la intensidad tonal en juego. Y si *Kronland*, el país, el territorio o la landa de la Corona, con que se abre la frase que cierra la primera estancia, conlleva también *históricamente* (G. Lopes Encarnação) una alusión a la tierra natal de Celan, con lo cual la intensidad del hormigueo vibratorio jamás estaría así exenta de una puntual pizca de tonal saudade. Tal Fort-Da (freudiano) elaborado explícitamente en más de un poema y, ejemplarmente, en el siguiente pasaje de «Es ist alles anders», [Todo es de otro modo], en *Die Niemandsrose*, donde las cartas aparecen como un guijarro suscrito a la memoria de la estadía de la madre de Celan en Praga:

11 *Diccionario de las lenguas española y alemana* (Slaby, Grossmann e Illig 1994, p. 749). Por su parte, el *Südhessisches Wörterbuch* (Maurer, 1973-1977, p. 999) con relación a *Judenknochen* remite al «nervio cubital [*nervus ulnaris*] en el codo» y da como sinónimos *Ellenbogen-Knochen* (‘hueso del codo’), *Zitter-knochen* (‘hueso tembloroso’) y también *Maus* (‘ratón’). A su vez, un sitio de léxico médico dice de *Musikantenknochen*: [es] «literalmente la parte del nervio cubital [*Nervus ulnaris*] que corre sin protección debajo de la piel en el área del surco del nervio cubital [*Sulcus nervi ulnaris*], en la parte medial posterior del codo. Los impactos en este punto provocan sensaciones de dolor en el área de suministro del nervio» (<https://flexikon.doccheck.com/de>).

12 H. P. Dieterich, <https://www.fnp.de/kolumnen/hessisch-anfaenger-10776902.html>

13 *The American Heritage Dictionary of Idioms*, 2013, p. 161.

14 «La *disposición afectiva* se temporiza *primariamente* en el haber sido» [die *Befindlichkeit* dagegen zeitigt sich *primär* in der *Gewesenheit*] traduce J. E. Rivera un pasaje del capítulo cuarto de la segunda sección de *Ser y tiempo*, que lleva por título justamente «b) La temporeidad de la disposición afectiva» (Heidegger, 1967/1997, p. 357).

ha tiempo
 que se fue [*ist er fort*], como las cartas [*die Briefe*], como todos
 los faroles, de nuevo
 tienes que buscarlo, ahí está,
 es pequeño, blanco,
 a la vuelta de la esquina, ahí está,
 en Normandía-Niemen — en Bohemia,
 ahí, ahí, ahí, [*da, da, da,*]
 detrás de la casa, delante de la casa,
 es blanco, blanco, dice: (...).¹⁵

Poco antes de que Celan escribiera «Die gestohlenen Briefe», gracias a una carta de su amiga —la poeta Nina Cassian (desde Bucarest)—, el escritor rumano de origen húngaro János Szász —junto con su pareja— y la escritora Anemone Latzinas tuvieron ocasión de alzar copas con Celan en París, a comienzos de 1968, y, de paso, apreciar, algo (ya) entonados, sus dotes vocales. Una tarde de abril, al visitarlo en su estudio de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm, Celan los invitó a terminar la velada en la plaza de La Contrescarpe, a solo unas cuerdas. A pesar de que Szász se apresurara a negar que estuvieran borrachos [*betrunken*], no por ello dejaría de evocar un «fuerte cosquilleo en las venas» y «un ligero mareo en la mollera»:

Era el comienzo de la primavera y una hermosa tarde; los parisinos ya estaban sentados en las mesas que habían puesto los bares en las aceras de La Contrescarpe, una plaza medieval. Vamos a sentarnos media hora, continuó Celan; el «Chope» es, por así decirlo, su lugar de reunión favorito (...). ¿Qué queremos beber?, preguntó (...). Finalmente dije: ron. Se sorprendió, luego se le iluminaron los ojos; cielo santo [*du lieber Himmel*], dijo, bebí ron por última vez hace veinte años en Bucarest. Nos sentamos allí hasta las tres de la mañana y bebimos. Hacia el final nos cantó canciones rumanas populares y de soldados [*sang er uns rumänischen Volks- und Soldatenlieder*]; estábamos de buen humor, no borrachos [*wir waren in guter Stimmung, nicht betrunken*], solo el cosquilleo de la primavera [*das Prickeln des Frühlings*] se hizo más fuerte en nuestras venas, solo sentimos un ligero mareo en la mollera, pero tal vez solo París fue el culpable de eso, la plaza de La Contrescarpe, la casa de Rabelais al otro lado de la calle, y el hecho de que nos permitieran sentarnos a tomar una copa [*einem Glas*] con Celan (Szász, 1988, p. 328).



Figura 1. La Chope, en plaza de La Contrescarpe, París, 1953. Fotografía de Bernard Château

15 Traducción de Reina Palazón, con leves modificaciones.

[Históricos]

«Die gestohlenen Briefe» está datado el 28 de julio de 1968, en la *rue* Tournefort, París, esto es, en el departamento al que Celan se había recién mudado, luego de pasar un breve lapso en su estudio de l'École Normale Supérieure, tras una estancia no poco larga, el año anterior, en el siquiátrico de Sainte Anne (Celan y Lestranger, 2001, pp. 564-575). Al parecer fue un día no poco fructífero, pues escribió otros seis o siete poemas: «Komm ich dir», «In den Schlaf, in den Strahl», «Du, Michaela», «Miterhoben», «24 Rue Tournefort» y «Aus dem Moorboden» —este, con alusiones al ensayo de Benjamin sobre Kafka, en el décimo aniversario de su muerte (1934)—,¹⁶ y probablemente también «Und wie die Gewalt» (Celan, 2014, p. 856). De ellos, solo un par («Aus dem Moorboden» y «Miterhoben») ingresaría finalmente a *Schneepart* (1971); el resto sería publicado entre los poemas póstumos (1991).

Aunque hay más de un poema escrito ese día, como en días precedentes, en que los acontecimientos de mayo de 1968 en París no dejaban de colarse y consonar de manera oblicua en los textos, no parece ser este el caso de «Die gestohlenen Briefe».¹⁷ Celan, que había participado y seguido con inicial entusiasmo el movimiento social en curso, con el paso de las semanas tomaría cierta distancia ante ciertas derivas de este (Felstiner, 2002, pp. 352-353).

Históricamente *Kronland*, el término con que comienza la segunda y última frase de la primera estrofa de «Las cartas robadas», refiere a un dominio real o territorio de la corona austro-húngara, durante el imperio austro-húngaro (1867-1918) que, aunque con diversos grados de autonomía, dependía directamente de aquella (al igual que la Bucovina natal de Celan, popularmente llamada *Klein Wien* —«el lugar de mi procedencia» [*den Ort meiner eigenen Herkunft*]), dirá en «El meridiano»—, o la Praga de Kafka). Ello, a diferencia de los territorios o reinos que, aun sujetos al imperio, no formaban parte propiamente del patrimonio real de los Habsburgo. La misma institución habían ocupado ya los Habsburgo españoles (de Carlos V en adelante) también en América, con tierras de la corona, que se distinguían de las tierras bajo encomienda.¹⁸ Aunque la referencia histórica de «Kronland» no deja de ser patente, no sería esta la primordial o poéticamente ahí decisiva, como tampoco lo habría sido en un poema precedente donde también aparece el término: «Schwarz», en *Atemwende* (volveremos).

El motivo del robo o del hurto viene históricamente unido en Celan, a partir de los años cincuenta, al llamado *Goll-Affäre*, esto es, las infames acusaciones de plagio por parte de la viuda del poeta franco-alemán Yvan Goll. Si el sustantivo *Stehlen* (robo) o el verbo *stehlen* no sobrevienen en poema alguno publicado en vida por Celan, sí están inscritos (como también *Diebstahl*, robo, y *Dieb*, ladrón) en documentos celanianos referidos a dicho *Affäre*.¹⁹ «Detengan al ladrón», escribe sarcásticamente Celan, apropiándose del mote para luego evidenciar que el *ladrón* en el *Affäre* habrá sido la acusadora. Algo parecido ocurre al comienzo de un poema de *Die Niemandrose* (1963) con alusiones a Villon, donde el poeta se califica a sí mismo de *Gauner*, es decir, bribón, maleante, granuja, pícaro, y también estafador, tímido, tramposo. En traducción de Reina Palazón, con leves modificaciones:

Un aire de granujas y malandras [*gauner- und ganovenweise*]
cantado en París Emprès Pontoise
por Paul Celan de Chernovitz de Sadagora (Celan, 2014, p. 135).²⁰

Por decir: si se quisiera hacer una lectura histórica de «Las cartas robadas», la ironía, desde su título, sería también evidente. Por demás, «Todesfuge», el poema más conocido de Celan al momento de escribir «Die gestohlenen Briefe», aparentemente retoma términos y motivos de un poema de su compañero de liceo

16 Para la intersección con el ensayo de Benjamin, consultar Hamacher (2013, pp. 209-289).

17 En materia de alusiones históricas, la pregunta no puede sino quedar abierta. Por caso, el verso «aber, da's allenthalb knechtet» (que Reina Palazón traduce por: «pero puesto que se subyuga en todas partes») acaso se conjugue también con el post-mayo, cuando De Gaulle retomaba las riendas de la escena política.

18 Por caso, las tierras de la corona en la provincia de Chucuito, junto al Titicaca, desde el siglo XVI (Noejovich y Salles, 2004, pp. 205-230).

19 Celan, 2005, § 274.1, p. 164: *gestohlen* (subrayado por Celan en una nota bajo el título «Zur G-Infamie»; *Diebstahl* (§ 271.1, p. 162); *Haltet den Dieb* (§ 282, p. 168).

20 Sadagora fue el nombre de un villorrio cercano a Chernovitz (actualmente incorporado a la ciudad), en donde a mediados del siglo XIX se constituyó un importante punto de peregrinación hasídica y, por demás, donde naciera Friederike Schrage, la madre de Celan. Sobre «Gauner», en el contexto del *Affäre Goll*, consultar Einsenreich (2013, p. 236).

y de lecturas de poesía en Chernovitz, Immanuel Weissglas (1920-1979), cuestión que solo se ventilaría públicamente en 1970, poco después de la muerte de Celan (Celan, 2014, p. 607; Bollack, 2001, pp. 28-30).²¹ Si *Weiß* [alias Weiss] y *Glas* vienen en otro de los poemas escritos por Celan ese mismo día («Miterhoben»), donde *Glas* es casi, raya [*Denkschrift*] entre medio, identificado con tal *tú* con quien el poema habla —*forderst du-Glas*; solicitas-el cristal, según traducción de Reina Palazón, reza el tercer verso—, *Weiß* viene a su vez en «Die gestohlenen Briefe» justo antes de una coma que abre literalmente hacia el blanco que precede al verso que viene:

wo du Blau flichst und Weiß,
osterts, entheim-zuheim.
[donde entretejes azul y blanco,
pascualea, sin-hogar-en-el-hogar.]

En un poemario como *Schneepart* esto no puede interpretarse como simple azar o lapsus histórico: se combina, con gran intensidad, con los blancos (literalmente entre comillas): *les «blancos», en effet, assument l'importance (Coup de dés; Observation relative au poème)* [los «blancos», en efecto, adquieren importancia] (Mallarmé, 1984, p. 455).²²

Pese a su patente distancia del ambiente intelectual parisino —«Paul Celan ne fut ainsi à Paris, en France, *sa vie durant*, poète que par *ouï-dire*» [Paul Celan durante su vida en París, en Francia, no fue sino poeta *de oídas*] (Bonnefoy, citado en Lo Feudo, 2013, p. 133; cursivas añadidas)— y a que su poesía prácticamente no había sido traducida al francés a esa fecha (en parte por propia voluntad, en parte por proyectos abortados), gracias a su amistad y cercanía con poetas como el propio Bonnefoy, pero especialmente con André du Bouchet, Jean Daive y Jacques Dupin, Celan ingresó en 1968 al consejo editorial de la recientemente fundada revista *L'Éphémère*, en cuyo primer número (1967) había aparecido, con su acuerdo, la primera traducción al francés de «El meridiano», por du Bouchet (a la vez traductor de Hölderlin y admirador de Mallarmé). A considerable distancia de *Tel Quel*²³, *L'Éphémère* buscó, con y contra Mallarmé, ir más allá no solo de la impregnación surrealista, sino también de una cierta herencia mallarmeana no poco dominante en la Francia de los años sesenta. En lo que atañe a Celan, pero también a du Bouchet, tal *más allá* no sería en caso alguno simple superación, sino más un *ailleurs* que un *au-delà*.

La explicación celaniana con respecto a la poética de Mallarmé, cuya primera explicitación sobreviene tempranamente en un pasaje de «El meridiano»,²⁴ se intensificará en los años siguientes, especialmente a partir de *Atemwende* (1967). Si en «El meridiano» (y ya antes, en el llamado «Discurso de Bremen»), la poética de Mallarmé parece estar bajo cuestión en las apelaciones a una escritura datada, «a través, pero no fuera del tiempo» (Celan, 1997, p. 498), y a la vez ironizada cualquier pretensión de alguna religión del arte, ello no implica para Celan —como para el resto del equipo de *L'Éphémère*— que la *materialidad* escritural mallarmeana, especialmente desplegada en el *Coup de dés*, fuera desdeñada. Es decir, se produce a la vez el encuentro y el desencuentro, la proximidad y la distancia; el vínculo con Mallarmé en ningún caso puede entenderse como una simple negación, y menos como una afirmación simple.

Cualquier comparación entre Celan y Mallarmé no puede saltarse de suyo la dimensión de lo incomparable, cosa con la que, en la cercanía de Heidegger, un joven académico alemán no dejaría de enredarse

21 En sus comentarios, Wiedemann y Badiou plantean, con todo, que los hechos no están aún claramente corroborados.

22 Para el despliegue de los blancos en *Scheenapart*, ver Hamacher (2013, pp. 209-289).

23 Jacques Dupin acentúa unilateralmente la impronta político-ideológica de *Tel Quel*, patente en 1968 y los años siguientes, aunque olvida mencionar, analíticamente, como acaso lo hubiera hecho su homónimo Auguste, su *apoliticismo* inicial y sus cruces con el estructuralismo, la lingüística y el psicoanálisis: «*Tel Quel* fue hecha, construida, por teóricos; las teorías son también ideologías. Se ligaron tanto al estalinismo como al maísmo, pero eso estaba fuera de nuestras preocupaciones» (Lo Feudo, 2013, p. 142; trad. nuestra).

24 «¿No hay acaso (...) en Georg Büchner, en el poeta de la criatura (...), un cuestionamiento del arte, desde esta dirección? ¿Un cuestionamiento al que tiene que volver toda poesía de hoy, si quiere seguir preguntando? En otras palabras, las cuales se saltan algunas cosas: ¿hemos de partir, como acontece hoy en muchas partes, del arte como algo dado y que tiene que presuponerse incondicionadamente, debemos, para expresarlo con toda concreción, pensar —digamos— hasta las últimas consecuencias a Mallarmé, ante todo [*sollen wir (...) Mallarmé konsequent zu Ende denken?*]?» (Celan, 1997, p. 15). Y una nota de fines de 1959, incluida en el llamado *Proyecto de conferencia «Sobre la oscuridad de lo poético»*, comarca con una pizca de ironía: «El poema hoy no es *poésie pure* alguna [*Das Gedicht heute ist keine Poesie pure*]; sabe que no puede haber poesía limpia [*schiere Dichtung*]; para ello no podría ser, por lapidariamente que también aparezca, el resultado de tan complejos procesos metamórficos; para ello hay entre otras cosas también demasiado estroncio 90 en el mundo» (Celan, 2005, § 262.1, 146.; traducción levemente modificada, de Celan, 2015, p. 111).

en aquellos años (un poco antes Nelly Sachs bautizó a Celan como «el Hölderlin de nuestro tiempo» (Celan y Sachs, 1996, p. 39). El 24 de marzo de 1970, a solo semanas de arrojar al Sena, Celan tuvo un encuentro en Friburgo con algunos conocidos, entre ellos Heidegger, en casa del profesor universitario Gerhart Baumann. Según contaría este más tarde, en la ocasión se comentó un artículo recién publicado por un estudiante suyo (G. Neumann) en el que aquel establecía puntos de comparación entre Celan y Mallarmé. Como Celan desconocía el texto, antes de que Baumann saliera a dejar de vuelta a Heidegger, se lo pidió para echarle un vistazo. Según el relato de Baumann:

A mi regreso, encontré a Celan en un estado de excitación. Molesto, el poeta me tendió el estudio de Neumann. No podía ver nada en él más que su grosero e incluso malicioso malentendido [*grobes, ja böswilliges Missverständnis*]. En un diálogo interno largo y apasionado, aumentó sus acusaciones. Lo que lo indignó, lo que provocó su vehemente rechazo, fue el contraste comparativo [*vergleichende Gegenüberstellung*]. Celan resistió cualquier intento de comparación e insistió en lo incomparable [*Unvergleichbaren*] (1986, pp. 188-225).²⁵

[Cabalísticos]

Kronland, tanto más que un vocablo con referencia histórica, es un término vinculado al lenguaje de la cábala. «Die gestohlenen Briefe» bifurca desde el comienzo, por así decirlo, dos códigos o *cartas*, una literaria (Poe) y otra cabalística.²⁶

En efecto, a fines de los cincuenta, tras *Sprachgitter* (1959), al tiempo que Celan inicia las lecturas de Benjamin (aludido ya en «El meridiano» de 1960), comienza también a interesarse en las tradiciones judías cabalísticas y hasídicas, especialmente a través de los textos de Scholem, Buber, bin Gorion y Langer.²⁷ Este último, quien fuera en Praga profesor de hebreo de Kafka e introductor a los relatos hasídicos (como el mismo Kafka lo consigna en sus diarios) había publicado en 1923 una interpretación erótica de la cábala, que no dejaría de marcar a Celan. Huellas de ello se pueden encontrar en los escritos preparatorios de «El meridiano» (que al cabo no entraron explícitamente en dicho discurso, donde las referencias judías son solo implícitas) y, especialmente, en *Die Niemandrose* (1963), acaso el más *judío* y a la vez más *contra-judío* (blasfematorio, si se quiere) de los poemarios celanianos. Aunque la figura de la «majestad del absurdo» tiene un lugar destacado en «El meridiano», es en poemas como «Psalm», «Chymisch», «Mandorla», «Benedicta y dein / Hinüberseint», de *Die Niemandrose*, donde trazas de la cábala se vuelven expresas: la figura divina viene partida en dos mitades (retracción de lo divino para dar lugar a la creación); corona (*Krone*) y rey expresan lo judío (también la nada: *das Nichts*) como figura de lo humano (en masculino); las trazas sin traza [*Fährtelose*] de los cuerpos humanos incinerados son llamadas «reales» [*König-/lichte*], concordando acaso con el francés donde *réel* y *royal* no están lejos (por no decir en castellano), y así lo *real* viene marcado en azul-real [*königsblau*]. Por su parte, la figura de lo humano en femenino, que la cábala suele asociar con la *Shejiná* (tierra, mujer, madre), en «Mandorla» se da como *die Mandel* (la almendra, símbolo del renacer de la judeidad ya en la *Torá*, y también figura la vulva) ante lo cual se mantiene (*steht*) la real figura, etc.²⁸

Así, en la tercera sección de *Atemwende* (poemario justo posterior a *Die Niemandrose*), el poema «Schwarz» [«Negro»] confirma el aire sexual de *Kronland*, pues se asocia ostensiblemente a «nuestro lecho» (*unser Bett*) —en una estrofa posterior se hablará del «sentido del semen» o «seminal sentido» (*Im Samen- /sinn*)—. En traducción de Reina Palazón:

25 Otrosí: como anota Dirk Weissmann, cierta crítica alemana desde temprano tendió a asimilar a Celan y Mallarmé: «Hay que recordar que ciertos críticos [alemanes de los cincuenta y sesenta] como Curt Hohoff, Hans Egon Holthusen o Günter Blöcke, bien influyentes en su momento, llegaron incluso a caracterizar la poesía de Celan como tal “arte por el arte”, denegándole toda relación con la realidad» (Weissmann, 2006, p. 113; trad. nuestra).

26 El planteo tiene cercanía al de Roland Barthes (1985) cuando, al analizar un cuento de Poe, «La verdad sobre el caso del señor Valdemar», habla de dos «códigos» al cabo indecibles (uno científico, otro retórico-narrativo) (pp. 329-359).

27 Entre otros: «Los relatos hasídicos» de M. Buber (que incluyen relatos de un rabino de Sadagora); «La cábala y su simbolismo», de G. Scholem; «La mística erótica de la Cábala», de D. G. Langer; «Leyendas de los judíos», traducidas del hebreo por Micha Joseph bin Gorion.

28 En una versión de «Was geschah?» (también de *Die Niemandrose*) donde, al final de la primera estrofa, decía «Königlich» (real) quedará al cabo «Heimatlich» (natal, de los pagos natales).

NEGROS,

como la herida del recuerdo,
zahondan los ojos hacia ti
en ese territorio de la corona que mordido [hell- / gebissenen Kronland]
de claridad por los dientes del corazón
es aún nuestro lecho [unser Bett].²⁹

No cabe analizar aquí en detalle la intersección de la poesía de Celan con la tradición cabalística, por demás heterogénea, ni tampoco precisar sus propios desplazamientos y desvíos con respecto a ella. Un testimonio de Brigitta Eisenreich, por entonces estudiante austriaca en París, y amante de Celan en la segunda mitad de los años cincuenta y comienzo de los sesenta (a quien Celan le regalaría además los libros de Buber, Scholem, bin Gorion y Langer), nos permitirá precisar algunos puntos mínimos con relación a la cábala en juego con «Las cartas robadas»:

Buena parte de los escritos de tradiciones judías que Celan leía de manera paralela a mi iniciación [en asuntos judíos: *Judaica*] tuvieron impacto en los poemas escritos entre 1961 y 1963. Ante todo, estoy pensando en el libro de D. Georg Langer titulado *La erótica de la Cábala* [*Die Erotik der Kabbala*, Praga, 1923, con reedición alemana de 1956 con leve cambio de título: *Liebesmystik der Kabbala*]. Los escritos de este ensayista cercano a Kafka (...) dan cuenta a la vez de la influencia del hasidismo como del psicoanálisis freudiano. Regalándome este libro, que está aún en mi biblioteca, Celan manifestó el deseo de que lo leyera rápidamente. Como lo anuncia el título, se trata de una forma bien precisa del amor divino: del amor que el «rey» consagra a su amada, la Creación. Sobre la base del análisis de ciertos pasajes del *Zohar* y del *Talmud*, Langer extrae la significación erótica de la Cábala. Así, la unión carnal entre el hombre y la mujer ha de concebirse en analogía con el amor divino, y las leyes de la *Torá* corresponden a los miembros y órganos del «rey», figura situada en lo más alto del árbol de los sefirot, es decir, de los diez niveles de emanación de lo divino: *Kether* (también llamado la «Corona» [*Krone*]), principio del Eros, es al mismo tiempo Voluntad creadora y [la] Nada. A cada una de las partes del árbol corresponde también una parte del cuerpo humano: descendiendo desde la cima, se pasa por el corazón y el sexo masculino, que simboliza a la vez la fundación y la potencia, antes de alcanzar, al nivel de las raíces, el principio femenino [*Shejiná*] —la mujer, la madre y la tierra— (Eisenreich, 2013, pp. 233-234).



Figura 2. «El árbol de los sefirot», en *Liebesmystik der Kabbala*, de Georg Langer (Otto Wilhelm Barth Verlag, 1956).

29 Joachim Schulze, en un estudio sobre la recepción de la cábala en Celan, lee *Kronlad* en este poema como la región superior de los sefirot: «El mundo superior de los Sephiroth, la “tierra de la corona”, es el “lecho” del lugar —fálico— de unión» (1993, p. 242).

Según Langen, el amor divino no se limita al amor masculino-femenino, sino también al homosexual (en sintonía con Freud y en discusión con Hans Blüher, autor de *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft*, publicado en dos tomos en 1917 y 1919, y luego activista filonazi) e incluso el amor sexual considerado habitualmente prohibido o aberrante:

Los secretos de los sabbatianistas, que permanecían inaccesibles, fueron posteriormente revelados por el Rabí Israel de Riga: en los «mundos superiores» puros de los «sefirot», incluso las relaciones sexuales prohibidas comportaban algo de piadoso (por ejemplo, entre la «cuñada» y el «hermano», la «hija» con el «padre», entre «dos amigos inseparables», etc.) (Langer, 1956, p. 44).

No es posible, entonces, determinar de manera general o de entrada el *objeto* amoroso del rey que se da en el territorio de la corona, o en el lecho amoroso si se quiere (*Kronland* desde ya pone en relación el motivo masculino de la corona, *Krone*, con el femenino de la tierra, *Land*).

Por otra parte, siguiendo a Scholem (*Los orígenes de la cábala*), el «codo», en el mapa del cuerpo humano sobrepuesto a los diez *sephirot*, cumpliría un destacado rol en la relación entre lo alto (corona-masculino) y lo bajo (tierra-femenino), pues sería precisamente el órgano del cuerpo que, atado a la cabeza por un par de filacterias, da lugar a una eventual (excepcional) reciprocidad entre ambos principios o regiones de los *sephirot* divinos:

Mientras que los textos que hemos estudiado hasta aquí han acentuado sobre todo esta relación [jerárquica], entre la Shejiná y lo masculino como séptimo *logos*, en la sección 35 vimos también una descripción simbólica de la interdependencia recíproca del sexto *logos*, que es la «Verdad» y el «Cielo», y el último. Salmos 85,12 se interpreta en este sentido: La «verdad» brota de la «tierra» [esto es, la Shejiná] y [a la inversa] la «justicia» [como nombre de la Shejiná] [también] mira hacia abajo desde el «cielo» en lo alto. Se dice de las dos regiones que se ponen aquí en relación recíproca entre sí que son las dos filacterias del tefilín que el rey ata a la articulación del codo y a su cabeza (Scholem, 2001, pp. 137-138; subrayado añadido).

Por último, aunque aparentemente, en «Las cartas robadas» de Celan el relato o cuento de Poe, por una parte, y la simbólica combinatoria cabalística, por otra, parecen pertenecer a órdenes discursivos bien diferentes, una observación de Langer sugiere que tal apariencia es solo eso, *aparencia*, pues la cábala cuenta y *da* cuenta: «La explicación de los mismos cabalistas atribuye la expresión *Sefirá* [*S'phirah*] a la palabra *sapper* (contar, relatar [(*erzählen*)]), ya que los *Sefirot* [*S'phiroth*] cuentan las glorias de Dios [*von den Ruhme Gottes erzählen*]]» (1956, p. 44).

[Literarios]

La *cita* del nombre del relato (*tale*) de Poe en traducción desviada, desde ya al volverse plural («Las cartas robadas» en vez de «La carta robada») puede entenderse al menos de dos maneras. En efecto, justo después del título, separado solo por un par de puntos, se hace mención, también en plural, a «lugares» (¿tópicos memoriales?, ¿lugares de enunciación o músicos?) indelebles «en el hueso judío». Ahora bien, si una carta, por definición, implica un dirigirse a *alter* y, por tanto, conlleva una suerte de apóstrofe o interpelación a alguien, ello es posible encontrarlo al menos dos veces en «Die gestohlenen Briefe», tanto en la segunda como en la cuarta y última estrofa. De otro lado, tal pluralidad marcada en el título también puede entenderse como lectura oblicua del propio texto de Poe: en «The purloined letter» hay, de cierto, más de una carta en juego. En primer lugar, una carta aparentemente de amor clandestino (o de amor-y-política), dirigida a la Reina por parte del Duque de S... o, más precisamente, por quien sella la carta con —en traducción de Cortázar— «las armas ducales de la familia S» (Poe, 1956/1994, p. 532) (carta que, en el cuento de Poe, da la vuelta completa, es decir, luego de ser tomada por el Ministro D, gracias a la intervención de Dupin termina por volver a las manos reales). En segundo lugar, otra carta de *guerra*, de cobranza o fraternal venganza, entre hombres, de Dupin a su contrincante (poeta) y figura especular, el Ministro D.

Que Celan leyera tempranamente «The purloined letter», al menos en la traducción de Baudelaire (*La lettre volée*), no hay duda (2001, Vol. 1, pp. 19-22, carta del 21 de abril de 1952). Es menos probable que hacia 1968 hubiera leído el «Seminario de *La carta robada*», de J. Lacan, publicado en 1966 (en *La Bibliothèque*

Philosophique ningún libro de Lacan viene consignado³⁰); si ese fuera el caso, la incidental alusión de Lacan a *La carta robada* de Poe en tanto *histoire juive* no tendría con la alusión cabalística de «Las cartas robadas» de Celan sino azarosa coincidencia. En vista de que las coincidencias (*coincidences*) —especialmente las «de naturaleza asombrosa que, en cuanto *meras* coincidencias, el intelecto no ha alcanzado aprehender» (Poe, 1956/1994, p. 459)— habrían sido enigmas de particular atención del narrador anónimo de la trilogía parisina de Poe, y ello, aún más, en «El misterio de Marie Rôget», a partir de una cita en alemán de Novalis (con traducción al inglés de Poe), la cosa se vuelve no poco porosa.

En cuanto a la *figura* en «Die gestohlenen Briefe», habría que decirlo en plural, *The purloined letters*, pues la carta se da, tanto en Poe como en Celan, al menos dual. Hay desde ya *figuras* mayormente humanas, susceptibles a su vez de hacerse figura literaria. Por otra parte, el relato mismo tiende a configurarse en figura (esquema, tipo, forma, matriz), de suyo reiterable e, incluso, eventualmente de alguna «consumación» (à la Auerbach, por decir: a la paleotestamentaria) entre comillas. En el primer caso, el Chevalier Auguste Dupin suele ser considerado como la figura (humana) por antonomasia del relato de Poe, aunque su estrecha y a ratos *espejeante* relación tanto con el narrador anónimo («almas gemelas», en Poe, 1956/1994, p. 424) como, y en especial, con el Ministro D («almas en discordia», p. 424) a las claras sugiere que estamos ante una figura no poco doble: «a double Dupin» (p. 424), como escribe el narrador en «Los crímenes de la calle Morgue». Si tal (doble) figura se reitera o no en «Las cartas robadas» de Celan, y si sí, cómo y con cuál ángulo de inclinación o desvío, es cosa que por ahora dejamos en suspenso.

En el segundo caso, aunque analizaremos el relato de Poe en tanto figura o esquema narrativo reiterable o *consumable*, cabe recordar al menos en líneas generales su singularidad. Antes que un relato policial, como suele ser clasificado, «The purloined letter» (así como los otros cuentos de la trilogía de Dupin) es, en palabras del propio narrador de «Los crímenes de la calle Morgue», relato *à énigme*, es decir de (análisis y) resolución de enigma. En traducción de Cortázar:

Así el analista halla su placer en esa actividad del espíritu consistente en *desenredar* [*disentangles*] (...) Le encantan los enigmas [*enigmas*], los acertijos, los jeroglíficos, y al solucionarlos muestra un grado de perspicacia que, para la mente común, parece sobrenatural [*preternatural*] (Poe, 1956/1994, p. 418).

Sea la determinación de las circunstancias y autoría de unos asesinatos ocurridos en París, sea la identificación del lugar donde se halla una carta sustraída a *tal* reina, la exposición de un enigma y su resolución por las capacidades analíticas y creativas (mayormente imaginativas) de Dupin estructuran de punta a cabo los relatos. Ahora bien, cada uno de ellos viene antecedido por una suerte de prefacio reflexivo, donde se discuten las virtudes de la facultad analítica y de abstracción (a veces también de imaginación): «No estoy escribiendo un tratado sino únicamente prefaciando [*prefacing*] un relato un tanto singular [*peculiar narrative*]» (p. 419). Al cabo, el relato es presentado como un *comentario* (no diremos por ahora talmúdico hasídico) a tal laya de prefacio: «El relato que sigue representará para el lector algo así como un comentario [*commentary*] de las afirmaciones que anteceden» (p. 422).

Incluso existen otras particularidades estructurales en «The purloined letter». Luego de asistir a la resolución del enigma, narrado por Dupin (encuentro y devolución de la carta birlada), Dupin dobla o duplica la suma enigmática (en juego) al introducir otro (nuevo o seminuevo) acertijo o enigma —su carta al Ministro D, es decir, la cita de y con el *Atrée et Thyeste*, de Crébillon (1707)— que desplaza y declina el enigma desencadenante del relato (el del lugar donde se hallaba la carta dirigida a la reina), lo que de suyo permite leer (también) «The purloined letter» enteramente de otra manera: como relato de venganza, de cobranza infinita, guerra entre pares fraterno-fratricidas poetas, etc.

En «La muerte y la brújula» Borges (1942/1966) reitera algo paródicamente el esquema o figura de «The purloined letter» y, a la vez, la figura de Dupin como *desfacedor* de enigmas. Aunque el dispositivo *prefacio* sea en Borges muy breve, este no deja de comenzar evocando tanto el enigma («problema», le llama el narrador anónimo de Borges; «ninguno tan extraño —tan rigurosamente extraño, diremos—», p. 499), así como al émulo de Dupin en la trama: «Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahúr» (p. 499) (o sea, de jugador de cartas). El enigma en la ficción de Borges (la resolución de una secuencia de asesinatos, el primero de los cuales es el de un delegado hasídico a un Congreso Talmúdico que se realizara por entonces al norte de Buenos Aires) vuélvese al cabo también enigma

30 Solo hay una referencia oblicua a Lacan, en el contexto del libro de Ricœur *De l'interprétation. Essais sur Freud* (2004, p. 513). Tampoco hay huella alguna del estudio de Marie Bonaparte sobre Poe.

de venganza, que, como en Poe, acaba por volverse eterna, infinita: «Cuando en otro avatar usted me dé caza (...) [m]átame en D» (p. 498), le dice Lönnrot a su contendiente, Red Scharlach, émulo del Ministro D para el caso. Como el cuarto y último asesinato, con que concluye la narración, es precisamente el del émulo de Dupin, podríamos estar tentados a conjeturar que con «La muerte y la brújula» Borges le da jaque mate (por decir, póker de ases) a la trilogía parisina de Dupin, cerrando la serie con este cuarto relato. *Loin de là*. Borges, en efecto (el narrador omnisciente de su relato) repitiendo a la inversa el final contencioso de «The purloined letter», queda con todo atrapado en la maraña urdida por el narrador de Poe quien, lejos de asentir sin más a dicha deriva de fraternal venganza (tales Edipo, poetas solucionadores de enigmas, etc.), lo insinúa como la deriva fatal o necesaria de un francés que, aunque perspicaz, clarividente y fino *par excellence*, no deja de estar *tal vez* algo enfermo: «What I have described in the Frenchman, was but the result of an excited, or perhaps of a diseased intelligence» [Lo que he referido de mi amigo francés era tan solo el producto de una *inteligencia excitada* o quizás enferma] (Poe, 1956/1994, p. 424). Como las novelas de caballería al Quijote, las tragedias (fratricidas) de Crébillon tienen una pizca *malade* a Dupin acaso: la escenografía trágica, la interminable guerra fratricida de Crébillon viene evocada no por mera coincidencia tanto en el primero como en el tercero de los relatos de Dupin; es decir, no solo *Atrée et Thyeste*, sino también *Xerxès* (1714).

La estrofa de cierre de «Las cartas robadas», de Celan, que a su vez concluye el momento dramático del poema (tal intercambio de parlamentos entre yo y tú) parece estar a años luz tanto del cierre del relato de Poe como del de Borges. También, y acaso especialmente, su tono (¿éclat de rire?, ¿sarcasmo lúdico?, ¿prelúdicamente aporía?, ¿...?), incluso si el término «prospera» [*Komm auf*], utilizado en la traducción de Reina Palazón, lo entendemos como *surge, sube, imponte, prevalece* o aun *amortiza, conmigo* huele poco o nada a una declaración de hostilidad infinita como en Poe y (aun paródica) en Borges: «Más que tú hagas más, / se amasa. / Prospera, conmigo» (Celan, 2003, p. 220).

Aunque una aclaración de los vínculos entre poema y ficción en Celan requeriría un estudio aparte —ya sea que esta última se entienda en la oposición ficción y realidad, o ficción y verdad, como fingimiento o simulacro o, latamente, en la estela de la fantasía, la fabulación, la imaginación e incluso, desde ya por común etimología, la figura—, cabe limitarnos por ahora a algunos primeros apuntes.

Por lo pronto, es evidente que no pocos poemas celanianos se *encuentran* (con citas implícitas o remisiones varias) con escritos habitualmente considerados de ficción, como *El extranjero* o *La peste* (Camus), *La montaña mágica* (Mann), *El hombre sin atributos* (Musil), los mismos relatos (alias parábolas interrumpidas, al decir de Benjamin) de Kafka e incluso películas, como *Playtime* (Tati), entre otros posibles. Que se encuentren *con* ficciones no hace de los poemas sin más ficciones. Fuera, lo adelantamos, lo que sugiere Celan al eludir el término *Fiktion* (y variantes) en sus poemas como en sus prosas, sin por ello oponer a esta elusión simplemente la (pura) *verdad* (independientemente de los eventuales efectos de verdad que pudieran suscitar sus poemas, la *verdad* [*Wahrheit*] literalmente irrumpe a veces en ellos como una fuerza *chirriante* o bullanguera, no decimos sin más un personaje).³¹ El tan citado final del *Discurso de Bremen* (1958) —poemas como esfuerzos de alguien que *va al lenguaje* «herido de realidad [datos, dados, darse... desde ya historial, fenomenal y/o fenomenográficamente hablando] en busca de realidad» [*Wirklichkeit suchend*]—, que «El meridiano» reafirma no poco heideggerianamente como «bosquejos de existencia» (Celan, 1998, p. 509) [*Daseinsentwürfe*], a la luz, precisamente, de lo in(ex)visible *alias* u-topía, complica su eventual simple captura por la ficción, imaginación, figura o fantasía [*À suivre*].

La *ficción*, consabido, viene tarde a la literatura. Incluso Mallarmé, que la reivindica sin ambages, no deja de sorprenderse a fines del siglo XIX: «La littérature que les Anglais appellent *Fiction!*» [La literatura, que los ingleses llaman *Fiction!*] (1995, p. 553). Los intentos por conceptualizarla, a partir del siglo XIX justamente, han enfatizado su correspondencia con el *como si* (*als ob*) y también con la mimesis o *poiesis* clásicas.³² Pero in-

31 En «Ein Dröhnen» [«Un estruendo»], de *Atemwende* (1967), por caso, la *verdad misma* [*die Wahrheit selbst*] entra en juego o sale a escena [*getreten*], en pleno torbellino de (ficionales) metáforas [*Metapherngestöber*], con leve guiño (irónico) a la segunda declaración de Adorno sobre poesía tras Auschwitz.

32 En «Ficcionalidad», Luiz Costa Lima (2016) apunta: «El primer tratado sobre la ficción (que, sin embargo, nunca se culminó) fue escrito a principios del siglo diecinueve (a partir de 1814) por Jeremy Bentham y sólo publicado en 1932 por C. K. Ogden bajo el título de *Theory of Fictions*. En el entretanto, la pregunta por la ficción permaneció tan desatendida que habrá que esperar todo un siglo para que el problema sea mencionado nuevamente, esta vez por Hans Vaihinger, quien durante la Primera Guerra Mundial regresó a esta pregunta en su *Die Philosophie des als ob* (1913), una obra en la que, por supuesto, no se hace ninguna mención a Bentham. No obstante, si bien ambos se hacen cargo de la pregunta por la ficción, ni Bentham ni Vaihinger estaban interesados en la ficción como un *problema literario*» (p. 71). Y añade: «Si las reflexiones respecto a la ficción literaria no carecen de precedentes (...), no podemos decir lo mismo à *propos* de la poesía. En efecto, considerar los géneros poéticos [sic]

cluso Derrida, quien se habría dejado inseminar/contaminar no poco por la ficción mallarmeana («La double séance», en *La dissemination*) no identifica sin más poema y ficción, ni ficción con literatura; aludirá a un allende la contraposición, por demás tradicionalmente jerárquica, entre realidad y ficción.³³ En materia de conceptos y conceptualizaciones (lejos de aplanar, con todo, la heterogeneidad de sus puntuales performances³⁴) el mismo Derrida (nos) acerca de la ficción y el simulacro: «Me preguntaré todavía si *esa ficción*, ese simulacro, ese mito, esa leyenda, *ese fantasma* que pretende ser un *puro concepto* (...) no es precisamente *la filosofía* pura transformada en *síntoma de la historia* que aquí nos ocupa (2008, p. 39, cursivas añadidas).

Si Celan elude el término «ficción» [*Fiktion*] para aludir a sus poemas, sería también porque evita identificar ficción y juego. El juego en poesía, el poema en tanto juego o su aire lúdico, o prelúdico, no sería sin más ficción. En «Das Fremde» [Lo extraño], un texto enviado a Ilana Shmueli a comienzos de 1970 concluye evocando, por caso, el juego con lo más serio, lo más severo o aun crítico [*Ernst*] (es decir: lo tan histórica como fenomenalmente acontecido, *was geschah*; a la vez lo abismal, la *nada* de data): «fürs Spiel mit dem obersten/*Ernst*» [para el juego con lo más/serio (Celan y Shmueli, 2006, pp. 113-114).³⁵

En «Häm. Un poema de Celan con motivos de Benjamin», Hamacher alude como pocos a la ficción en Celan. Lo que aún no es poema requiere de ficción para serlo, del artificio o ficcional arte (*Finte*), mas ello no vuelve al poema sin más ficción, sino cuando (lo dice «El meridiano» con respecto al arte [*Kunst*]) lo atraviesa, lo recorre, lo re-traza: «El arte [aun el arte ficcional o la ficción como arte (*ars ficta*)] sería el camino que la poesía tendría que recorrer» (Celan, 1997, p. 16). Solo en tal *desistencia* o apartamiento del camino de la ficción y del arte en general, sostendría el poema su apertura que, según Hamacher siguiendo a Celan, lo deslinda con respecto a «las creaciones estético-técnicas, a las poéticas que dan cuenta de la factibilidad del mundo, pero que no tocan lo que se sustrae a la lógica de la producción [*der Logik der Herstellung*], de la generación, del mostrar y del nombrar» (1999/2013, p. 288).

Cabe mencionar *in extenso* el párrafo en cuestión. Tras citar él mismo el tercer y cuarto verso de «Aus dem Moorboden» [Desde el fondo pantanoso], de la cuarta sección de *Schneepart* —«un hem / en el cañón de fusil esperanza» [*ein Häm / im Flintenlauf Hoffnung*]³⁶— Hamacher retoma:

Con estos versos desiguales, la esperanza, el gran motivo del ensayo de Benjamin sobre Kafka, surge [*kommt zur Sprache*] en el poema de Celan. Sin embargo, en el ensayo no se trata en ningún momento de un «cañón de fusil» [*Flintenlauf*] o «fusiles», sino solo de *artilugios* [*Finten*] de la razón y de la astucia con las cuales el mundo prehistórico de Kafka sale al encuentro del mito y de su promesa de salvación fundada en la violencia en sus asistentes y mensajeros. Entre los *artilugios* Benjamin cuenta especialmente el de Odiseo en la historia de las sirenas, quien descubre que las sirenas «tienen un arma aún más terrible que el canto... su callar». Benjamin explica que en Kafka las sirenas se callan porque la música y el canto son para él una expresión o «por lo menos una señal de escapatoria» o una señal de esperanza». Sin embargo, debido a que el canto no llega, Odiseo tiene que defenderse con un *artilugio* contra el arma terrible del orden del mundo mítico, tiene que defenderse del callar y de la desesperanza. Lo hace en tanto solo simula [*vortäuscht*] su no escuchar y así simula que habría un canto que él estaría libre de no escuchar y con este canto «habría una señal de la esperanza». Bajo las condiciones de su ausencia, la esperanza radica solo en el hecho de que sea inventada [*erfindet*], pero se abstrae de lo inventado [*aber von erfundenen absieht*]: *solo así es realista*. Solo la esperanza fingida y no utilizada, solo el *artilugio*, la «esperanza» —la *feinte* (en francés: fingimiento)— es una «señal» y la esperanza solo puede alentarse en ella, no en el canto o en la falta de canto. «Una señal de esperanza que extraemos de ese pequeño mundo intermedio, a la vez inconcluso y cotidiano, a la vez consolador y necio, en el cual los asistentes se encuentran como en casa». Los asistentes y mensajeros y entre estos transmisores del «mundo intermedio» Josefina, la ratona cantarina, pero quizás inaudiblemente cantarina que hace recordar a un texto temprano de *Schneepart* de Celan: «con la voz de la laucha / chirría hacia arriba» [*Mit*

como tipos de discurso ficcional es una tarea mucho más complicada» (p. 73).

33 En palabras de Derrida: «(toute fiction n'est pas littérature, toute littérature n'est pas de l'ordre de la fiction) [(toda ficción no es literatura, toda literatura no es del orden de la ficción)] (2009, p. 291).

34 Mencionamos, entre tantas: la recién rozada crítico-procesual de Costa Lima (2016), la afectiva o *afectual* de Oyarzún (2010), las defectivas de Lezra (2020) y Trujillo (2014), y aun la *pacaría* feroz de Santiago (2017).

35 La variante al cabo publicada póstumamente en *Zeigehöft* introduce un leve desvío: *fürs Spiel mit dem obersten, fall- / süchtigen Ernst*. Lo que Reina Palazón traduce como: *para el juego con la más alta, mal- / caduca gravedad*. Cabe notar que el verbo *aufkommen* (también presente en «Die gestohlenen briefe»), esta vez Reina Palazón lo entiende como enfrentar; séptimo verso: *dann kommen wir auf* [así podemos enfrentarnos] (Celan, 1999, p. 446).

36 El vocablo *Häm* no se encuentra en diccionario alemán alguno, pero sí como componente de vocablos tales como *Hämoglobin* [hemoglobina], *Hämophilie* [hemofilia], etc., y, con especial asonancia con Kafka (en el ensayo de Benjamin) (1991, p. 435), *hämmern* [martillar].

der Stimme der Feldmaus / quiekst du heraus]. A la ausencia de canto y poema le gana la ficción [die Fiktion], si cediera por lo menos a la posibilidad de hacer hablar a su callar y de transformar el no-poema en poema [Nicht-Gedicht zum Gedicht]. El poema es el *artilugio* con el que Odiseo le quita al callar mítico la posibilidad del lenguaje y con lo cual le quita, a la desesperanza de una historia mítica siempre igual, la posibilidad de una esperanza. No es el poema mismo, sino el *artilugio* poema [Es ist nicht das Gedicht selbst, sondern die Finte Gedicht], no es la esperanza misma, sino la «esperanza cañón de fusil» a través de lo cual la nada del lenguaje [das Nichts der Sprache] se vuelve un posible algo. Lo que aún no es un poema, puede solo en virtud de esta ficción «desde el suelo pantanoso a/ lo sinimagen subir» [aus dem Moorboden ins / Ohnebild steigen]. Sin embargo, solo porque este canto puede subir como un callar mutado [als mutienes Schweigen] es un chirriar. La «voz de la laucha» y el *artilugio* de «la esperanza cañón de fusil» con los que hablan los poemas de Celan son bisagra y médium entre mutismo [Stummheit; mudez, silencio] y posible habla(r) [möglicher Sprache] (1999/2013, pp. 253-254).

Un meridiano que corta los trópicos tropos [die Tropen Durchkreuzendes] y cuya «majestad» [Majestät des Absurden] entrevera el acaecer [Gegenwart] de lo humano (Celan, 1997, pp. 28 y 24). Quince años después, en «Suggestions des mèrrences», Hamacher volverá a subrayar que no estamos ante lo que llamamos, entre comillas, *ficción* [was “Fiktion” genannt wird] (2014/2019, p. 225).

Coda

A riesgo de hablar hasta por los codos —cómo no hacerlo, pero, de/con este poema de Celan donde en tal *Judenknochen* («hueso judío») resuenan las no poco fabulosas *Pourloined Letters*—, a modo de provisoria, fugaz interrupción, un par de codas a estos preludios.

Luego de la primera estrofa, introducción o prefacio, y de un blanco, un silencio no poco abismal, comienza la conversación (*Gespräch*) entre tú (*du*) y yo (*ich*):

Yo te estaba muy en lo hondo,
ahí permanezco,

puede ser también
que pueda ser,

pero puesto que se subyuga en todas partes,
reino yo,
ven.

[Ich war dir zuinne,
da bleib ich,

es kann auch sein,
daß sein kann,

aber, da's allenthalb knechtet,
könige ich,
komm.]

«Yo te estaba muy en lo hondo»: si yo (en el poema) *reina*, si tiene la corona [Krone] en lo alto, en la cabeza, no podría sino estar literalmente «bien dentro» [zuinne] de *Kronland*, la tierra de la corona, también el lecho real (*Bett*, in SCHWARZ, en consonancia con *Bet* o *Beth*, primera letra de la *Torá*, y su combinatoria simbólica varia: por de pronto dualidad y a la vez casa, hogar³⁷). La expresión *zuinne*, inexistente en el alemán común o estándar, por contracción de la forma adverbial *zu inne* (al interior, adentro), ¿qué sería? ¿Alemán dialectal, austríaco o bucovino?, ¿voz popular, campesina?, ¿variante yidish? Sophie Reyer, poeta vienesa y autora de *Corona* (*Ein Chor*), entre otros libros, descarta que se trate de voz dialectal: es «poético», dice, acuñación (neo-

37 «La letra Bêt tiene, también, el nombre de una casa [Haus]» (Benjamin, 2008, p. 211).

logismo) de Celan, y añade que suena una pizca a la antigua. Al cabo ofrece su propia traducción a la lengua de Poe: «*I was inside u*».³⁸

Cuestión, en fin, casi anecdótica: ¿leyó Celan «La muerte y la brújula», el relato en que Borges se entretiene codo a codo con «The purloined letter»? Nada es menos probable. La primera traducción de *Ficciones* al alemán (1959) corrió por cuenta de escritores vinculados al llamado Grupo 47 (*Gruppe 47*), con quienes Celan toma creciente distancia desde comienzos de los cincuenta; tampoco esa u otra traducción de *Ficciones* se encontró en su biblioteca (Gijón, 2019, pp. 121-124). Con todo, la primera traductora conocida de Celan al castellano (1959-1960), Edith Aron, la Maga de *Rayuela* (Cortázar, infatigable traductor de Poe), y traductora luego también de Borges (Libedinsky, 2004), no solo conoció protocolarmente a Celan en los años cincuenta y sesenta, sino que en más de una ocasión cenó con él y con Gisèle Lestrange en el departamento que ambos compartían entonces en París, en el 29 (bis), *rue* Montevideo. Incluso una vez llevó a su *pinche* de ocasión (un tal Cortázar, Julio), pero —aparentemente no podía ser de otra manera— la alergia o el corte entre Celan y Cortázar, escritor (en trance) de *Rayuela*, al decir de Santiago (2017) no poco feroz fuera.³⁹

Referencias bibliográficas

- Alleman, B. (1986). Problèmes d'un commentaire de Celan: À propos de l'édition critique en cours (Trad. E. Einecke-Klöverkorn). En M. Broda (Ed.), *Contre-jour. Études sur Paul Celan* (pp. 11-26). París: Cerf.
- Auerbach, E. (1988). *Figura* (Trads. Y. García y J. Pardos). Madrid: Trotta.
- Barthes, R. (1985). *L'Aventure Sémiologique*. París: Seuil.
- Baumann, G. (1986). *Erinnerungen an Paul Celan*. Fráncfort: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1991). *Gesammelte Schriften II*. Fráncfort: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2008). *Doctrina de lo semejante*. Madrid: Abada.
- Bollack, J. (2001). *Poésie contre poésie: Celan et la littérature*. París: PUF.
- Borges, J. L. (1966). La muerte y la brújula. En *Obras completas I* (pp. 499-507). Buenos Aires: Emecé (Trabajo original publicado en 1942).
- Celan, P. (1997). *El meridiano* (Trad. P. Oyarzún). Santiago: Intemperie.
- Celan, P. (1999) *Obras completas* (Trad. J. L. Reina Palazón). Madrid: Trotta.
- Celan, P. (2003). *Los poemas póstumos* (Trad. J. L. Reina Palazón). Madrid: Trotta.
- Celan, P. (2004). *La Bibliothèque Philosophique*. París: Éditions Rue d'Ulm.
- Celan, P. (2005). *Mikrolithen sind, Steichen*. Fráncfort: Suhrkamp. [Traducción al castellano de J. L. Reina Palazón (2015). Madrid: Trotta].
- Celan, P. (2014). *Die Gedichte*. Fráncfort: Suhrkamp.
- Celan, P. (2019). *Briefe 1934-1970*. Berlín: Suhrkamp.
- Celan, P. y Celan-Lestrange, G. (2001). *Correspondance* (Vols. I y II). París: Seuil.
- Celan, P. y Sachs, N. (1996). *Briefwechsel*. Fráncfort: Suhrkamp.
- Celan, P. y Shmueli, I. (2006). *Correspondance* (Trad. B. Badiou). París: Seuil.
- Costa Lima, L. (2016). De la mimesis y el control del imaginario. En S. Ugalde Quintana y O. Ette (Eds.), *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios* (pp. 57-84). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

38 Comunicación personal, 8 de agosto de 2021.

39 Esto no impidió, sin embargo, que un libro de relatos de Cortázar, traducido al alemán por Edith Aron (1963) fuera registrado en la biblioteca Celan-Lestrange. Ahora bien, si hay rasgos de Aron en el personaje de la Maga, así como de Cortázar en Horacio Oliveira, también los hay de Celan en Ossip Gregorivus: se nos dice que es un «apátrida», nacido en una ciudad «del imperio austrohúngaro», en la frontera húngara-rumana (no lejos de Bucovina) y, en otra ocasión, que vendría de Transilvania (región rumana colindante con Bucovina). Gregorivus es descrito a su vez como un conocedor de la cábala (y, en efecto, en *Rayuela* aparece leyendo *el Séfer Yétzirá* que, junto con el *Zohar*, fuera la principal fuente de la cábala judía); su nombre (Ossip) concuerda con el de Mandelstam, otro poeta del este y acaso principal compañero en poesía de Celan. En fin, el triángulo amoroso la-Maga-Oliveira-Gregorivus en *Rayuela* (Martínez Góngora, 1998, pp. 341-342) se acompaña con el hecho de que a menudo Gregorivus ha sido considerado por la crítica como uno de los (dos) dobles de Horacio Oliveira, su doble rival especular europeo, que al cabo rechaza violenta, rotundamente, reiterando, como Borges, el supuesto esquema o figura de Poe. ¿Vamos a decir que *L'hypothèse du tableau volé* de R. Ruiz (1978), otra lectoescritura de *The purloined letter* de nota, que inicialmente fuera a llamarse *Tableaux vivants*, con cita de P. Klossowski (Heinemann, 2013), quema desde ya tal esquema figura, y en su feroz *mise en abyme* —por no decir tal a-puesta, con Hamacher, tal (*lingua*) *amissa*—, conjuga sino consueña aun más finamente con «Die gestohlenen Briefe»? Tal vez.

- Derrida, J. (2008). *El animal que estoy si(gui)endo* (Trad. C. de Peretti y C. Rodríguez). Madrid: Trotta.
- Derrida, J. (2009). Cette étrange institution qu'on appelle littérature. En Th. Dutoit y Ph. Romansky (Eds.), *Derrida d'ici, Derrida de là* (pp. 253-292). París: Galilée.
- Eisenreich, B. (2013). *L'étoile de craie : une liaison clandestine avec Paul Celan* (Trad. G. Felten). París: Seuil.
- Felstiner, J. (2002). *Paul Celan: poeta, superviviente, judío*. Madrid: Trotta.
- Forclaz, R. (2001). Poe in Europe: Recent German Criticism. *Poe Studies/Dark Romanticism*, 34(1-2), 29-39.
- Glazova, A. (2016). Paul Celan in Conversation with Walter Benjamin. *The Germanic Review*, 91(3), 277-293.
- Gijón, M. (2019). *Voces de Extremadura*. Madrid: Libros de la Resistencia.
- Grimm, J- y Grimm, W. (s. f.). *Deutsches Wörterbuch*. Recuperado de <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#0>
- Hamacher, W. (2013). *Lingua amissa* (Trads. L. S. Carugati y M. Burello). Buenos Aires: Miño y Dávila (Trabajo publicado en 1999).
- Hamacher, W. (2019). *Keinmaleins. Texte zu Celan*. Fráncfort del Meno: Klostermann (Trabajo original publicado en 2014).
- Heidegger, M. (2005). ¿Qué significa pensar? (Trad. R. Gabás). Madrid: Trotta (Trabajo original publicado en 1954).
- Heinemann, D. (2013) Canto de sirena: la voz en off en dos películas de Raúl Ruiz. *Cinema Comparat/ive Cinema*, 1(3), 69-78.
- Huppert, H. (1988). Spirituell. Ein Gespräch mit Paul Celan. En P. Celan, *Herausgegeben von W. Hamacher und W. Menninghaus*, (pp. 319-324). Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- Langer, G. (1956). *Liebesmystik der Kabbala*. Munich: O. Wilhelm Barth Verlag GmbH.
- Lezra, J. (2020). *República salvaje: de la naturaleza de las cosas*. Santiago: Macul.
- Libedinsky, J. (7 de marzo de 2004). Edith Aron: la Maga de Julio Cortázar. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/edith-aron-la-maga-de-julio-cortazar-nid577957/>
- Lo Feudo, M. (2013). Paul Celan and Jacques Dupin in the journal 'L'Éphémère' (Trad. A. Booth). *Studi Germanici*, 3-4, 129-154.
- Lopes Encarnação, G. (2007). *"Fremde Nähe": das Dialogische als poetisches und poetologisches Prinzip bei Paul Celan*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Mallarmé, S. (1984). *Oeuvres complètes*. París: La Pléiade, Gallimard.
- Mallarmé, S. (1995). *Correspondance*. París: Gallimard.
- Martínez-Góngora, M. (1998). Gregorovius y la decadencia: por qué Horacio Oliveira rechaza a su doble europeo en *Rayuela*. *Revista Hispánica Moderna*, 51(2), 341-353.
- Maurer, F., et al. (1973-1977). *Südhessisches Wörterbuch*. Darmstadt: Hessische Historische Kommission.
- Noejovich, H. O. y Salles, E. C. (2004). Los repartimientos reales: el caso de Chucuito (Perú) en el siglo XVI. *Fronteras de la Historia*, 9, 205-230.
- Oyarzún, P. (2010). Escepticismo, suspensión y ficción. *Revista de Teoría del Arte*, 18, 11-45.
- Poe, E. A. (1994). *Cuentos* (Trad. y notas de J. Cortázar). Madrid: Alianza (Trabajo original publicado en 1956).
- Ricœur, P. (2004). *De l'interprétation: Essais sur Freud*. París: Seuil.
- Santiago, S. (2017). *Genealogia da ferocidade: ensaio sobre Grande Sertão Veredas, de Guimarães Rosa*. Recife: Cepe.
- Scholem, G. (2001). *Los orígenes de la Cábala* (Trad. R. Molina y C. Mora). Barcelona: Paidós.
- Schulze, J. (1993). Rauchspur und Sefira. Über die Grundlagen von Paul Celans Kabbala-Rezeption. En H. M. Speier (Ed.), *Celan-Jahrbuch* (Vol. 5) (pp. 193-246). Heidelberg: Winter Verlag.
- Segura Munguía, S. (2013). *Nuevo diccionario etimológico latín-español y de las voces derivadas* 5.ª edición, Universidad de Deusto.
- Slaby, R. J., Grossmann, R. e Illig, C. (1994). *Diccionario de las lenguas española y alemana* (Tomo II). Barcelona: Herder.
- Szász, J. (1988). "Es ist nicht so einfach..." Erinnerungen an Paul Celan. En P. Celan, *Herausgegeben von W. Hamacher und W. Menninghaus* (pp. 325-337). Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- Trujillo, I. (2014). *Ficción histórica: aproximación al problema histórico de la ficción en la filosofía de Jacques Derrida* (Tesis doctoral, Universidad de Chile - Universidad de París X).
- Weissmann, D. (2006) *Die Niemandrose* et la naissance d'une lecture juive dans la réception française de Celan. En B. Baboun y J. Wilker (Eds.), *Paul Celan. Traduction, réception, interprétation* (pp. 107-132). Tours: Presses Universitaires François Rabelais.

Lo decible del genocidio de Ruanda en *El osario*, de Boubacar Boris Diop (2001)

Xenia Guerra

Universidad de Los Andes

Resumen

La novela *El osario*, del senegalés Boubacar Boris Diop (2001), permite pensar en un sentido polar y no dicotómico la relación entre la ficción y la historia, considerando esta última no solo como parte de lo real, sino, desde su componente narrativo, como parte de la literatura. Se trata de una relación sin jerarquías porque se define en el pensamiento que *El osario* expone como novela sobre el genocidio de Ruanda en el componente teórico que su narración contiene. Los conceptos que otros autores facilitan, como es el caso del *homo sacer*, de Giorgio Agamben (2016), visibilizan ese componente teórico en una novela que supera la descripción anecdótica del lamento en las ideas que muestran la verdad de la historia en forma de ficción.

Palabras clave: Ruanda - genocidio - Boris Diop - ficción - historia.

The sayable of Rwandan genocide in Boubacar Boris Diop's *El osario* (2001)

Abstract

El osario (2001) by Senegalese Boubacar Boris Diop allows us to think in a non-dichotomous sense the relationship between fiction and history, considering the latter not only as part of reality but, from its narrative component, as part of the literature. It is a relationship without hierarchies because it is defined in the thought that *El osario* exposes about the Rwandan genocide in the theoretical component that its narrative contains. The concepts that other authors facilitate, such as Giorgio Agamben's *homo sacer*, make this theoretical component visible in a novel that goes beyond the anecdotal description of lament in the ideas that show the truth of history in the form of fiction.

Keywords: Rwanda - genocide - Boris Diop - fiction - history.

El siglo XX reconoció la palabra *genocidio* como una cicatriz léxica que nombra una forma de la tragedia. Aun cuando las masacres colectivas cuentan con una antigüedad incuestionable, la novedad de la palabra está sujeta a particularidades que el senegalés Boubacar Boris Diop (Dakar, 1946) refleja en su novela *El osario* (2001). Para esta lectura de genocidio se han considerado algunos criterios fundamentales que nos permiten categorizar su concepto. Debe haber voluntad de destrucción física; esa voluntad debe ejercerse sobre un grupo por su condición religiosa, étnica o cultural, cuya unidad puede estar construida por dicho grupo o por sus verdugos; luego, esa voluntad de destrucción se sistematiza en un plan que, finalmente, se ejecuta con recursos burocráticos y tecnológicos. Sin duda que, con estas fracciones, la referencia cardinal que se nos dibuja es la del régimen nazi, paradigma principal en la modernidad del estado de excepción en función de la aniquilación judía. Sin embargo, el paso final de un genocidio —el uso de recursos burocráticos y tecnológicos— es el que abre las posibilidades creativas para la singularidad de la voluntad genocida y, por tanto, nos permite percibir con mayor precisión la distinción entre el genocidio nazi y el genocidio de Murambi, en Ruanda, este último ejecutado principalmente con machetes, que funge de cimiento en la arquitectura narrativa de Boris Diop.

En este caso, un Estado que se administra como si fuese una casa o un hogar está administrando la reproducción de la vida. Pero ¿cuál vida? Distingamos, entonces, la vida política de la vida biológica, eso que para los griegos era *bíos* y *zoé*, respectivamente. Para Giorgio Agamben (2016) la figura del *homo sacer* moderno surge en un Estado que pretende organizarse desde la pura *zoé*, ejerciendo el poder desde la biologicidad de los cuerpos en la esfera de lo privado, en la casa (*oikos*) cuyo miembro principal es el *despotés*. El ejercicio del poder en una comunidad donde sus ciudadanos son solo tomados en cuenta por su mero vivir, su biologicidad o su *zoé* es un ejercicio que incluye excluyendo, incluye al sujeto en una comunidad como un cuerpo despojado de su existencia política. En este sintagma, «existencia política», el sustantivo se independiza de su cualificación. Se expone una vida no cualificada, una vida que vive solo en su animalidad sin considerar que:

La política humana es diferenciada de la del resto de los vivientes porque se funda, por medio de un suplemento de politicidad ligado al lenguaje, sobre una comunidad de bien y de mal, de justo y de injusto, y no simplemente de placentero y doloroso (Agamben, 2016, p. 11).

Consideremos, entonces, que un Gobierno que ordena (orden de ley) un Estado como una casa está inhibiendo la politicidad de la comunidad de ese Estado, que está representado en la ciudad (*polis*) y no en la casa (*oikos*). La *oikos* y el *nomos* (ley) dan lugar a la *oikonomía* (administración de la casa), que, para Aristóteles, se «distingue en tres grupos: relaciones “despóticas” patrón-esclavos (que incluyen generalmente la dirección de una hacienda agrícola de grandes dimensiones), relaciones “paternales” padre-hijos [y] relaciones conyugales marido-mujer» (como se citó en Agamben, 2010, p. 41). En la modernidad, la *oikonomía*, entendida como un orden privado que se proyecta en lo público, invierte esos matices en ciertas políticas de Estado donde este es dirigido por un *despotés* o, extendiendo la semántica del término griego, sería un Estado dirigido por un Gobierno despótico cuyo ordenamiento de lo público se desplazaría a un ordenamiento de lo privado. El Estado, como en una casa, planifica desde la unicidad, anulando la multiplicidad de la polis, y administra con uniformidad el archivo como una práctica que violenta el carácter público del testimonio.

En la novela de Boris Diop, frente a los tutsis, los hutus representan el Estado que los biologiza y los despoja de su politicidad con la planificación del exterminio mediante recursos del Estado; entre tanto, ambas etnias comparten experiencias: lo cotidiano. Por ello, una de las singularidades del plan genocida contra los tutsis era la convivencia hasta el día de la masacre:

Barrio tras barrio. Casa tras casa. No derrochéis las fuerzas en matanzas desordenadas. Deben morir todos. Se habían preparado listas. La primera ministra Agathe Uwilingiyimana y cientos de políticos hutu moderados ya han caído bajo las balas de la guardia presidencial. No tengo fuerzas para contar lo que le hicieron a Agathe Uwilingiyimana. Un cuerpo de mujer profanado. Después de lo que llaman ibyitso, cómplices, les tocará el turno a los tutsi. Ellos son culpables de ser ellos mismos y por consiguiente, se les prohíbe ser inocentes desde siempre (Boris Diop, 2001, p. 34).

El dispositivo histórico victimario-tragedia-víctima-justicia se articula como una red cuyos mecanismos pueden tener como centro cualquiera de esos cuatro elementos, porque como aclara Agamben (2014), podemos llamar dispositivo «literalmente a cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes» (p. 18).

En el genocidio, como en casi cualquier forma de violencia, el victimario constituye el componente fundamental del dispositivo histórico para desplegar los mecanismos de las relaciones de saber y poder que intentan/aparentan decantar hacia la justicia. Los personajes principales en *El osario* reflexionan e intentan que esos mecanismos se expongan sin argucias, para que la justicia sea algo más que una apariencia:

No, Cornelius, a poca gente le importa un comino en realidad. Pensaba como tú en 1994. Estaba loca de rabia al ver todas aquellas montañas de cadáveres en Kigali. Pero bien lo sabes, después del genocidio, la vida continuó. Se masacra en otra parte y nos sentimos impotentes. Es eso lo terrible: no se puede hacer nada. Se necesitará una vida entera. ¡Nuestros días son tan cortos y los asesinos tienen tanta energía, mucho más que las buenas personas! Además, se contentan con matar a la gente alrededor. Ni siquiera precisan saber que el resto del mundo existe. Les es fácil ganar la partida (Boris Diop, 2001, p. 63).

Jessica, una tutsi militante del Frente Patriótico Ruandés, evidencia que la continuidad de los asesinatos después del exterminio sistemático del genocidio del 94 prueba el poco interés político del Estado por generar un sistema que reprima este tipo de crímenes. El argumento de Jessica muestra el origen de la historia del genocidio de Ruanda como un vórtice de donde las víctimas y los victimarios no han podido salir para asumir un devenir en medio de las fracturas que les permita reconocer las ruinas como una complejidad de fragmentos a partir de los cuales es posible construir la comprensión del pasado sin destruir el presente con el resentimiento que alimenta la nostalgia por lo irrecuperable.

Pero, ¿cómo se generó el victimario hutu que asesina en *El osario*? Cornelius, el personaje principal, recuerda un lunes de febrero de 1973 cuando los tutsi, en una condición invertida, asediaban hutus. En el sentido benjaminiano que funda y conserva el derecho, el apoyo del Estado (hutu) a la planificación y ejecución de la masacre (tutsi) consiste en la violencia a la violencia por el control de la violencia. Es posible que esta concatenación promueva el compartir cotidiano víctima-victimario que presenta la novela y sea esta convivencia, además, la que asegura el constante salto al pasado para desenganchar la incertidumbre que provoca el futuro.

La cotidianidad compartida produce una rutina donde cualquier pasión u objeto pasa desapercibido como posible amenaza: un machete en Murambi o un padre de familia, por ejemplo:



Figura 1. Portada de *El osario*, de Boubacar Boris Diop (2001)

Cornelius, escucha bien esto: tras un genocidio, el verdadero problema no son las víctimas sino los verdugos. Para matar a cerca de un millón de personas en tres meses, hizo falta mucha gente. Hubo decenas o centenares de miles de asesinos. Muchos eran padres de familia. Y tú, eres justamente el hijo de uno de ellos (Boris Diop, 2001, p. 75).

Ahora bien, la práctica de la violencia que reproduce el genocidio se precisó en la Asamblea General de las Naciones Unidas en 1948, no solo para evitar la banalización del término con un uso descontextualizado, tal como se previó con la palabra *Holocausto* (porque se trata de un término religioso que intenta señalar un crimen de orden jurídico), sino también para reafirmar que dicha práctica no corresponde a masacres con carácter político. No obstante, algunos crímenes hacia grupos étnicos, culturales o religiosos estuvieron respaldados por el ejercicio burocrático de los Estados donde se ejecutaron; Ruanda, entre ellos. Quizá, con *El osario*, Boubacar Boris Diop nos invita a preguntarnos si el tipo de convivencia que detona crímenes genocidas puede explicarse en la relación planteada por Walter Benjamin (2010): violencia mítica/violencia divina, que provoca que el hombre sea el lobo del hombre (Guerra, s. f., párrs. 4-7).

La voz marca la presencia del otro. El objeto sonoro que emitimos incluye un nos-otros vinculante. Cruce intersubjetivo que facilita la ambigüedad del sujeto en una red que no podemos pretender transparente, puesto que la voz es la alteridad del logos. Es decir, la voz elude el sentido que el logos rescata. La voz es el sistema fonocéntrico que proyecta una palabra para el crisol del lenguaje, es ahí donde la voz se deforma para integrarse a un lenguaje compuesto de palabras. La voz no es la palabra pronunciada, pero tampoco preexiste a ella, esta la incluye. Como sostiene Mladen Dolar (2007):

La voz no es un resto de algún estado precultural previo, de alguna fusión primordial en la cual no nos veíamos solos aún por el lenguaje y sus calamidades; es, más bien, el producto del *logos* mismo, al que al mismo tiempo sostiene y atormenta (p. 131).

Que la voz sostenga y atormente al logos significa proveer de enunciación al enunciado. Es de esta manera que en *El osario*, de Boris Diop, los personajes ofrecen una enunciación a las víctimas del genocidio en Ruanda.

Las imágenes que produce el genocidio construyen una narrativa vinculada con una legibilidad de hechos históricos que se distancia de estereotipos lingüísticos. Estos opacan, bajo el manto del impresionismo, la dialéctica que la mirada le propone a la palabra cuando se está frente a cadáveres para bocetar un retrato consumado de la humanidad. ¿Cómo se articula la voz de estos enunciados en la novela para generar este retrato? Con la multiplicidad de voces que devienen mirada. Cada uno de los personajes sabe leer sus imágenes. Se produce una división de clases en la mirada que establece un campo de conflictos producto del compromiso subjetivo que cada uno asume frente a la verdad. Los hutus experimentan el trayecto que sigue la memoria del lenguaje para lograr, muchas veces con una eficacia temible, la modelación de los cuerpos vivos, pero, sobre todo, muertos. Es por ello que en sus voces, las de los hutus, hay otras voces reconociéndose: las de los tutsis, victimarios de los primeros cuando las etnias comenzaban a ser conducidas como proyecto político a través de los carnés de identificación que señalaban la etnia a la que pertenecían, único rasgo distintivo entre etnias que compartían el mismo dios, tradiciones y creencias, pero no los mismos líderes:

Los documentos demuestran que los hutu y los twa fueron oprimidos antaño por los tutsi. Soy hutu pero no quiero vivir con esta herencia. Me niego a pedir al pasado más sentido del que puede dar al presente. Toma el ejemplo de los afrikáners en Sudáfrica. Eran verdaderos extranjeros, esos, y se mostraron infinitamente más crueles con los negros de ese país que en cualquier otro lugar. Y sin embargo, al final se arregló. ¿Por qué aquí no? Cuando Mandela ganó, los negros de Soweto no dijeron: «¡Vamos a matarlos a todos, hasta el último!» (Boris Diop, 2001, p. 65).

Ahora bien, la política de estas voces emerge de un ejercicio de control propio del poder, con la ayuda del lenguaje, como lo plantea Aristóteles (1999) en nuestra condición de *zoon politikón*:

El lenguaje tiene el fin de indicar lo provechoso y lo nocivo y, por consiguiente, también lo justo y lo injusto, ya que es particular propiedad del hombre, que lo distingue de los demás animales, el ser único que tiene percepción del bien y el mal, de lo justo y de lo injusto, y de las demás cualidades morales, y es la comunidad y participación en estas cosas lo que hace una familia y una ciudad-Estado (p. 18).

Si voz y habla son partes fundamentales del lenguaje, lo son, entre otras cosas, para que el poder distinga la parte que controla con mayor facilidad. Si el habla es la cualidad que desarrollamos para comunicarnos con el otro, es decir, la parte necesaria en la *polis*, la voz será esa potencia interna que envuelve al habla. Desde adentro, la voz imanta la palabra que se expone a un afuera. Por esta razón, el poder controla voces, no el habla de los otros. Controla la potencia que precede al acto. Con este mecanismo, el habla no se suprime, pero se condiciona a los requerimientos del poder.

Son múltiples las formas en las que el poder ejerce control de la voz. Sin embargo, hay puntos de susceptibilidad que aceleran esas formas, entre ellos, la pobreza, la diferencia, la marginalidad. Las aceleran porque el poder las recluye para sí, intentando alcanzar, de ese modo, una homogenización de la Historia que no sea amenazada por las diferencias. La literatura se resiste exponiendo las singularidades históricas, el escritor asume la ficción desde el pensamiento político que les da forma a esas singularidades.

Se trata de marcas de distinción que funcionan como dispositivos para capturar las voces, tomando en cuenta la definición de *dispositivo* de Agamben. En *El osario*, el dispositivo que captura las voces es de origen político, aun cuando quedó establecido que los genocidios no son de carácter político; la planificación, que pasaba por convencer a los hutus de que los tutsis eran un peligro que debía desaparecer, provenía de intereses gubernamentales:

Según sus informaciones, el gobierno tiene la intención de terminar con el carácter invencible de los abaseros, como se denominan los tutsi de aquella región. El ejército realizará la mayor parte del trabajo y se despacharán refuerzos de milicianos interahamwe de Gisenyi y otras localidades en que, debido a la cantidad poco elevada de tutsi en la población, las matanzas se terminarán más pronto que en otras partes (Boris Diop, 2001, p. 32).

Son dos puntos susceptibles que el poder político toma como dispositivos para controlar las voces en Ruanda: el pasado y la etnia. Ambos son el antecedente de un conflicto que el Gobierno hutu rescata como piezas necesarias para mantener el control a través de un discurso que señala las particularidades que contienen dichos dispositivos. Con estas particularidades, el discurso del poder, en su rol de garante del bien colectivo, propone una homogenización que deviene la anulación de esas diferencias, es decir, de hutus sin tutsis. Lo que el discurso del poder anuncia es, en el sentido de Nietzsche (2007):

La ligereza de tener por verdadera una doctrina por la simple razón de que procura la felicidad o la virtud. Una cosa puede ser verdadera siendo eminentemente nociva y peligrosa; la naturaleza fundamental del ser podría incluso implicar que muramos al conocer la verdad entera (p. 39).

La muerte de una etnia es la que se procura desde la verdad manipulada por la voluntad de poder. Etnia y pasado producen una imagen que el presente ha reconocido en un sentido utilitario; lejos de asumir que hutus y tutsis antaño pertenecían a un mismo territorio, el contexto, en la novela de Boris Diop, se ha encargado de negarlo con fundamento histórico, promoviendo conflictos que, paradójicamente, los acercan aún más, puesto que hay un río de sangre compartido que los relaciona históricamente. Sus matanzas comunales orientadas desde los discursos que son cartografías de las conductas sociales, diseñadas desde las herramientas del poder, en la novela no solo están definidas por el sujeto político corriente en su retórica, sino, además, por aquel que se ha construido una credibilidad en el seno de la comunidad por su condición de doctor:

Por nada, evidentemente. Teníamos entre manos un genocidio de una salvajería sin precedentes y una humillante derrota militar. Y, de todas maneras, no estaba seguro de querer brindar por lo que fuera con el doctor Karekezi. Me inspiraba esa clase de repugnancia y fascinación que se siente en presencia de los asesinos sádicos que salen en los periódicos (Boris Diop, 2001, pp. 104-105).

Pero ¿cuáles han sido las particularidades de ese pasado-etnia que muy bien han sabido manipular los Gobiernos en Ruanda a lo largo de la historia para mantener una división étnica en el pueblo que los sostenga en el poder? El antropólogo Jared Diamond (2007) aclara que no podemos simplificar el genocidio en Ruanda por su carácter étnico; hay detalles que detonaron una guerra que, por la historia que los cundía, era más fácil teñir de carácter racial, aun cuando en las matanzas de 1994 los hutus asesinaron a otros hutus. Diamond sostiene que los factores que intervinieron fueron:

La historia de dominación tutsi sufrida por los hutu en Ruanda, las matanzas de hutu llevadas a cabo por tutsis en Burundi a gran escala y en Ruanda a pequeña escala, las invasiones tutsis de Ruanda, la crisis económica de Ruanda y su exacerbación a causa de la sequía y otros factores de envergadura mundial (sobre todo la caída de los precios del café y las medidas de austeridad del Banco Mundial), los cientos de miles de varones jóvenes ruandeses desesperados que se refugiaron en campos de concentración y eran susceptibles de ser reclutados por milicias, y la competencia entre facciones políticas rivales de Ruanda dispuestas a rebajarse a cualquier cosa con tal de mantener el poder. La presión demográfica se sumó a todos esos factores (2007, p. 429).

Sí, los tutsis fueron los líderes que en el pasado mataban hutus y luego los hutus mataban tutsis. Cabe preguntarnos por el sistema judicial de Ruanda, ¿les queda acaso a los ruandeses solo la salida de la violencia mítica y el derecho divino, es decir, ofrecer sacrificios y hacer justicia a través de la venganza, siempre? Boris Diop teoriza, a través de su personaje Cornelius, sobre esta cuestión en la obra:

El genocidio no comenzó el 6 de abril de 1994 sino en 1959 con unas pequeñas masacres a las que nadie prestaba atención. Si ocurren asesinatos políticos hoy, hay que castigar muy deprisa a los culpables. Si no, toda esa sangre nos va a caer encima otra vez un día u otro (2001, p. 49).

La novela no solo nos invita a preguntarnos a nosotros como lectores y a los ruandeses como víctimas por un sistema judicial, sino por el tipo de culpables. ¿Estaba la voluntad de poder en estas matanzas solo ejercida por el Gobierno? No, en la obra vemos cómo la organización de las matanzas involucraba a otra esfera social, la Iglesia, por ejemplo: «El sacerdote hace chantaje a la gente que está allí —dice—. Envía a la muerte a las que se niegan a acostarse con él» (p. 33). Más allá de los chantajes sexuales, la implicación de la Iglesia era de escala mucho mayor: «Los combatientes con quienes entré en contacto en Kigali se enteraron de que se alentaba a las futuras víctimas a refugiarse en las iglesias para exterminarlas» (p. 33). Y más adelante:

Al amanecer, comenzamos a instalar el primer cordón alrededor de la iglesia de Nyamata. Miles de injenzi que se han refugiado en esta Casa del Señor pensaban que no nos atreveríamos a atacarlos. Esas cucarachas no tardarán en saber que nunca hay que considerar que el enemigo lleva buenas intenciones. Según nuestras informaciones, hasta se habían organizado para la preparación de las comidas, la vigilancia de los niños, la tala de los árboles destinados a las hogueras y cosas por el estilo. Aun así, habrían tenido que preguntarse por qué los sacerdotes de Nyamata, enclaustrados desde hace tres días, ayunan y rezan sin cesar. Los sacerdotes sí que lo sabían (Boris Diop, 2001, p. 77).

La novela presenta el maniqueísmo convencional entre *lo bueno* y *lo malo*. Pero no se trata de una dicotomía, porque entre ambos hay un campo de intercambio de fuerzas en tensión: la supervivencia y la destrucción. La Iglesia es ante todo un ente de poder y no puede arriesgarse a perderlo, aunque para ello deba colaborar *pasivamente* con la criminalidad. Asimismo, en este campo de fuerzas entre lo bueno y lo malo también podemos situar a los padres de familia que actúan como verdugos inexpertos para cumplir con el discurso del dispositivo pasado-etnia. La destrucción moral propia y necesaria para la destrucción física del otro.

Puesto que no han logrado deshacerse de todos los tutsi, ahora dicen: todo hutu tiene que matar. Es un segundo genocidio, mediante la destrucción de las almas esta vez. Muchos ciudadanos normales se han embarcado en ello más contentos que unas pascuas. La infamia se vuelve más viva y más colorida, aunque no por ello más soportable. Y no es fácil para todos. Hay que ver esos respetables padres de familia manos a la obra. No estaban en absoluto preparados para lo que se espera de ellos. Con lo cual, si no chillan no van a lograrlo nunca. Comprendo su extraño furor. Con todos sus gritos quieren sacar a relucir su inocencia: «No mato al Otro para apoderarme de sus bienes, no, no soy tan mezquino. Ni siquiera lo odio. Mato al Otro porque estoy completamente loco y, para demostrarlo, los suplicios que le inflijo son únicos en la historia del sufrimiento humano» (2001, p. 101).

Este fragmento de la novela nos hace pensar en la teoría de Hannah Arendt (2013) sobre la banalidad del mal. Para Arendt, alguien calificado con sanidad mental está en condiciones de cometer crímenes, aun los más crueles. Su inclusión en el sistema le exige aspirar ascensos socialmente aceptables, es decir, cumpliendo las normas del Gobierno en curso, generalmente, dictatoriales o totalitarias. Lo que sucedió con muchos hombres ruandeses se puede representar, guardando las distancias tecnológicas e ideológicas, con lo planteado por Arendt: «Lo más grave en el caso de Eichmann, era precisamente que hubo muchos hombres como él, y que

estos hombres no fueron pervertidos ni sádicos, sino que fueron, y siguen siendo, terrible y terroríficamente normales» (p. 33).

En una visión encantada del mundo, muchos han criticado a Hannah Arendt por no hablar de monstruos y sí de personas comunes y corrientes, para quienes están diseñadas las leyes con las que se castigan los crímenes cometidos. ¿Acaso algunos esperan que un juicio decante por la justicia divina? En *El osario* uno de los personajes tutsis reconoce en el planteamiento de Arendt la tensión polar entre el bien y el mal a propósito de los asesinos hutus:

Son personas como vosotros y como yo. El mal está en cada uno de nosotros. Yo, Simeón Habineza, repito que no sois mejores que ellos. Ahora, volved a casa y reflexionad: hay un momento en que se debe dejar de derramar sangre en un país. Cada uno debe tener la fuerza de pensar que ha llegado ese momento (Boris Diop, 2001, p. 143).

Entre tantas opciones para orientar la perspectiva, el mundo moderno ofrece una certeza que acompaña el abandono del derramamiento de sangre. Karl Jaspers así lo propone: «Los actos de Estado son al mismo tiempo actos personales. De ellos son responsables y han de responder personas singulares» (1998, p. 87). Es así como las personas, y no los monstruos —excluidos, como lo demuestra Foucault (1996), de los sistemas sociales—, deben asumir sus juicios y respectivos procesos penales.

En *El osario* la trama se desarrolla en una concepción del Estado muy cercana a la planteada por Carl Schmitt (2010) en su respaldo al régimen nacionalsocialista alemán:

No hay Estado normal que no sea total. Cuanto más múltiples son los puntos de vista para las reglas y las instituciones de las diversas esferas de la vida, de forma igualmente decidida debe reconocerse y mantenerse firme por otra parte un principio fundamental unitario (p. 31).

La decisión de exterminar tutsis para ocupar un territorio cuyas instituciones y leyes sean controladas solo por hutus neutraliza la diversidad de puntos de vista, o al menos eso busca aparentar a través de la existencia de un Estado que abarque la totalidad de lo político, sin mediar con las formas que devienen la diferencia, sino desde su absoluta razón de ser. Una especie de religión secular o comunión en la que «el Estado debe ser el objeto, si se puede decir, de una fe razonada» (Kervégan, 2007, p. 69).

Lo expuesto confirma no solo que *El osario* teoriza, además ofrece un procedimiento narrativo que facilita esa teorización: las voces. La polifonía (Bajtín, 1988) se encuentra definida en la novela a través de los diversos personajes cuyas voces estructuran los capítulos de la obra, configura una constelación local que proyecta la dinámica política de la humanidad:

Tarde o temprano, en África y en el resto del mundo, surgirían voces que dirían claramente: volvamos a hablar un poco de los cien días de Ruanda, no hay genocidios sin importancia, Ruanda, *tampoco*, es un detalle de la historia contemporánea (Boris Diop, 2001, p. 154).

El desarrollo de acontecimientos históricos a través de destinos individuales evidencia que el genocidio de Ruanda puede comprenderse desde la fragmentación del tiempo, la acción y la focalización en las diversas perspectivas que componen el discurso de *El osario*. La novela cumple con la noción de polifonía planteada, puesto que estas perspectivas en estos múltiples personajes quiebran la posible hegemonía de una sola voz que enuncie y oriente al resto. Es decir, la polifonía toma en cuenta:

No un punto de vista único, sino varios puntos de vista, enteros y autónomos, y no son directamente los materiales, sino los diferentes mundos, conciencias y puntos de vista de los que se asocian en una unidad superior, de segundo grado, si así se puede llamar, que es la de la novela polifónica (Bajtín, 1988, p. 45).



Figura 2. Boubacar Boris Diop presenta en Casa África su especial *Dakar: capital de una África diferente* (Casa África, 2017)

Considerando que se trata de una novela basada en un contexto violento y político en África, esta estrategia narrativa de la polifonía anula la posibilidad de un portavoz ideológico basado en la perspectiva de un solo personaje o narrador; de la que se desprenderían afirmaciones de una postura unilateral del autor frente al Estado, la política, el genocidio, la humanidad. En cambio, *El osario* presenta un carrusel de realidades a partir de la perspectiva de tres personajes relacionados como testigos directos e indirectos del genocidio. En primer lugar, Jessica, que desde su camuflaje hutu reconoce los lados de víctima y victimario en los que se dividió la sociedad para cumplir un plan político:

Cerca de Kyovu veo cientos de cadáveres a unos metros de una barrera. Mientras sus compañeros degüellan a sus víctimas o las despedazan con sus machetes junto a la barrera, un miliciano interahamue comprueba los papeles de identidad. Lleva la visera de la gorra vuelta al revés y, con un cigarrillo en el pico, está sudando a mares. Me pide los papeles. Mientras los saco del bolso, no aparta la mirada de mí. A la menor muestra de pánico, estoy perdida. Consigo mantener la sangre fría. Alrededor, se elevan gritos de todas partes. En estas primeras horas de las masacres, me sorprende el esmero e incluso la disciplina de los interahamue. Verdaderamente tienen la intención de dar lo mejor de sí mismos, si cabe expresarse así con esos brutos sanguinarios. Viene a mi encuentro una mujer, a la que han herido con el propósito de acabar con ella más tarde. Tiene la parte derecha de la mandíbula y el pecho cubiertos de sangre. Jura que no es tutsi y me suplica que se lo explique al responsable de la barrera. Me aparto enseguida de ella. Insiste. Le digo secamente que me deje en paz. Al ver esto, el miliciano interahamue está convencido de que soy de su bando (Boris Diop, 2001, p. 37).

Se trata de una voz reflexiva que se distancia de la tragedia como lamento para observar cómo algo que para ella se presentaba como la destrucción más real, para otros era un motivo de indiferencia:

Los partidarios parisinos del doctor Joseph Karekezi no ignoraban nada acerca de sus actividades clandestinas. Sabían que dudosos tráfico encubrían su fábrica de té. Pero les resultaba aun más interesante por ello: el hombre podría avanzar más tiempo disimulado. Sólo una cosa no estaba prevista: el estrepitoso retorno a la política del doctor Karekezi, la aniquilación planificada de cuarenta y cinco mil personas en Murambi, entre las cuales su mujer y sus dos hijos (Boris Diop, 2001, p. 108).

Las categorías planteadas por Agamben, el poder ser (posibilidad) y el poder no ser (posibilidad de elegir que no suceda) que atraviesan al sujeto como la realización de una contingencia, son indispensables para

entender el modo en que el personaje Joseph Karekezi desarticula en la subjetividad del otro la posibilidad de credibilidad en una imposibilidad de acción; creer en la bondad del doctor Karekezi imposibilita sus prácticas genocidas aun cuando se estén dando:

La definición gobbeliana de la política —«el arte de hacer posible lo que parece imposible»— adquiere aquí todo su peso. Ella define un experimento biopolítico sobre los operadores del ser, que transforma y desarticula al sujeto hasta un punto límite, en el que el nexo entre subjetivación y desubjetivación parece deshacerse (Agamben, 2017, p. 187).

La desarticulación de esta subjetividad también pasa por despojar de su condición política al sujeto. A este le parece imposible lo que sucede porque, a su vez, le parece imposible su inminente transformación en pura animalidad, es decir, su condición biológica como la condición primaria de su ser sin una posibilidad cultural y política que lo diferencie y lo proteja de la mera vida animal. Ser asesinado por el Estado a través de los machetazos de sus vecinos: los derechos han sido anulados. El límite entre lo político y la animalidad se ha difuminado. La escritura de Boris Diop expone en su literatura lo que parece imposible de narrar. Pero eso que ya pasó, lo que ocurrió en 1994 en Ruanda una sola vez como acontecimiento, se reproduce en imágenes que la literatura muestra desde la ficción para producir reflexión. Hacer que las imágenes ardan aun en el fuego ausente de los hechos. Porque cuando la ficción se atreve a construir pensamiento desde lo real se produce un contacto que enciende las ideas, y en las imágenes que podemos leer en *El osario* el tiempo se instauro como una forma de visibilizar en un umbral lo que otros no fuimos capaces de presenciar. Sin ser sobrevivientes, nos involucramos a través de la condición humana que la literatura no puede excluir. El genocidio de Ruanda es el fuego que ardió en 1994; Boris Diop mantiene incandescentes las cenizas en las imágenes que construye en la novela.

Estamos no solo ante un hecho histórico que sobrevive en imágenes, sino ante la migración que ellas experimentan para la sobrevivencia de lo que ya no está, pero se piensa y se hace presente en la combinación de temporalidades que es la escritura, fuera de la linealidad pasado-presente-futuro. El pensador francés George Didi-Huberman, con su concepto de la sobrevivencia de las imágenes, sostiene al respecto: «La memoria no se descifra en el texto orientado de las sucesiones históricas sino en el puzle anacrónico de las “supervivencias de la Antigüedad”» (2018, p. 432).

Los diferentes conceptos teóricos aquí planteados no hacen otra cosa que seguir los hilos entrelazados que la novela de Boris Diop ofrece en su narración casi siete años después del genocidio. La pertinencia de la lectura de *El osario* hoy día, más de veinticinco años después de su publicación, se debe a que entre la ficción de la literatura como arte y la historia no hay modas superadas, sino ideas que quedan en suspenso para que el presente también sea la materialización de un pasado que se transforma en un pensamiento que tensiona con la acción: la de la vida, la de la ficción.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2010). *Lo abierto: el hombre y el animal*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, G. (2014). *Estado de excepción* (Trads. F. Costa e I. Costa). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2016). *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Arendt, H. (2013). *Eichmann en Jerusalén*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- Aristóteles. (1999). *La Política: libro I*. Madrid: Alba.
- Bajtín, M. (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski* (Trad. T. Bubnova). México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2009). *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Benjamin, W. (2010). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (Trad. B. Echeverría). Bogotá: Desde Abajo.
- Boris Diop, B. (2001). *El osario*. Barcelona: Casiopea.
- Casa África. (2017). *Presentación Dakar: capital de una África diferente*. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/casafrica/32242348506/>
- Diamond, J. (2007). *Colapso: por qué unas sociedades perduran y otras desaparecen*. Bogotá: Random House Mondadori.
- Didi-Huberman, G. (2018). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.

- Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- Foucault, M. (1996). *La vida de los hombres infames* (Trad. J. Varela y F. Alvarez-Uría). Buenos Aires: Caronte Ensayos.
- Guerra, X. (s. f.). *Genocidio: praxis de convivencia* [Publicación en blog]. Recuperado de <https://elcortejodelmandril.wordpress.com/2017/09/06/genocidio-praxis-de-convivencia/>
- Jaspers, K. (1998). *El problema de la culpa*. Barcelona: Paidós.
- Kervégan, J. (2007). *Hegel, Carl Schmitt. Lo político: entre especulación y positividad*. Madrid: Escolar y Mayo.
- Nietzsche, F. (2007). *Más allá del bien y del mal* (Trad. S. Albano). Buenos Aires: Gradifco.
- Schmitt, C. (2010). *Ex captivitate salus: experiencias de la época 1945-1947*. Madrid: Trotta.

Vigilia de la razón

De *Una modesta proposición* a los genocidios contemporáneos a la velocidad de la luz (de la razón)

Charles Ricciardi

Instituto de Profesores Artigas

Resumen

El trabajo explora la contradicción entre las declaraciones y el (aparente) reconocimiento de los derechos humanos y su conculcación por la vía de los hechos desde el siglo XVIII, poniendo en entredicho las glamorosas luces de la razón. Se examinan, para mostrar esta paradoja, un ejemplo del siglo XVIII y uno del teatro uruguayo del siglo XXI a la luz del monumental trabajo de Daniel Feierstein.

Palabras clave: *Una modesta proposición* - Ilustración - genocidio - responsabilidad del escritor - teoría de los dos demonios.

Vigil of reason

From *A modest proposal* to contemporary genocides at the speed of light (of reason)

Abstract

This work explores the contradiction between the declarations and the (apparent) recognition of human rights and their infringement in events since the 18th century, challenging the glamorous lights of reason. An example of the 18th century and one piece of 21st century Uruguayan drama are examined to show this paradox in light of the monumental work of Daniel Feierstein.

Keywords: *A modest proposal* - Enlightenment - genocide - writer's responsibility - theory of the two demons.

El sueño de la razón produce monstruos

Francisco DE GOYA, (*Caprichos*)

Tengo un proyecto. Mi idea consiste en ir a vivir una vida patriarcal en medio de una gran propiedad de treinta mil hectáreas, por ejemplo, en el sur de los Estados Unidos. Quiero hacerme allí agricultor, tener esclavos, ganar algunos milloncitos vendiendo mis bueyes, mi tabaco, mis bosques, viviendo como un rey, haciendo lo que me dé la real gana, llevando una vida que no se concibe aquí, donde la gente se acurruca en una madriguera de yeso. Yo soy un gran poeta. Mis poesías no las escribo: consisten en acciones y sentimientos. Poseo en este momento cincuenta mil francos que apenas me procurarían cuarenta esclavos negros. Necesito doscientos mil francos, porque quiero tener doscientos negros para satisfacer mi gusto en la vida patriarcal. Los negros son como niños, de los cuales hace uno lo que quiere, sin que venga ningún procurador del rey a curiosear y a pedirnos cuentas.

Honoré de BALZAC (*Papá Goriot*)

Quien habla en la cita de este epígrafe es Vautrin, ese héroe (al fin y al cabo, se lo conoce como Burla-la-muerte) irrisorio de la modernidad que ni siquiera tiene «sórdida[s] disyuntiva[s]», como ha dicho Cortázar (1964/1973, p. 10) en algún cuento muy visitado («absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes», en «Continuidad de los parques»), aunque la riqueza inquietante de esa cita acerca del concepto de héroe se suele perder de vista. La novela es de 1835, posterior en casi cincuenta años a la Revolución francesa y a la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, y el personaje piensa su futuro en Estados Unidos, la cuna de la democracia moderna. El sueño de Vautrin (expresidario con una identidad falsa) es tener esclavos en 1835: cincuenta mil francos es igual a cuarenta negros.

Esta introducción quizás fatigosa apunta a señalar una contradicción básica: mientras la humanidad occidental se enorgullece de su avance en derechos y democracia, esos mismos derechos son conculcados y pisoteados sin rubor, casi diríamos en forma directamente (pero también se la podría leer como inversa) proporcional al avance de la conciencia de esos derechos: cuanto mayor es la presunta conciencia y más engoladas las declaraciones, mayor es la ignorancia de los derechos consagrados; cuanto más resguardados parecen estar, mayor es la inminencia de su violación. Todo funciona como si la escritura, las declaraciones, los derechos plasmados en un papel proporcionaran una garantía absurda. Como si la escritura, acaso, tuviera efectos sobre la realidad. Los derechos han de ser dichos, porque las cosas necesitan un principio, pero la palabra no es la cosa como cualquiera, sin estudiar ni una página de lingüística, sabe. En otro contexto y con otra intención, ha dicho Sergio Blanco (2008): «Entonces es posible —e incluso hasta deducible— sostener que la palabra teatral no tiene posibilidades de existencia». Si esto fuera literalmente cierto —y en el caso de los derechos humanos muchas veces lo parece—, habría que quemar todas las declaraciones rápidamente.

En efecto, la historia de Occidente desde la Ilustración en el siglo XVIII, y de la literatura en los últimos trescientos años, es la historia de una paradoja que no terminamos de asumir: la conciencia de los derechos no ha redundado en una vida más humana y feliz; en nombre de los más rutilantes valores humanistas se cometen crímenes que deberían avergonzar a la especie humana. Al comienzo de la modernidad se escribían utopías imaginando sociedades ideales (Moro, Campanella; más tarde: Voltaire, el mismo Swift). Hoy hay una moda y una avidez por el consumo de distopías que empezaron tímidamente con George Orwell (1984), Aldous Huxley (*Un mundo feliz* y su secuela: *Nueva visita a un mundo feliz*) y Ray Bradbury (*Fahrenheit 451*) a mediados del siglo pasado, pero hoy se multiplican por legión en la literatura (*El cuento de la criada*, de Margaret Atwood), en series de gran audiencia (*Dark* o *3 %*, por ejemplo) y en innumerables películas (*Cuando el destino nos alcance*, *Zardoz*, *Los niños del hombre*, *Quinteto*, *Los juegos del hambre* y un largo, muy largo etcétera). Incluso el teatro uruguayo las ha producido: *Asunto terminado*, de Ricardo Prieto, y *La última mujer*, de Álvaro Ahunchain, son buenos ejemplos. Uno de los rasgos definidores de la distopía, como se sabe, es la concepción de un futuro siniestro, en el que lo humano se bate en retirada y los derechos más elementales están impugnados. Si a eso le sumamos el auge de la ciencia ficción, que es muchas veces el expediente para imaginar sociedades alternativas también siniestras —distópicas—, se verá sin esfuerzo que la paradoja que estoy planteando y que voy a desarrollar a continuación no es un escenario lateral ni forzado dentro de la literatura actual.

Estamos acostumbrados a ver la Ilustración con ojos positivistas; en ese marco, la idea de Kant (1784) de que la Ilustración es una especie de crecimiento, de madurez, un «alcanzar la mayoría de edad», es un vector difícil de soslayar: dejar de lado las ideas recibidas y (o) someterlas a la crítica de la razón tiene por sí un sesgo positivo; en ese sentido va también la sinonimia muy dieciochesca entre luz y razón, de la que se desprende que todo el abordaje del conocimiento anterior era *oscuro* y prejuicioso. Son precisamente las luces de la razón —el Iluminismo— las que van a lanzar al ser humano hacia adelante. El avance de la ciencia y la tecnología desde entonces parece refrendar esa visión con una rotundidad indiscutible.

Y sin embargo, debe ser discutida. La razón y la ciencia no nos han dado solo el confort de los electrodomésticos y la facilidad de las comunicaciones. Aparte de los aviones y de los celulares, del láser y de los viajes espaciales, esa misma ciencia ha hecho posibles —entre otras formas de destrucción masiva— las bombas atómicas, que han puesto al ser humano al borde de la destrucción con una inminencia antes nunca soñada. Pero la maquinaria publicitaria que el propio sistema produce para asegurar la sociedad de consumo jamás pone en conexión estas cosas. Hay que hurgar en planteos teóricos no convencionales para ver el proceso bajo otra luz.

En un libro publicado por primera vez en 1944, *Dialéctica de la Ilustración*, Theodor Adorno y Mark Horkheimer tuvieron la osadía de proporcionarnos otra mirada:

A partir de ahora la materia debe ser dominada por fin sin la ilusión de fuerzas superiores o inmanentes, de cualidades ocultas. Lo que no se doblega al criterio del cálculo y la utilidad es sospechoso para la Ilustración. Y cuando esta puede desarrollarse sin perturbaciones de coacción externa, entonces no existe ya contención alguna. Sus propias ideas de los Derechos Humanos corren en ese caso la misma suerte que los viejos universales. Ante cada resistencia espiritual que encuentra, su fuerza no hace sino aumentar. Lo cual deriva del hecho de que la Ilustración se reconoce a sí misma incluso en los mitos. Cualesquiera que sean los mitos que ofrecen resistencia, por el solo hecho de convertirse en argumentos en tal conflicto, esos mitos se adhieren al principio de la racionalidad analítica, que ellos mismos reprochan a la Ilustración. *La Ilustración es totalitaria* [cursivas añadidas] (1944/1998, p. 62).

En efecto, todo ha funcionado como una coartada para la expropiación del mundo natural en favor de la industria y del pretendido progreso que esa misma visión positivista presenta como una teleología, un destino. El ya inocultable y dizque irreversible cambio climático confirma, de algún modo, esas predicciones de 1944.

Como si fuera poco, la expresión *derechos humanos* se ha ido vaciando progresivamente de su sentido humanista y hoy se puede leer en las redes sociales y escuchar a líderes políticos expresar que los derechos humanos son para *gente de bien*. En el mismo sentido, se popularizó un juego de palabras en Argentina cuyas sugerencias son escalofriantes: «derechos humanos para los humanos derechos». Era el año 1979. No se conocía entonces el término *queer* (una de cuyas traducciones es *torcido*), bastante difundido hoy. En una palabra: la expresión ha llegado a ser usada en forma discriminatoria sin que nadie parezca escandalizarse. Si hay *gente de bien*, va de suyo que hay gente que no integra esa categoría. Da lo mismo si lo que se discrimina son negros, homosexuales, mujeres o delincuentes: la cuestión es permear la idea inaceptable de que la palabra *humano* admite categorías.

Los derechos —en el sentido en que los planteaba la Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano en 1789, y que reafirmó la ONU en 1948— se tienen por el solo hecho de ser humano, sin condiciones. Y, si se me permite una pequeña digresión, la fuerte oleada que puede observarse en los últimos diez años en la defensa del bienestar animal, con grafitis exigiendo el fin de los circos y de las domas de potros o que se duelen de cómo empollan las gallinas, si bien se aprovecha de una creciente demanda de derechos, da una coartada en cierta forma inaceptable a quien tiene sed de entregarse a la defensa de grandes causas, pues mal podríamos ocuparnos de los derechos animales si no hemos resuelto el problema de los derechos humanos. Como he planteado en otro trabajo de similar temática,¹ sería oportuno rotar el enfoque: toda alusión a los *derechos* va unida a la idea de *deberes*. Es una cuestión de reciprocidad. La expresión *derechos humanos* pone la cuestión en el sujeto como receptor de derechos, pero oculta que esa idea debe ir unida a los deberes de quien debería garantizar su vigencia. Por esa razón, yo proponía entonces empezar a hablar de los *deberes humanos*

1 Cito: «Tener un derecho es objetivamente no tener nada: es un vacío, una ausencia (...). O sea que solemnemente propongo (...) que empecemos a hablar de “deberes humanos” y que pongamos así la cuestión en su debido lugar, también semánticamente: que quien detenta el poder cumpla con sus deberes humanos, en lugar de colocarnos a los demás como oscuros, pasivos, sujetos de un derecho que según la conveniencia o el humor del gobernante va a respetarse o no» (Ricciardi, 2010, p. 80).

que necesariamente debe asumir el Estado en una sociedad democrática. Sobre todo porque, históricamente, son los Gobiernos (que deberían velar por su cumplimiento) los que de forma sistemática han conculcado esos derechos, por acción y por omisión.

Me dispongo, entonces, a recorrer un camino que nos lleve desde el Iluminismo hasta el presente, y que sirva para mostrar las paradojas de la razón y el fracaso de la defensa de los derechos. En ambos terrenos es la literatura y el arte en general quienes han terminado por asumir la militancia en favor de los derechos y la denuncia de su ofuscación.

Primera estación: Jonathan Swift

En un breve texto de intención satírica (ya desde su título extenso: *Una modesta proposición para prevenir que los hijos de los pobres de Irlanda sean una carga para sus padres o su país, y para hacerlos beneficiosos para el público*) que Jonathan Swift publicó en 1729, y que no se conoce con la amplitud que merece, puede rastrearse el origen de la paradoja que este trabajo se esmera en presentar. Se trata de un texto de difícil atribución genérica: no es narración, aunque contiene momentos narrados; desde luego no es poesía ni teatro y llamarlo ensayo, como se ha planteado (Scasso, s. f.; Aguirre Noguera, 2016), parece un despropósito, pues no hay nada que el autor ensaye: bajo la apariencia de una propuesta muy racional, en línea con los principios ilustrados, la voz que habla en ese texto plantea una idea inaceptable y repugnante, pero con un talante discursivo de buen tono, especialmente persuasivo. No hay, por tanto, una real intención de promover la discusión de ideas. Más bien la cuestión parece ser la reducción al absurdo —también por medio de la razón; ¿cómo, si no?— de un problema acuciante: la pobreza. Digámoslo pronto: tan acuciante en 1729 como hoy; es decir, que tras casi trescientos años de lúcido uso de la razón y de avance sin pausa de la ciencia y de la producción no hemos dado un solo paso cierto para su eliminación. Ni siquiera sería excesivo decir que el autor, como tantas voces que se escuchan hoy, está *harto de mantener vagos*:

Es un asunto melancólico para quienes pasean por esta gran ciudad o viajan por el campo, ver las calles, los caminos y las puertas de las cabañas atestados de mendigos del sexo femenino, seguidos de tres, cuatro o seis niños, todos en harapos e importunando a cada viajero por una limosna. Esas madres, en vez de hallarse en condiciones de trabajar para ganarse la vida honestamente, se ven obligadas a perder su tiempo en la vagancia, mendigando el sustento de sus desvalidos infantes: quienes, apenas crecen, se hacen ladrones por falta de trabajo (Swift, 1729/1994, p. 47).

La observación es justa, aunque dudo que provoque melancolía. La voz autoral señala un problema y se dispone a encontrar una solución racional, económicamente aceptable; en fin, sustentable, como se diría hoy: «Y por lo tanto, quienquiera que encontrase un método razonable, económico y fácil para hacer de ellos miembros cabales y útiles del estado, merecería tanto agradecimiento del público como para tener instalada su estatua como protector de la Nación» (p. 47). El lector ya ha mordido el anzuelo y el trabajo de Swift sobre la expectativa es magistral: sabe que lo ha intrigado y que debe dilatar lo más posible la revelación de esa solución necesaria. Para ello, se embarca en los más diversos cálculos (cuánto puede ser mantenido un niño con leche materna, cuántas son las mujeres fecundas en Irlanda, cuántas abortan, cuántos niños mueren antes del año, cuándo podría venderse un muchacho como criado, cuánto cuesta criar al hijo de un mendigo, «entre los que incluyo a todos los marginales, a los jornaleros y a cuatro quintos de los campesinos») (p. 50). Importa poco si los cálculos están bien hechos; en cambio, es decisivo observar cuánto gana el autor en su propósito de persuadir, pues queda siempre la impresión de que ha considerado hasta el mínimo detalle con una actitud científica que la expresión concienzudamente numérica quiere garantizar. Por otra parte, obsérvese la enorme seriedad con la que se va desarrollando la modesta proposición. Para cuando llega el momento de hacerla, el lector está literalmente desprevenido y ha bajado la guardia: es tan lógico y compartible lo que ha servido de fundamento que no es posible esperar una propuesta tan sorprendente:

Por lo tanto, propongo humildemente a la consideración del público que de los ciento veinte mil niños ya calculados, veinte mil se reserven para la reproducción (...). De manera que los cien mil restantes pueden, al año de edad, ser ofrecidos en venta a las personas de calidad y fortuna del reino; aconsejando siempre a las madres que los amamenten copiosamente durante el último mes, a fin de ponerlos regordetes y mantecosos para una buena mesa. Un niño llenará dos fuentes en una comida para los amigos (Swift, 1729/1994, p. 49).

Toda nuestra conciencia humanista y nuestra racionalidad se ven interpeladas con fuerza por lo inaudito. Los cimientos de la vida civilizada crujen de un modo horrendo, pues se tiene la convicción de que habla en serio. El texto posee la enorme virtud de hacer revolver a su lector en el asiento y de dejarlo incómodo y con la necesidad de volver a leer lo que leyó. No es posible que alguien que razona tan bien haga propuestas tan descabelladas. Pero es allí mismo donde se revelan las falencias de la razón: con ella cualquier cosa puede ser justificada y defendida. Según yo lo veo, más allá de la sátira y de un humor negro que en un primer momento hiela la sangre, lo que busca Swift es enfrentarnos con nuestra propia hipocresía. Es hacernos pensar por un momento que con el mismo horror con el que rechazamos esa «modesta proposición», que incluye asesinato y canibalismo, deberíamos rechazar la pobreza y horrorizarnos con su contemplación. Pero hemos hecho callo; la convivencia con la pobreza está por entero naturalizada y, al fin de cuentas, tanto en el siglo XVIII como en el XXI estamos *hartos de mantener vagos*. Después de todo, la modesta proposición incluso los saca del paisaje ciudadano. Aplausos.

Solo entrado el texto y ya planteada la propuesta, se permitirá el autor la ironía continua que funciona como una guiñada para el lector cómplice, como cuando da consejos para su consumo —¡carne de niño *gourmet!*— o cuando explica los beneficios económicos de la proposición, toda vez que «los arrendatarios pobres poseerán algo de valor que la Ley podrá hacer embargable» (p. 52). Grandes ventajas del liberalismo. Más aplausos. «Y como la mercadería será producida y manufacturada por nosotros, el dinero no saldrá del país» (p. 52). ¿No es así que sigue funcionando la economía en el primer mundo? No es importante si eso cuesta algunas vidas, porque, como dice luego, eso es lo más natural:

Algunas personas de espíritu pesimista están muy preocupadas por la gran cantidad de pobres que están viejos, enfermos o inválidos, y me han pedido que dedique mi talento a encontrar el medio de desembarazar a la nación de un estorbo tan gravoso. Pero este asunto no me aflige en absoluto, porque es muy sabido que esa gente se está muriendo y pudriendo cada día por el frío y el hambre, la inmundicia y los piojos, tan rápidamente como se puede razonablemente esperar. Y en cuanto a los trabajadores jóvenes, están en una situación igualmente prometedor; no pueden conseguir trabajo y desfallecen de hambre (p. 52).

Nótese cómo la voz autoral cambia la estrategia y nos convierte ahora en cómplices de un exterminio, junto a una feroz denuncia que pasa subterránea en un segundo plano («es muy sabido», subrayo, que esa gente se está muriendo cada día, pero nos contentamos con verlos morir: nuestra supuesta piedad humanista no es más que una máscara). Se listan cinco «presuntas ventajas», pero se anuncia que «muchas otras podrían enumerarse» (p. 53), entre las cuales la superación de la frecuencia del cerdo «en nuestra mesa, y que no puede compararse en gusto o magnificencia con un niño de un año» (p. 53); entra, en parte, en el sarcasmo y la crueldad y desemboca en una crítica social y política ya sin tapujos, planteando el verdadero problema que ninguna modesta proposición vendrá a solucionar:

Yo deseo que esos políticos que no gusten de mi propuesta y sean tan atrevidos como para intentar una contestación, pregunten primero a los padres de esos mortales si hoy no creen que habría sido una gran felicidad para ellos haber sido vendidos como alimento al año de edad de la manera que yo recomiendo, y de ese modo haberse evitado un escenario perpetuo de infortunios como el que han atravesado desde entonces por la opresión de los terratenientes, la imposibilidad de pagar la renta sin dinero, la falta de sustento y de casa y vestido para protegerse de las inclemencias del tiempo, y la más inevitable expectativa de legar parecidas o mayores miserias a sus descendientes para siempre (p. 55).

Es evidente, imagino, que el tono ligero y humorístico del texto no es sino un aliciente que da lustre a la crítica y coloca las cosas en el verdadero sitio: a nadie le importan los demás ni sus derechos, por mucha racionalidad que se ponga en la argumentación. En esta primera punta del ovillo, ni la razón ni el humanismo con el que la voz se enmascara sirven para asegurar ningún derecho.

Coda sobre la experiencia con Swift en el aula. Una sola vez trabajé este texto en un 6.º año en un colegio privado. El grupo tenía unos doce alumnos. En diferentes momentos del trabajo de aula, dos de esos doce estudiantes se acercaron al final de la clase para decirme si de verdad yo creía que eso no podría, llegado el caso, ser una solución interesante. Me parece que la simple consideración de la propuesta pone en entredicho toda nuestra educación cívica y la insuficiencia con que se instala el tema de los derechos en nuestros liceos. Un poco atónito y un mucho furioso, tuve que mostrarles que lo que pasaba es que ellos (mis estudiantes en condiciones de pagar un liceo privado) no se imaginaban nunca como los cocinados en el menú, sino como los comensales.

El otro que no es el mismo

Me desplazo ahora a pleno siglo XX y voy a enmarcar las reflexiones que siguen en los planteos que hace Daniel Feierstein (2014) en un libro imprescindible: *El genocidio como práctica social*. Comienzo llamando la atención sobre el hecho perturbador de que, muchas veces, lo que solemos considerar avances o conquistas en favor de un mundo más humano y justo no obedece primordialmente a la lucha de las clases populares, sino a necesidades de los sectores poderosos. En ese sentido, es necesario manejar que la abolición de la esclavitud, con la que soñaba Vautrin, no es una graciosa concesión de los dueños de la tierra, conmovidos por los derechos humanos, sino una cuestión de estricta conveniencia económica: una vez que llega la Revolución Industrial, es más productivo pagar un salario a quien, además, será un consumidor, que mantener un esclavo, que es un gasto sin retorno. No es casualidad que el primer abanderado en la lucha antiesclavista haya sido Inglaterra. Con el mismo espíritu desconfiado debieran verse todas las declaraciones de los derechos humanos que hemos tenido desde la Revolución francesa. Expresa Feierstein:

El Estado-Nación moderno, en su concepción liberal, requirió otorgarle un carácter jurídica y simbólicamente igualitario al concepto de especie humana, expresando la necesidad de la burguesía, en aquel momento, para disputar el poder con la nobleza, en un modelo de legitimación que pretendía confrontar con la lógica estamental de origen religioso cristiano. Esta necesidad de barrer con una concepción jerarquizante del ser humano fue históricamente uno de los mayores aportes del pensamiento liberal moderno a la humanidad. Fue así como la figura del «ciudadano» instaló la imagen del otro, del semejante, como «igual» (por lo menos, en el plano simbólico, aun cuando ello no implicara su igualdad en el plano económico sino, más bien, directamente la negara) (2014, p. 114).

Casi a renglón seguido Feierstein razona sobre los conflictos potenciales que esta nueva axiología comporta, por el grado de autonomía que reconoce y porque pone en evidencia la incómoda desigualdad de los presuntamente iguales.

Si para legitimar un sistema de poder no estamental, no caprichoso, no fundamentalmente teísta sino basado en la razón que se postula como universal, es necesario apelar al valor sagrado de la vida como eje (...) ¿cómo atacar estas vidas en el momento de consolidación y construcción de hegemonía de este nuevo modelo de soberanía? Es entonces cuando las categorías operativas de «normalidad» y «patología» van a permitir insertar la muerte dentro de una tecnología que prolonga y asegura la vida (p. 118).

Desde este punto de vista, la modernidad aparece *mordiéndose la cola* en un círculo vicioso que no solo la enfrenta con sus mismos principios, con los valores gracias a los cuales se define, sino que la enfrenta, con rapidez, además, con el germen de la destrucción de una estabilidad frágil, pues la liberación de los derechos y de la autonomía no son herramientas eficaces de *control social*. Por eso, siempre según Feierstein (2014), el horror de los genocidios y de las políticas de exterminio no son desviaciones en las que la luminosa razón pierde su cauce, sino que resultan la herramienta que el poder encuentra para perpetuarse, desconociendo los principios humanistas: el fascismo, el nazismo, las dictaduras de los sesenta y los setenta en América Latina son las respuestas de un poder que no está dispuesto a perder sus privilegios. Para ello, dice Feierstein, el primer paso es crear una «otredad negativa»:²

La vida pierde su carácter sagrado al servir de sacrificio para la «vida colectiva» de la mano de un modelo moderno, científico (...). Esta idea de «degeneración» permitirá construir la imagen de un «otro no normalizado», un otro que no es «el mismo», que pierde entonces sus derechos soberanos como individuo para transformarse en un peligro para la población y, por tanto, que permite su tratamiento como no-humano, como «agente infeccioso» (...). El asesinato, el genocidio, el exterminio, comienzan a explicarse como necesidad para la preservación de la vida del conjunto, de la especie humana (2014, p. 220).

2 Feierstein describe todo un ciclo en varios pasos que no es posible desarrollar aquí. La creación de una «otredad negativa», como él la llama, es solo el primer eslabón del proceso. «La política hacia estos “otros” convertidos en parásitos, que no encuentran cabida en los marcos de la normalización estatal, se va construyendo en un rápido y claro recorrido hacia el asesinato, que va atravesando y montando una fase sobre otra: marca, hostiga, aísla, debilita y, finalmente, extermina. Y este recorrido es vivido como “purificador”. La “marca” distingue a lo “otro” de lo “sano”, el hostigamiento prepara y adiestra la fuerza exterminadora, el aislamiento recluye al otro y le destruye sus lazos sociales, el debilitamiento quiebra su resistencia y el exterminio permite su “desaparición” material y simbólica. Fin del ciclo: el “cáncer social” ha sido extirpado» (2014, p. 119). La creación de esa otredad negativa coincidiría con la «marca».

Se ha quebrado el concepto de *igualdad natural de todos los hombres*. Si en las experiencias europeas se trató de raza, en América Latina el dispositivo es otro. Es el enemigo interno. Es la doctrina de la seguridad nacional. Afirma Feierstein:

Para empezar, cabe aclarar que esto que daremos en llamar genocidio moderno se distinguirá del genocidio colonialista en tanto apunta su práctica simbólica y material hacia lo que se considera como el «interior» de la sociedad. Es un modelo de eliminación del otro pero ya no de un otro que era pensado como un otro externo, ese otro de las colonias, ese otro claramente ajenizado y que se construía como exótico e inferiorizante, sino que aparece un modelo distinto, basado en la lógica degenerativa, un modelo de construcción de un otro interno, un otro que es el vecino y que atenta contra la propia vida de la especie (y esto basado en una visión conspirativa y ya no inferiorizante). Es decir, un otro que tiene que ser eliminado en términos de su peligrosidad y no necesariamente en términos de su inferioridad (2014, p. 126).

Algunos textos reveladores, que describen reclusiones carcelarias en condiciones de extrema vulnerabilidad, en manos de un poder autárquico que se conduce como si no tuviera que dar cuentas a nada ni a nadie, expresan esta construcción de una otredad negativa con absoluta transparencia. Así, Primo Levi, que estuvo en los campos de exterminio de Auschwitz y sobrevivió para contarlos, se asombra: «Allí recibimos los primeros golpes, y la cosa fue tan inesperada e insensata que no sentimos ningún dolor, ni en el cuerpo ni en el alma. Solo un estupor profundo: ¿cómo es posible golpear sin cólera a un hombre?». Más adelante: «Más bajo no puede llegarse. No tenemos nada nuestro. Nos han quitado las ropas, los zapatos, hasta los cabellos; si hablamos no nos escucharán, y si nos escuchasen no nos entenderían, nos quitarán hasta el nombre» (2014, p. 15).

En efecto, días después le tatúan un número en el brazo: «Me llamo 174517; nos han bautizado, llevaremos mientras vivamos esta lacra tatuada en el brazo izquierdo». Se trata de arrasar la humanidad: «Un hombre a quien, además de sus personas amadas, se le quita la casa, las costumbres, la ropa, todo, literalmente todo lo que posee. Será un hombre vacío (...) falto de dignidad y de juicio» (2014, pp. 16-17).³

Mucho más acá en tiempo y espacio, Marcelo Estefanell (2021) refiere una experiencia similar en *El hombre numerado*. Narra su llegada al Penal de Libertad aludiendo al diálogo de sus carceleros:

Me conozco, creo, no soy el mismo de aquel 1° de noviembre de 1972, cuando con un palo en las costillas y un brazo doblado atrás me llevaron corriendo hasta la celda y de un empujón me tiraron contra la pared antes de cerrar y trancar la puerta (...). «Aquí te vas a pudrir, Pichi», me dijeron (pág. 16).

Desde el comienzo se nota con claridad la necesidad de construir un otro *enemigo*. Ser judío o ser *pichi* es el primer paso de la degradación y el exterminio. Pero en este caso me detendré no tanto en los textos testimoniales —que cumplen una esencial función al conservar la memoria de hechos inaceptables—, sino en otros textos en los cuales la violación de los derechos humanos se convierte en un insumo creativo y que, por ello, tiende a dejar de lado la gravedad de esos hechos.

El creador tiene todo el derecho de plantear lo que le parezca, por cierto, aunque ha de tenerse en cuenta lo que Pedro Salinas decía sobre «la responsabilidad del escritor»: «Porque cuando el escritor pierde la cabeza, se pierden con ella millones de cabezas, las del público» (1961, p. 267).⁴ Voy a tratar de mostrar lo que, en mi opinión, ha ocurrido con dos obras de teatro de Gabriel Calderón (2014), quien asume el compromiso de escribir sobre el pasado reciente, sin remilgos, y tratando, creo, de poner en escena un revulsivo. En particular me interesa *Or: tal vez la vida sea ridícula*. Me apresuro a afirmar que creo que es un texto inteligente, aunque fallido en muchos terrenos. No así *Ex: que revienten los actores*, el otro texto que analizaré.

Las dos obras forman parte, para el autor, de una especie de unidad, una trilogía integrada además por *Uz, el pueblo* (que sería la primera parte de esta), y eso se subraya en las semejanzas en los títulos, en los que aparece un grupo de dos sonidos: *Uz*, que es el nombre del pueblo en que transcurre la acción, para el caso

3 Aunque la obra de Levi es una trilogía, no se compuso de un tirón. El primer volumen, del cual extraigo estas citas, es *Si esto es un hombre* y fue escrito casi al salir de la guerra (1947): no tuvo gran repercusión. Solo con los volúmenes de 1963 (*La tregua*) y de 1986 (*Los hundidos y los salvados*) se completó la obra. Se necesitaron cuarenta años para que su importancia permeara en amplios sectores del público lector. Eso se vincula con otra de las características de estos procesos, según Feierstein, que se desarrolla más adelante.

4 El libro de Salinas luce hoy quizás algo envejecido, pero, sin duda, tiene varias cosas para decirnos. No le da él el alcance que yo pretendo aquí, más vinculado con el «compromiso» del escritor (el engagé sartriano). Que, por otra parte, debiera ser insoslayable en el dramaturgo, desde que su arte dialoga necesariamente con la sociedad presente y les habla sobre todo a sus contemporáneos.

de la primera; *Or*, para la segunda; *Ex*, para la tercera. En ningún caso tienen esos sonidos un valor semántico preciso, pero seguramente pueden arriesgarse interpretaciones. También tienen en común que el autor las adscribe a una *serie* diferente en cada caso, inverificable pues no conocemos más que un elemento de ella (el que puede leerse): no consta que exista esa serie y eso parece tener una intención humorística. *Uz* pertenece a la serie «Las ciudades»; *Ex*, a la serie de «Obras fantásticas». En el caso de *Or*, en cambio, el autor apuesta fuerte y la coloca en una suerte de autoironía, en la serie de las «Obras fascistas». Creo que la intención en este caso es también evidentemente humorística, pero, además, hay un intento de descolocar al receptor con una atribución que es, manifiestamente, de una incorrección política difícil de pasar por alto. Desde mi punto de vista, ese paratexto da una especie de diapason para la lectura o para la experiencia de la representación. ¿Nadie escribe hoy obras fascistas? Difícil decirlo con seguridad. Sí es seguro, en cambio, que nadie lo declararía con ese desparpajo. A lo mejor esa irónica atribución prevé críticas como esta.

Es aquí donde empiezan mis (subrayo: *mis*) desavenencias con el texto. Porque en un afán que parece ser desacralizador, y lo es, se vuelve irrisorio lo que no lo es. Esta objeción termina tiñendo todo el texto. El humor no se debería conseguir a cualquier precio: promediando la obra, y frente a la llegada de extraterrestres, el autor incluye otro paratexto camorrero: «El éxodo del pueblo oriental» (¿es de allí, de *oriental*, que sale *Or*? Paola Larrama (2017) propone otra interpretación).⁵ Nada hay que justifique ese dislate: no hay tal éxodo en escena, ni nada que remita de forma clara a esa experiencia histórica que los uruguayos tendemos a mirar como una especie de primer encuentro identitario.

No obstante, lo que más me preocupa no está allí. Tampoco en lo que considero específicamente teatral, terreno en el cual el autor maneja variados recursos con gran acierto: tanto la introducción del informativo dentro de la representación, dando una especie de *mise en abyme* creativa y desafiante, como la importancia que Calderón le otorga al sonido y a la luz, en especial cuando debe darse la ilusión de la invasión, son aspectos aprovechados con brillo. Asimismo, en el final se verifica un absurdo *corrimiento* de identidades que da por resultado un ingenioso juego de equívocos en torno al tema del sexo y el género, y en el que podría interpretarse que se pone en clave la distorsión que para nuestra sociedad ha significado la última dictadura militar, desde que la escena final sugiere que esa especie de *enroque* de cuerpos y personalidades quizás no se revierta. Aunque argumentalmente eso es producto del poder de los extraterrestres, acepto que haya una intención simbólica en el sentido que acabo de mencionar. También es necesario señalar que los alcances humorísticos de este juego de equívocos funcionan muy bien teatralmente: véase la escena romántica en que Bernardo y Bettina sueñan o *coquetean* con una nueva oportunidad para su pareja:

Bernardo: Estás hermosa.

Bettina: Vos también.

Bernardo: Lo decís porque estoy en el cuerpo de Juan (Calderón, 2014, p. 192).

Como Bettina está en el cuerpo de Bernardo, la escena romántica es jugada por dos hombres en el escenario. Para hacerlo todavía más humorístico, Bernardo elogia la hermosura de su propio cuerpo anterior.⁶

El problema de *Or* está en la escritura dramática, primero que nada. Y en segundo lugar, en la concepción filosófica e histórica. Los dos asuntos son inseparables del tema de los derechos humanos. Con respecto a lo que llamo la *escritura dramática* (y esto no ocurre en las otras dos obras de la trilogía) existe una insistencia, incluso un abuso, en una suerte de pseudomonólogos que tal vez intentan disimular lo difícil que hubiera sido poner eso en diálogos. Así, encontramos a cada personaje hablando solo, exponiendo en voz alta un resumen de su vida, sin verdadera interacción. Todo ocurre como si el personaje estuviera aportando una escueta información, que no genera conflicto ni acción. Todo es más bien *declarativo*, quieto. Como si el personaje fuera de una sola pieza. Además, por si fuera poco, todo se vuelve maniqueo, en extremo esquemático, en blanco y negro. Quizás Calderón se propuso evitar la psicología, pero, con el material así dispuesto, no era fácil y el resultado opera como una simplificación que empobrece. Los contrastes entre los personajes y los paralelismos están muy subrayados y eso contribuye a esa visión maniquea: Bernardo se lamenta de su suerte desgraciada,

5 La autora vincula ese «or» con la triple atribución genérica que el autor propone para sus partes (tragedia-comedia-tragicomedia) entre las que, para la autora, Calderón plantea una disyunción («or» sería la conjunción disyuntiva «o» en inglés), «das cuales muestran las opciones prometidas en el nombre de la obra al utilizar el inglés or» (Larrama, 2017, p. 145). Esa lectura suena algo caprichosa en mi opinión.

6 Es necesario señalar, como otro motivo de desconcierto, que del mismo modo que a Calderón parece no importarle difuminar la Historia con una apuesta políticamente incorrecta, con respecto a otras cuestiones (para el caso, la de la diversidad sexual y el asunto del género) muestra una perfecta corrección política.

de la desaparición de su hija y del abandono de su mujer. Su hijo Arnaldo quiere ser militar y ama la guerra, pero su hermana ha sido secuestrada presuntamente por militares, dando cabida, así, a historias que remiten de modo inequívoco a otras bien conocidas de nuestro pasado reciente. El diálogo no hace falta ni se genera conflicto genuino, al menos en una perspectiva de conflicto teatral tradicional. No aparece jamás la palabra *milico* (en su lugar, siempre *militar*, carente de connotaciones afectivas fuertes en tanto sustantivo), ni la palabra *dictadura*. Con liviandad, la realidad histórica se mantiene deliberadamente ausente. La cuestión llega al paroxismo cuando la inminencia de una guerra se resuelve con la aparición de extraterrestres que, según la propuesta del autor, son los verdaderos responsables de la desaparición de Anna.⁷ El humor pierde pie; lo que se sufría bajo el mal nombre de *desacralización* se convierte en una broma de mal gusto. El autor decide exculpar a los dictadores de ayer y diluir su larguísima cadena de crímenes que, a decir verdad, en el texto se limitan a un adulterio común, que es descubierto por el engañado en una escena propia de telenovela (en la que, por lo tanto, el autor ha privilegiado el funcionamiento humorístico). Puede ser que haya a quien le haga gracia; admito, además, que el autor no se sienta preocupado por ese pasado. Pero no admito la irrisión y la liviandad con la que se resuelve un asunto cuyos efectos dolorosos y traumáticos están intactos. Y cuyos efectos futuros no deben —no deberían— desdeñarse.

El genocidio que viene

Vuelvo a Feierstein (2014), quien describe el ciclo de la práctica genocida.⁸ En ese ciclo, contra toda opinión tranquilizadora, dicha práctica no es nunca un hecho aislado. Expresa el autor:

Y muchas veces, la insistencia en el carácter único e irrepetible del genocidio ocurrido en Europa en los años treinta y cuarenta, no ha hecho más que desviar *la atención que debiera prestarse a los mecanismos de construcción que exceden* [cursivas añadidas] al régimen nacional-socialista. Por supuesto que cada hecho histórico es único e irrepetible, pero esto nunca puede obligar al cientista social a relegar el análisis de las *características estructurales* [cursivas añadidas] que vuelven a este genocidio particular (tan tremendo, tan invocado) parte de *un tipo de práctica que lo excede* [cursivas añadidas], aún cuando resulte su manifestación más extrema. (...) Las reflexiones posteriores a los procesos genocidas, al caracterizar el exterminio masivo dentro de la categoría del «mal absoluto» y relegarlo al ámbito de la irracionalidad, abandonan la posibilidad de encontrar el tipo de funcionalidad operante en este proceso, entendiendo esta construcción de la negatividad como una práctica delirante, sin sostén político alguno y sin anclaje en la realidad. Es así que la categoría metafísica de «mal absoluto» viene a alejar la experiencia de nuestra cotidianeidad, dejándonos a salvo del golpe emocional que significa el descubrimiento del potencial genocida construido en cada miembro de las sociedades modernas (2014, p. 240).

Este es, quizás, el problema más grande de *Or*: no percibir que tras esa ligereza y esa prescindencia se avala la violación de los derechos humanos como un hecho aislado, único, anormal, irrepetible. Que ese buen talante nos deja falsamente a salvo y que, sin buscarlo, se allana la entrada a nuevas y quizás más feroces represiones. Si, como propuso Hannah Arendt (1963/2003) a propósito del juicio de Eichmann en Jerusalén, hay una banalización del mal, si (como también lo ha mostrado Eduardo Pavlovsky en un teatro que busca militar en la denuncia de la violación de los derechos en nombre de esa banalización —pienso ahora en *El señor Galíndez*, de 1973, y en *Potestad*, de 1987—) cualquiera puede tener un represor y un genocida adentro suyo, la naturalización del fenómeno al que, quizá de forma inconsciente, invita *Or* no puede aceptarse políticamente.⁹

El caso de *Ex: que revienten los actores* es diferente. Allí el conflicto, que podría ser el de la generación de Calderón, nacido en 1982 —expuesto en los personajes más jóvenes, Ana y Tadeo—, se pone en movimiento

7 Tanto en el trabajo de Larrama (2017) como en el de Solís (2017) se hace una valoración positiva de la apelación a la ciencia ficción. También Santiago Sanguinetti, dramaturgo coetáneo al autor, se expresa en términos laudatorios: «Lo que me parece que está habiendo en el teatro latinoamericano en general, es que volvemos a hablar de lo político. Se me ocurren las últimas obras de Gabriel Calderón que en *Or* y en *Ex* habla sobre ciencia ficción e historia reciente. Habla sobre dictadura y mezcla esos protagonistas con discursos aparentemente antagonicos como el de la ciencia ficción. Entonces de repente para hablar de desaparecidos recurre a extraterrestres, en una obra que es problemática en las interpretaciones que dispara. Para mí es genial» («Entrevista exclusiva al dramaturgo uruguayo Santiago Sanguinetti», 2016) No comparto ese punto de vista: se banaliza así el terrorismo de Estado.

8 Ver nota al pie número 4.

9 Pavlovsky (1987) ha reflexionado teóricamente sobre la necesidad de un teatro político militante con mucha lucidez. De algún modo, su posición está en las antípodas de la de Calderón.

por la necesidad de saber y entender la verdad sobre un pasado que es diferente según qué personaje lo refiera. El juego de idas y venidas en el tiempo que estructura la obra funciona de forma impecable, las sorpresas se van dosificando con mano maestra y la imposibilidad de llegar a esa verdad aparece como corolario que, si bien puede discutirse conceptualmente —sobre todo si, como se tiende a pensar al final, esa verdad implica el sacrificio de los jóvenes y no solo de los actores que debían reventar—, puede entenderse como genuina para un escritor que no se siente parte de esa historia. Solo que en este caso, y lo cuestiono también en nombre de esa *responsabilidad del escritor* mencionada antes, parece haber una toma de partido al proponerse que, en el final, José, preso político que ha pasado años en una mazmorra —dato que hace pensar, de manera inevitable, en los nueve rehenes de la dictadura, aquellos tupamaros que fueron considerados por el propio Gobierno dictatorial emblema de la lucha guerrillera— se niegue a retornar a su tiempo y a su lugar de reclusión y, arteramente, envíe en su lugar a Tadeo:

Tadeo va a empujar a José al otro lado de la puerta, pero con un movimiento brusco José empuja a Tadeo para adentro del cuarto y cierra la puerta (...).

Ana: ¿Qué hiciste?

José: Qué pibe pesado, ¿no? Bueno, ya está, asunto arreglado.

Ana va hasta la puerta, la abre, pero del otro lado no hay nadie.

Ana: ¿Dónde está?

José: Y, supongo que viajó al pozo donde yo estaba. ¡Lindo julepe se van a llevar mis amigos (...)!

Ana: ¿Por qué hacés esto?

José: Porque yo también quiero ser feliz, yo también tengo derechos, y porque estaba en un pozo y me iban a torturar hasta la muerte (...). La felicidad, el opio de los pueblos (Calderón, 2014, p. 286).

Tadeo no solo no tiene que ver con esa lucha, sino que va a sufrir una prisión indigna e inmerecida, lo cual convierte a José en un modelo moral negativo. Si el escritor va a jugar con temas tan delicados y tan sensibles, debe considerar todas las implicancias de lo escrito. La sugerencia inequívoca de este final, en el que, dice José, «igual reventaremos todos, ja, ja» (p. 286) es que esos viejos luchadores que sufrieron prisión, tortura y muerte merecen un juicio condenatorio, al mostrar un personaje egoísta y sin escrúpulos, y en el que la homonimia con un expresidente —que además es citado de modo expreso en el relato de cómo se origina su escritura— no puede ser un producto del azar. Estíbaliz Solís (2017) va mucho más lejos en la afirmación de que este personaje debe verse como la representación de Mujica y hay en su análisis ideas muy sugestivas.¹⁰ De donde resulta que los horrores del terrorismo de Estado no existen, no importan o están justificados. La sugerencia es ligera y no mide lo riesgoso del juego y, digámoslo con claridad, adhiere a esa posición de que el genocidio y el terrorismo de Estado son el resultado excepcional e irrepetible de una minoría delirante.

Por último, Calderón se hace eco, lo busque o no, de la manida teoría de los dos demonios que, al menos a nivel historiográfico, no goza de ningún predicamento. Carlos Demasi (2004) argumenta que resultó una herramienta amañada en la salida democrática de 1984 para exculpar del golpe de Estado a la clase política. Demasi muestra cómo, contemporáneamente al golpe de Estado de 1973, no se produce ninguna invocación a la existencia de una lucha entre fuerzas antagónicas (verbigracia, los militares y la guerrilla) como explicación:

La «teoría de los dos demonios» es una explicación ya clásica del quiebre de las instituciones. Según se señala, la sociedad fue víctima del embate de dos fuerzas antagónicas, la guerrilla y el poder militar; y en el contexto de esa lucha, el golpe de estado fue un resultado inevitable. La explicación ha adquirido formas diferentes y tiene circulación tanto en la academia como entre la opinión pública (...). Tanta unanimidad puede resultar sospechosa, habida cuenta de que solo en muy escasas oportunidades aparecen acuerdos entre emisores tan diversos (Demasi, 2004, p. 67).

10 «José es el actor que no termina de reventar, que vuelve ambivalente del pasado con capacidades renovadas, con cierta sabiduría. Sus actitudes en el tiempo presente de la ficción se inscriben en lo subversivo (...) su subversión se institucionaliza» (Solís, 2017, pp. 29-30).



Figura 1. Estreno en La Gringa Teatro (Montevideo) de *Ex: que revienten los actores*, de Gabriel Calderón (2012). Elenco: Gustavo Saffores, Dahiana Méndez, Alfonso Tort, Marisa Bentancur, Ramiro Perdomo, Diego Artucio y Natalia Acosta. Fotografía de Pedro Lombardi

Esta teoría de «tardía aparición» funciona «más como explicación de la situación predominante en el momento de su formulación que como marco descriptivo de los hechos que intenta explicar» (p. 67); Demasi remata con contundencia: «Era una explicación imposible de sostener en 1973» (p. 67), que tampoco se presenta en el debate por el plebiscito del 80. Más adelante, agrega:

Los intentos de reconciliación de los partidos tradicionales con las FF. AA. parecían anunciarse ya desde la apertura política, y la instauración del régimen democrático la consolidó a través de la «teoría de los dos demonios». En ella los militares encontraban una justificación para su comportamiento, y los políticos podían encontrar argumentos para excluirse de responsabilidad y culpabilizar a los adversarios de izquierda (p. 71).

Sin embargo, Calderón parece sentirse muy cómodo en ese dispositivo de interpretación de la Historia. Habla Juan (que es militar) con Bernardo y Bettina (matrimonio separado, padres de una niña *desaparecida*) en *Or*:¹¹

Juan: Acepto acá enfrente tuyo, acepto lo que nadie en el Ejército te aceptará cara a cara: torturamos en su momento; *era una guerra* [cursivas añadidas] y lo hicimos. Y lo seguimos haciendo, ya no en este país, pero en otros países todavía nos aceptan (...).

Bettina: (...) Ustedes, los de tu clase, jamás serán como nosotros, y nosotros jamás seremos como ustedes (...). Nosotros consideramos que ustedes son una mierda y ustedes consideran que nosotros lo somos. «*Esto es una guerra*» *sostienen ustedes, había dos bandos, hubo muertos de ambos lados, todos mataron* [cursivas añadidas] (Calderón, 2014, p. 131).

11 Debe decirse que, al poner el acento en «¿A quién pertenece el dolor?», el artículo, en otros sentidos tan perspicaz, de Solís (2017) paga tributo a esta misma interpretación.

Incluso puede interpretarse que, en el pensamiento de Calderón, hay una visión binaria de más largo alcance, diríamos, que tiene que ver con esa suerte de maniqueísmo que señalé antes y eso hace que la *fórmula* de los dos demonios le calce sin conflictos: habla José, en *Ex*:

Esta es la historia de nosotros mismos. De cómo nos peleamos y nos amamos. De cómo luchamos / ¿Para qué? / ¿Para qué luchamos todos? Se estarán preguntando / ¿Por amor, por poder, por dinero? / No / Todos luchamos, acertada o equivocadamente, *por dos cosas* / *Para ser felices* / *O para que los otros sean tan infelices como nosotros*» [cursivas añadidas] (Calderón, 2014, p. 206).

El autor parece buscar en esa especie de equidistancia una suerte de neutralidad, que no es posible en el teatro político. La teoría de los dos demonios puede parecer neutral, pero es bastante fácil ver a quiénes les ha servido y sirve. No hay equidistancia: es una coartada para escamotear la anuencia de los políticos que estaban en el Gobierno cuando ocurrió el golpe. De modo que al repetir las argumentaciones de esa teoría, el texto teatral vuelve a justificar a los perpetradores de las violaciones de los derechos humanos desde el Estado. Y ese es, en el planteo de Feierstein, el mayor éxito de los represores, al preparar las condiciones de excesos similares, al mismo tiempo que se instala la idea de la excepcionalidad de la experiencia.

A manera de cierre

En la escena final de *Or*, previa al epílogo, titulada «Tercera parte. La Tragicomedia», que transcurre un año después de la invasión extraterrestre luego de la cual los cuerpos y las personas quedan intercambiados, Arnaldo, único personaje que no tiene equivalencia con otro —y, por lo tanto, nadie sabe a ciencia cierta quién es; esto lleva a interpretar que es el único que mantiene su identidad— está en un mutismo absoluto. Ha sido y sigue siendo torturado con ferocidad, al punto que está completamente desfigurado: «Ana: ¿Qué le pasó en el ojo? / Bettina: ¿En el ojo? En la cara. Esas cicatrices. Todo, le pasó todo» (Calderón, 2014, p. 177). La tortura se ha naturalizado y se comenta sin sorpresa ni angustia: todos esperan que confiese quién es. Bernardo, que sufría tanto al tener una hija desaparecida, justifica sin escándalo los excesos de que ha sido víctima su hijo. Pero ocurre que Arnaldo es el único que conserva su identidad primera, aunque no se le crea y se lo torture sin prisa y sin pausa desde hace un año. Es decir, quien es fiel a sí mismo será perjudicado; los dos demonios no toleran la autenticidad. Sin embargo, sobre el final, Calderón hace hablar a Arnaldo en un monólogo que parece, esta vez sí, acercarse a la visión que venimos planteando:

Soy otro. Soy el otro. Siempre seré El Otro. (...) Me mueve por resentimiento y por enojo. (...) Me mueve la envidia, el odio y el sabor amargo de la derrota. Porque soy, porque somos, los derrotados. Nos han derrotado. A ustedes los mueve la soberbia, la arrogancia y el miedo que produce la victoria (...) mañana, nosotros venceremos y ustedes serán los derrotados. (...) Nos mueve el odio, nos mueve el miedo. (...) No han aprendido nada, nadie ha aprendido nada. Y las guerras que alguna vez hubo, las dictaduras, las muertes, las traiciones, los raptos, las violaciones, las torturas, todo, todo, todo volverá (...) todo tiempo futuro será mejor (Calderón, 2014, pp. 189-190).

Con inesperada lucidez el autor se asoma a la construcción de esa «otredad negativa» que está en la raíz de todo exterminio y también a la sucesión incesante de muertes y sufrimiento, aunque lo haga en un monólogo *des-ideologizado*, en forma un tanto aséptica y general. No se sabe muy bien en nombre de qué el «futuro será mejor», si todo volverá, ni se entrevé cómo se superaría esa lógica de la muerte.

Mientras tanto, pienso, lo peor que puede pasarnos es seguir encandilándonos con aquello que dijo Rimbaud y que parece que gusta tanto: *je est un autre*. Porque, bien mirado, no es solo el sueño de la razón el que produce monstruos. La vigilia de la razón también produce monstruos horribles.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T., y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta (Trabajo original publicado en 1944).
- Aguirre Noguera, J. (2016). Argumentación desde la ensayística ficcional. Recuperado de www.redalyc.org/journal/5138/513862147010/html/
- Arendt, H. (2003). *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen (Trabajo original publicado en 1963).
- Balzac, H. de (s. f.). *Papá Goriot*. Madrid: Pérez del Hoyo Editor.
- Blanco, S. (2008). La mano poética de Abraham. En *Dramaturgia*. Montevideo: MEC.
- Calderón, G. (2014). *Tal vez la vida sea ridícula*. Montevideo: Criatura Editora.
- Cortázar, J. (1973). *Final del juego*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana (Trabajo original publicado en 1964).
- Demasi, C. (2004). Un repaso a la teoría de los dos demonios. En A. Marchesi, V. Markarian, Á. Rico y J. Yaffé (Comps.), *El presente de la dictadura* (pp. 67-74). Montevideo: Trilce.
- Entrevista exclusiva al dramaturgo uruguayo Santiago Sanguinetti: «En el teatro latinoamericano volvemos a hablar de lo político» (10 de abril de 2016). *Nodal Cultura*. Recuperado de <https://www.nodalcultura.am/2016/02/entrevista-exclusiva-al-dramaturgo-uruguayo-santiago-sanguinetti-en-el-teatro-latinoamericano-volvemos-a-hablar-de-lo-politico/>
- Estefanell, M. (2021). *El hombre numerado*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Feierstein, D. (2014). *El genocidio como práctica social: entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kant, I. (1784). ¿Qué es la Ilustración? Recuperado de <https://www.cjpb.org.uy/wp-content/uploads/repositorio/serviciosAlAfiliado/librosDigitales/Kant-Ilustracion.pdf>
- Larrama, P. (2017). *Or: tal vez la vida sea ridícula*. Ciencia ficción, política y el lugar del otro. En G. Remedi (Coord.), *Otros lenguajes de la memoria: teatro uruguayo contemporáneo e historia reciente*. Montevideo: CSIC, Universidad de la República.
- Levi, P. (2014). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Ediciones Península (Austral).
- Pavlovsky, E. (1987). *Potestad*. Buenos Aires: Atuel.
- Ricciardi, Ch. (2010). Los derechos humanos en la cultura bárbara: escorzo desde el 900. *Synapsys*, 0, 77-94.
- Salinas, P. (1961). *La responsabilidad del escritor*. Barcelona: Seix Barral.
- Scasso, L. (s. f.). Una modesta proposición de Jonathan Swift y cuánto deseamos que la ironía de la ficción de las obras literarias sea un alerta que ponga a las sociedades a salvo de los proyectos de ingeniería social. Recuperado de <http://scasso.uy/scasso/index.php/presentaciones/99-comentario-de-una-modesta-proposicion>
- Solís, E. (2017). *Ex: que revienten los actores* de Gabriel Calderón. ¿De quién es el dolor? En G. Remedi (Coord.), *Otros lenguajes de la memoria: teatro uruguayo contemporáneo e historia reciente* (pp. 11-31). Montevideo: CSIC, Universidad de la República.
- Swift, J. (1994). *Consejos a los criados. Una modesta proposición. Un hospital para incurables*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental (Trabajo original publicado en 1729).

La resignificación del decálogo bíblico en la carpeta de grabados *Los 10 mandamientos*, de José Luis *Tola Invernizzi*

Vanina Arregui

Instituto de Profesores Artigas

Resumen

Comunicar una nueva interpretación de los mandamientos bíblicos desde el contexto de su tiempo, con la consigna implícita de que el mensaje sea vivificado en su recepción, significa, en la obra de Invernizzi (1918-2001), renovar su profundidad y sentido desde el contexto de su tiempo, transitar la convergencia de lenguajes creada por el artista, para analizar su eficacia como códigos significantes.

Palabras clave: diez mandamientos - resignificación - literaturografía - examen de conciencia - derechos humanos.

The resignification of the biblical decalogue at the engraving artwork folder *Los 10 mandamientos* by José Luis «Tola» Invernizzi

Abstract

Communicating a new interpretation of the biblical commandments with the implicit tenet that the message should be vivified in its reception means, in the work of Invernizzi (1918-2001), renewing its depth and meaning from the context of his time. Our proposal is to focus the intersection of languages created by the artist so as to analyze their effectiveness as significant codes.

Keywords: ten commandments - resignification - *literaturografía* - examination of conscience - Human Rights.

En este artículo nos proponemos explorar una de las carpetas de grabados en metal en las que José Luis Tola Invernizzi (1918-2001) consignó, entre grafías y palabras, su visión del hombre. Tres son las vertientes desde las que se construye la totalidad de un denso discurso: la del texto bíblico, la del texto gráfico y la del texto de la carátula. En el amalgamamiento de distintas vertientes para la creación de un lenguaje que lo exprese se manifiesta el vigor vanguardista de su obra. Con frecuencia, Invernizzi recurre a la palabra escrita para sustentar, complementar o reconfirmar el discurso gráfico o pictórico en que la incluye. En algunos casos esos textos son palabras de enorme peso específico como *libertad* o *ley*; en otros, frases de sugerente tono lírico como en el poema «Monigotes para mis hijos». ¹ También hay oportunidades en las que se utilizan textos ajenos para ilustrar los propios o para resignificarlos (Invernizzi, 1989). A este modo de trenzar lenguajes en la creación de su decir lo ha llamado *literaturografía*. El neologismo nombra a la perfección la peculiaridad de su discurso como artista plástico.

El uso del sustantivo *discurso* para referir su obra pretende instalar la noción de lo sucesivo del lenguaje que resulta bien diferente a la simultaneidad de la imagen. «Pinto para decir», afirma Invernizzi, proponiendo un modo de diálogo con el veedor que es buscado como cocreador del discurso y su sentido. Comunicar, recibir y entregar, dar al arte el para qué del esfuerzo de llegar al otro y así sumar humanidad, porque el arte *dice* pero también *hace*. Invernizzi siempre habló de *pintar el verbo* como su objetivo de comunicación; esto debe pensarse con relación al *decir* y el *hacer* mencionados: el verbo es acción, pintar es actuar, es buscar al otro para la aventura colectiva, es incitar a la reflexión constructora, sumar voz a las miles y milenarias voces de los hombres y mujeres que han usado las suyas. Por eso, entonces, enfatizo en la categoría de *discurso*, porque *decir* es una continuación de decir.

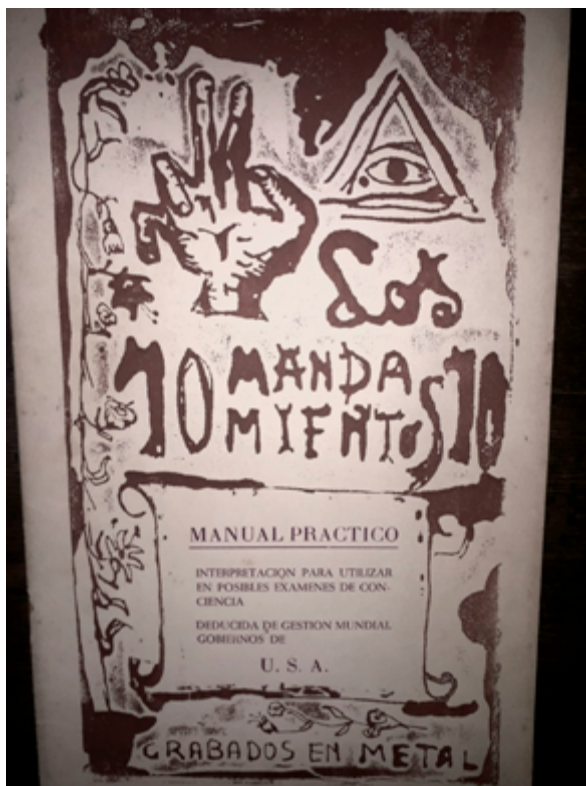


Figura 1. Carátula de *Los 10 mandamientos* (Invernizzi, 1967)

La carpeta que nos ocupa, *Los 10 mandamientos* (Invernizzi, 1967), con grabados en metal, presenta en la carátula, además del título, la representación de un edicto con tipografía de imprenta (figura 1). Allí se aclara que se trata de un «Manual práctico» para ser utilizado en posibles «exámenes de conciencia». De esta manera, convergen en esta tapa o carátula varios aspectos para interpretar: por un lado, la cita a las bíblicas tablas de la ley (Éx. 20:1-17), con lo cual el artista toma el conjunto de sentencias fundantes de los valores de

¹ *Monigotes para mis hijos* (Invernizzi, 1977) es una carpeta de grabados en metal. Se publicó de manera independiente en Piriápolis y se registró en la Biblioteca Nacional. Segunda edición comentada con reproducción en offset (Invernizzi, 2004).

convivencia, en un principio dirigidos al pueblo judío y luego extendidos a los cimientos de la cultura occidental y cristiana. Por otro lado, el subtítulo «Manual práctico» supone una referencia a los manuales prácticos de confesión (Galván Rodríguez, 2011) usados por los sacerdotes como conductores de esa trascendente instancia sacramental: se procura en el confesado un proceso que logre como primer paso el mencionado examen de conciencia, luego, el arrepentimiento hasta llegar al propósito de enmienda. En tercer lugar, el enclave en el tiempo en que se ubica el artista aparece en la frase que indica su interpretación como «deducida de gestión mundial [de] gobiernos de U.S.A.», lo que da lugar a la resignificación del antiguo texto citado. Como dato temporal la fecha de composición de esta obra aparece claramente en su interior: abril de 1967. La guerra de Vietnam lleva más de una década y tardará casi una más en terminar. El examen de conciencia que procura este manual práctico se dirige, en un sentido filosófico, de hombre a hombre; como discurso tiene la misma dirección que el decálogo bíblico dirigido al pueblo reunido a los pies del Sinaí y no al individuo. Con los siglos que nos distancian de los libros del Pentateuco y del Éxodo, por supuesto, el alcance del concepto *pueblo* se ha extendido en la sociogeografía; en 1967 la conciencia ética del hombre debe alcanzar fronteras universales.

Presentemos al autor citando una de las ideas recurrentes en el fundamento conceptual de su obra:

Más que lo que hacemos importa lo que recibimos (...). Vos y yo hablamos porque alguien inventó la palabra. El problema es este: evitar que la obra sea un mérito del individuo, porque ¿cuántos pintores de los buenos, de los malos, de los que quisieron pintar y no pudieron, hay en la obra de un pintor? Mucha gente agoró su alma pintando. Yo creo saludable iluminar la aventura compartida con los que intentaron y consiguieron cosas y con los que intentaron y no lo consiguieron. Ese es el espíritu de la cosa: el sentido de tradición como aventura compartida y no terminada (Invernizzi, 1997, p. 31).

Si bien son varios los conceptos implícitos en esta cita, el central es el de la *aventura compartida*, o sea, la de la sumatoria de acciones en el proceso de construir comunicación y convivencia en los ejes del tiempo. Concebirnos en diálogo con almas pretéritas cuyo aporte al devenir de la historia humana nos llega como legado para continuar hacia los que serán nuevos receptores; aportar, no ser individuo, sino eslabón, eso es lo central.

En este terreno de ideas se ubica Invernizzi cuando retoma del texto bíblico las normas que Yaveh entrega al pueblo judío a través de la figura de Moisés. Dos tablas en las que el Señor ha grabado lo que podríamos llamar el marco regulatorio de convivencia según un gobierno teocrático. Estas normas se conciben como el código de ética fundamental del judaísmo, el cristianismo y el islam. Con ligeras diferencias, dos versiones de los mandamientos aparecen en el Éxodo y el Deuteronomio (Éx. 20:1-17 y en Dt. 05:6-21). Más de 3000 años y la concepción republicana de Gobierno nos separan de esos textos, pero el sustrato de los valores enunciados en ellos mantiene indudable vigencia en nuestras culturas. Edison Carrasco Jiménez (2007) se cuestiona si la legislación mosaica —de la que el decálogo es compendio fundamental— tuvo un estatuto convincente en materia de derechos humanos. Su conclusión es la siguiente: «Su importancia excede lo meramente sancionatorio y puede perfectamente ser objeto de relación con el mundo del derecho y con principios del derecho moderno en general» (párr. 1), entre los cuales contamos, sin dudas, la Declaración Universal de los Derechos Humanos.

La resignificación que realiza Invernizzi de los textos antiguos es justamente la de verlos a la luz de los contextos de su época, para cuestionar con dura mordacidad no su vigencia, sino su observancia. Piensa y nos invita a pensar y pensarnos en las acciones y los discursos declarativos de la modernidad. La opción artística de continuar el *hacer* con lo *recibido* en el contexto de la aventura compartida es, pues, clarísima.

Suelen separarse los mandamientos en dos grupos: los tres primeros, que refieren al amor a Dios, y el de los que aluden al amor al prójimo y a la ética con alcance universal. A los efectos de iluminar este segundo concepto, citamos nuevamente a Carrasco Jiménez (2007). Agregamos el concepto de que los únicos seres capaces de ser sujetos de derecho, según este autor, son los seres humanos:

Habiendo sido creados [los hombres] a imagen y semejanza [de Dios] son partícipes de la misma naturaleza, como la naturaleza del padre es igual a la del hijo. (...) El fundamento del respeto a esta condición, no solo se basa en esta participación de la naturaleza divina, sino además, en que no existe nadie que participe más de aquella naturaleza que otro, que lo haga tener privilegios de algún tipo sobre su semejante y por ende, el derecho de vulnerar su condición de ser humano. Con ello, se asoma la igualdad entre los seres partícipes de esa naturaleza (2007, párr. 6).

El derecho y la justicia están unidos a la moral; en el decálogo bíblico esto se da como parte de un orden establecido por la divinidad. Al tomarlos para agregar su *decir*, Invernizzi se suma a las luchas de los seres humanos por lograr que sus derechos sean reconocidos como una obligación de la comunidad humana a la que

pertenecen. El principio de igualdad de la ley mosaica es tomado como sustrato y fundamento de su discurso plástico para dialogar con los otros hombres, ya sean los casuales, los de paso, los que lo buscaron o los que el artista buscó.

Como veedores debemos, de alguna manera, renovarnos para dejarnos transcurrir en el descubrimiento y entendimiento de esta nueva versión o resignificación laica de los mandamientos, que dice y muestra con profundidad actualizada una concepción del hombre y del para qué de la vida.

Corresponde abordar brevemente algo sobre la estética Invernizzi: sus opciones técnicas y temáticas se comprometen con la opción estética. En cuanto a lo técnico, la opción por el grabado tiene mucho que ver con lo que podríamos llamar la democratización de la obra, con sus posibilidades de divulgación. Esta técnica permite la multiplicación, lo que anula, entre otras cosas, la obra única y valorable en tanto única, perteneciente a un único dueño o visible en un único lugar. Dependiendo del material sobre el que se hayan hecho las planchas el número de copias posibles varía, pero siempre se multiplican.

Hay una especie de urgencia comunicacional que se relaciona con lo temático como discurso de compromiso universal, que, emergiendo desde el contexto histórico-biográfico, impulsa la obra. Transitaremos por dibujos de trazos gruesos, inacabados, desprolijos, apremiados. Expresa el artista: «Siento mis grabados como grafitis callejeros; hechos para que el transeúnte los atienda o no» (Invernizzi, 2000). Esta actitud gráfica le supone la libertad de tomarse licencias artísticas como el tachón, la mancha o el chorrete.



Figura 2. Primera lámina, «Amar a Dios sobre todas las cosas» (Invernizzi, 1967)

Con respecto a la figura 2, es probable que la primera mirada se pierda y desconcierte en la abigarrada urdimbre de líneas y signos gráficos. Pero debemos recordar que hablamos de *discurso* y del desafío a la simultaneidad de la imagen. Por tanto trataremos de leer, en cada grabado —lo cual supone una sucesión de acciones interpretativas— este discurso literaturográfico que trenza varios lenguajes y sus significancias.

Podemos diseñar algunas pautas que nos ayuden en esas lecturas. Una de ellas sería analizar en las láminas la disposición y uso del espacio gráfico. En todas, el enunciado escrito del mandamiento divide en dos ese espacio, marcando lo que está por encima y lo que está por debajo. Por encima, es espacio celeste o divino que algunas veces aparece dibujado y otras vacío; por debajo, es espacio de los hombres. Más abajo, como cimientto o incluso resumen de lo *relatado* en el grabado, se abre otro espacio que en general rompe la verticalidad del discurso con una imagen en sentido horizontal, siempre dolorosa y yacente. De esta manera, leer en cada uno de estos espacios interactuando con ellos y haciendo interactuar entre ellos los fragmentos del discurso total (en

cada página de la carpeta y de todas entre sí) es una manera de abordar su apropiación. De hecho, toda la obra de Invernizzi reclama exigentemente a quien se acerca a ella, en tanto invita a una construcción de significado en que se debe ser activo partícipe: no se trata de *mirar*, sino de *leer*, descubrir y reflexionar.

En la primera de las diez láminas, la que toma el mandamiento del amor a Dios como principio absoluto, el conjunto de hombres que ocupa el espacio central dirige sus miradas y gestos a un nuevo dios: el dinero. Los ojos, todos ellos, se dirigen a la bolsa de dinero que está en el centro mismo de la lámina. Baudelaire vaticinó para los nuevos tiempos que «tout ce qui ne sera pas l'ardeur vers Plutus sera réputé un immense ridicule» [Todo lo que no sea ardor hacia Plutus será considerado un inmenso ridículo]; este grabado parece confirmarlo. Por encima del texto del mandamiento (en el espacio que señalamos divino o celeste) tres elementos gráficos resultan particularmente significantes: el ojo de Dios, una mano y una flor; un paraguas. Tanto la mano y su flor como el paraguas están sostenidos por los hombres, el tallo de una y el mango del otro pasan por detrás del enunciado escrito hasta llegar a una mano. El paraguas oculta al espacio celeste lo que sucede en el de los hombres, y la mano hipócrita —un poco garra— ofrece al ojo divino la visión de una delicada flor. Se compone, así, el discurso literaturográfico que interpreta y denuncia la falsedad de la observancia del mandamiento. La lectura resignificada se complementa en la base de la lámina con la figura yacente, cuya mirada se dirige en sentido opuesto. Queda, pues, instalada la resignificación del artista respecto a qué cosa mueve la devoción y el amor de los hombres, «deducida de [la] gestión mundial [de] gobiernos de U.S.A.».



Figura 3. Segunda lámina, «No invocar su santo nombre en vano» (Invernizzi, 1967)



Figura 4. Tercera lámina, «Santificar las fiestas» (Invernizzi, 1967)

En el segundo y tercer grabado, el mandato es también de carácter religioso, y en ambos la graffa refiere al doble discurso de la devoción y la mentira. En los dos la figura yacente se representa profundamente violentada: una de ellas (figura 3) con la cabeza amenazada con una máquina trituradora resulta una metonimia del pensamiento libre condicionado por el complejo y amenazante mecanismo que ocupa el centro de la lámina; además, un puñal ya ha dejado heridas en el pecho de ese personaje. Hay tres manos en esta lámina: dos de ellas, ubicadas en el espacio superior al texto del mandamiento, blancas, suaves, rodeadas de flores ofrecen su devoción significada sobre un fondo que propone gráficamente el destello de la luz divina. La tercera, por debajo, maneja firme el volante que acciona la ominosa maquinaria. En la lámina que reza «santificar las fies-

tas» (figura 4), los elementos de la liturgia religiosa se acompañan de dos palabras que remiten con sarcasmo a las traiciones de la misericordia como principio constructor de la convivencia humana basado en la igualdad. Esas palabras son *Vietnam* y *América*, citas inequívocas de la prepotencia de sometimiento de la que es capaz el género humano: todo está dicho. Asesinado por el puñal, el personaje yacente es cimero de la mentira desenmascarada o, con un rasero más clemente, también lo es del vaciamiento del contenido ético-filosófico del respeto al creador.



Figura 5. Cuarta lámina, «Honrarás padre y madre» (Invernizzi, 1967)

El cuarto grabado es, al menos para mí, uno de los más fuertes (figura 5). Despojado de fondo, en un blanco vacío de tramas y líneas, Invernizzi dibuja las figuras de padre y madre junto al hijo muerto, impregnando así la lámina con la esencia de la desolación. En el padre, el sexo aparece reducido a una mancha negra, en la madre, el vientre abierto deja ver la negrura del vacío; de esta manera se representa la estafa infinita de la muerte del hijo. El tercer elemento gráfico hace la denuncia de lo imperdonable, es esa bomba sostenida apenas por una mano de doble discurso: sobre el edicto ofrece flores y debajo de él ultima la vida. Fondo y figura, la distribución del dibujo en los espacios gráficos, los laterales, el centro, los que señalamos como espacio celeste y humano, todo al servicio de un discurso palmariamente desolador y transparente. La carrera armamentista, la guerra fría, Vietnam, todo emerge desde la interpretación contextualizada de «Honrarás padre y madre» de los mandamientos; están implícitos, sin lugar a dudas, el derecho a la vida y el derecho a la familia de la Declaración Universal de los Derechos Humanos.



Figura 6. Quinta lámina, «No levantar falso testimonio ni mentir» (Invernizzi, 1967)



Figura 7. Sexta lámina, «No matar» (Invernizzi, 1967)

Cada derecho del otro, del semejante, implica necesariamente un mandamiento, es decir, que el reverso del *no matarás* bíblico puede leerse como «todo individuo tiene derecho a la vida, a la libertad y a la seguridad de su persona» (Asamblea General de las Naciones Unidas, 1948, art. 3); este modo de lectura de los mandamientos lo propone Carrasco Jiménez (2007) en el artículo citado. De esa manera, establece claras conexiones entre la normativa moderna de derecho y el decálogo como texto regulatorio de convivencia: su investigación los resignifica desde una perspectiva jurídica. Invernizzi lo hace desde su compromiso con la función constructora del arte. «No levantar falso testimonio ni mentir» (figura 6) aparece denunciando la falsedad o la mentira en lo ofrecido desde la TV, desde un afiche, desde un bello rostro femenino que es apenas máscara, todo ello manejado por un ser siniestro y de puñal en mano. Eso es levantar falso testimonio, eso es mentir, porque detrás está el puñal que desangra la garganta. Porque el derecho a la información, el derecho a la educación en un sentido íntegro, el derecho del acceso a la cultura están condicionados a intereses que ocultan su rostro. Referimos al respecto a los artículos 26 y 27 de la Declaración: «Toda persona tiene derecho a la educación» (Asamblea General de las Naciones Unidas, 1948, art. 26) y «toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad» (1948, art. 27).

De manera similar, el discurso gráfico desmiente la orden de no matar en el sexto grabado (figura 7). El personaje —sin dudas, Prometeo y toda su significación— es amenazado por el ave mitológica y por las nada mitológicas bombas que definen el equilibrio en la balanza. Matar sin ver el rostro del enemigo, cobrar la vida del ¿enemigo-prójimo? es una de las conquistas de la modernidad del siglo XX; el «no matarás» es, más que nunca en la historia del hombre, un compromiso con el colectivo. La justicia, presente en la balanza, está también contaminada de muerte.



Figura 8. Séptima lámina, «No hurtar» (Invernizzi, 1967)

«No hurtar» debe ser pensado en su mandato, absolutamente claro, pero también en su reverso, ya que no solo prohíbe el hurto, sino que defiende el derecho a la propiedad de quien sería despojado de ella (figura 8). En la Declaración Universal de los Derechos Humanos se dice que «toda persona tiene derecho a la propiedad, individual y colectivamente. Nadie será privado arbitrariamente de su propiedad» (art. 17). En la resignificación de Invernizzi, esto se traslada al contexto de explotación del hombre por el hombre en los términos del trabajo, propio del capitalismo como sistema. La grafía de esta lámina retoma elementos ya significados en las anteriores: los engranajes, los cuerpos abiertos en canal, las bolsas de mercancías o dineros, la bomba amenazante, la mirada torva de quien maneja el gancho asesino del yacente mientras se concentra en la moneda. Una compleja construcción gráfica y alegórica sobre el hurto, en una conceptualización que escapa de lo individual para dibujar un sistema socioeconómico.



Figura 9. Octava lámina, «No fornicat» (Invernizzi, 1967)

La defensa del derecho a la familia, establecida en los artículos 16 y 17 de la Declaración, y del derecho a la honra, también consignado en el documento en su artículo 11, están implícitos en el reverso de los mandamientos «no fornicarás» o «no adulterarás». En la interpretación que hace el autor de este mandamiento, se suma otro perfil que lo compromete directamente con lo social (figura 9). Veamos algunos signos: el personaje no está en el centro de la lámina, sino al margen, su ropa es miserable y su gesto desvalido, sin resistencia, los brazos caen al costado del cuerpo. A su lado, una mesa y un plato vacío señalan pobreza. El resto de la lámina lo ocupa una mano cuyo índice señala la entrada a un prostíbulo sobre la que flamea un billete con el signo de pesos. La fornicación está vista, entonces, como el resultado de la miseria, de la desprotección social, una forma más de la explotación miserable que el prójimo puede hacer del prójimo, que el pudiente puede hacer del desvalido.



Figura 10. Novena lámina, «No desear los bienes ajenos» (Invernizzi, 1967)



Figura 11. Décima lámina, «No desear la mujer del prójimo» (Invernizzi, 1967)

Las dos últimas láminas refieren al respeto de lo que no es propio: «No desear los bienes ajenos» (figura 10) y «No desear la mujer del prójimo» (figura 11). En ambas, en la grafía, se cercena lo que no debe desearse. En una de ellas la mano que contiene los bienes ajenos es cortada por el hacha y caerá en la que, estando vacía, se apropiará de esos bienes. En la otra, el deseo por la mujer del prójimo no es visto desde la óptica de la sexualidad o la lujuria, sino desde el principio del respeto por la vida arrasada por las armas.

En un reportaje realizado por Tatiana Oroño a Invernizzi (1997), el artista aclara que «el hombre tiene, además de los cinco sentidos que le dio el nacer, una mezcla de factores psíquicos, mentales (inteligencia, sensualidad) y otros adquiridos: educación, cultura, medio social, etc. Conjunto de cosas que para resumir llamaremos conciencia» (p. 31). Nos parece importante marcar el distingo conceptual entre inteligencia y conciencia porque Invernizzi declara dirigirse, según la categorización que hace al respecto, más a la conciencia que a la inteligencia de los receptores, más a lo adquirible que a lo innato. En esta carpeta, desde la carátula ha señalado que el propósito son los posibles exámenes de conciencia. Veamos ahora cómo cierra su discurso en la última lámina. Remitámonos a la organización de dibujo y espacios de las láminas que señalamos al comienzo y podemos ver que en esta hay grafismos en los que descubrimos signos ya usados para aludir lo divino: los rayos luminosos que destacan la conjunción de la mano y un rostro, serio, inteligente, cuya mirada escapa del cuadro. Ambos sobre un pedestal como de capitel de columna jónica (¿huelga señalar la alusión a la razón como principio de lo clásico?), por debajo todo se convierte en dolor y muerte, en amenazas y sangre derramada. Pero todo comparte el mismo espacio, todo convive por debajo del edicto bíblico. Todo pertenece al espacio de lo humano porque todo esto habita en el hombre.

Desde 1967, año de su creación, esta obra no ha cambiado, pero sin embargo no es estática porque hay un receptor-veedor-pensador que la revive y le da el sentido que emana de su conciencia en el contexto de su pensar; de la misma manera que lo ha hecho el Tola dialogando con el antes, el presente y el después. Lo suyo es lograr *el verbo* con el lápiz, el buril o el pincel. Lo suyo es continuación, estribo para otras obras que no necesariamente tienen que materializarse en el lienzo, la escritura o cualquier otra forma de expresión. Alcanza con que ese estribo impulse el pensamiento y la interpretación de la realidad. A un examen de conciencia nos ha invitado Invernizzi.

Para la literatura, entre todas las artes, ese es un principio fundamental, una de sus razones de ser.

Referencias bibliográficas

- Asamblea General de las Naciones Unidas (1948). Declaración Universal de los Derechos del Hombre. (217 [III] A). París.
- Carrasco Jiménez, E. (2007). Derechos humanos y régimen de garantías en la legislación mosaica. *Polis*, 5(17). Recuperado de <https://journals.openedition.org/polis/4431#quotation>
- Galván Rodríguez, E. (1997). Los manuales de confesores como fuente de la historia del derecho: un ejemplo relativo al régimen señorial. *Revista de Ciencias Jurídicas*, 2, 113-127.
- Invernizzi, J. L. (1967). *Los 10 mandamientos*. Piriápolis: edición del autor.
- Invernizzi, J. L. (1977). *Monigotes para mis hijos*. Piriápolis: edición del autor.
- Invernizzi, J. L. (1989). *El barco*. Piriápolis: edición del autor.
- Invernizzi, J. L. (23 de mayo de 1997). [Entrevista de Tatiana Oroño]. Pensando en colores. Con Tola Invernizzi. *Brecha*, 599, 31.
- Invernizzi, J. L. (2000). *Grabados, 1960-1996*. Piriápolis: El Estudiante.
- Invernizzi, J. L. (2004). *Monigotes para mis hijos* (2.^a edición comentada con reproducción en offset). Montevideo.

Leer a Delmira (y la sombra de Rodó)

Carina Blixen

Biblioteca Nacional del Uruguay

Resumen

Este artículo se pregunta por la incidencia de los movimientos y estudios feministas en la lectura de la vida, la muerte y la obra de Delmira Agustini. Señala la presencia de la figura de la poeta en el espacio público, en gran parte gracias a estas intervenciones, y se plantea el problema de la fijeza de las imágenes que logran expandirse más allá de la esfera de la literatura y sus lectores habituales. Considera la necesidad del trabajo con el archivo para mantener la vitalidad del ícono con relación a la obra. Tiene en cuenta la relación de Delmira con sus contemporáneos y rastrea en la Colección Delmira Agustini del Archivo literario de la Biblioteca Nacional las huellas de su relación con José E. Rodó.

Palabras clave: Delmira Agustini - feminismos - archivo - José E. Rodó.

Reading Delmira (and the shadow of Rodó)

Abstract

This article interrogates the incidence of feminist movements and studies in approaches to the life, death and work of Delmira Agustini. It points out the presence of the poet's figure in public space largely thanks to these interventions and poses the problem of the fixity of images that expand beyond the sphere of literature and its regular readers. It stresses the need to consider the archive of the author to maintain the vitality of the icon in relation to her poetry. It takes into account Delmira's relationship with her contemporaries and tracks the traces of her relationship with José E. Rodó in the Delmira Agustini Collection of the Literary Archive of the National Library.

Keywords: Delmira Agustini - feminisms - archive - José E. Rodó.

En este año de conmemoración de José E. Rodó quisiera evocar brevemente su labor de crítico literario y, según señalara Emir Rodríguez Monegal (1967) —otro homenajeadó 50 años menor—, el «carácter de creación» con que la concibió (p. 123). Tal vez la vigencia de sus artículos de crítica, además de su aporte a cada uno de los temas que aborda, surja del despliegue de una actitud para la que cada asunto parece interpe- lar toda su sensibilidad y su inteligencia. A partir de una obra, una figura, una situación, un problema, Rodó entabla un diálogo personal que suscita no una opinión, sino una nueva perspectiva macerada en su visión del mundo (aunque esté un poco en desuso, mantengo esta expresión). Sus críticas no son un margen de su literatura, sino que la integran de pleno derecho.

Leer, pensar, escribir son inescindibles para muchos escritores e inevitables para el crítico. Puede consi- derarse que leer/escribir son las dos caras de un mismo proceso que ha generado diferentes formas literarias. Se ha señalado que la integración de ensayo y ficción define el espacio que ocupa Ricardo Piglia en la litera- tura del Río de la Plata. En otra escala, con prioridades diferentes, este es un juego que ha estado presente en varias obras dedicadas a Delmira Agustini, por ejemplo, en *La otra mitad* (1966), de Carlos Martínez Moreno. Son diferentes las posturas del crítico/escritor (Rodó crítico literario), las del narrador que crea ficciones que simulan ser críticas o «pesquisas» literarias (el Piglia de «Homenaje a Roberto Arlt») o de quien crea un relato que pone en juego sus conocimientos de crítico (el Martínez Moreno citado). En sus variaciones, son manifes- taciones de un espacio literario que entiende imposible separar imaginación, investigación y análisis.

No es la intención de este trabajo presentar los vínculos múltiples entre crítica y literatura; el motivo que lo inspira es el intento de pensar la relación entre literatura y derechos humanos a propósito de la figura y la obra de Delmira Agustini. Como esta perspectiva comprende tanto la vida y la obra de Delmira como lo que sobre ella se ha escrito, parece inevitable mencionar la pluralidad de dimensiones convocadas por este punto de partida. Los movimientos feministas han puesto en el centro de la escena pública las represiones, postergaciones y violencias que han condicionado la vida de la mujer en nuestras sociedades hasta el presente. La crítica feminista ha acompañado, con sus especificidades, las reivindicaciones y la presencia de los feminis- mos en el espacio público. Toril Moi afirmó de una manera contundente: «El principal objetivo de la crítica feminista ha sido siempre político: tratar de exponer las prácticas machistas para erradicarlas» (1988, p. 10). Tal vez la mayor eficiencia en la realización del objetivo político señalado por Moi dependa de la posibilidad de preservar la noción de la complejidad inherente a la literatura y a la manera de pensarla. Esta dificultad no depende de que se entienda o no fácilmente, sino de su amplitud, del impulso que lleva a abarcar la existencia en sus múltiples e imprevistas facetas, en sus contradicciones y dobleces.

La figura de Delmira Agustini (1886-1914) y el crimen que puso fin a su vida brindaron a la lucha por los derechos de las mujeres un símbolo potente y removedor. Asesinada a los 27 años, niña precoz, joven talen- tosa, acunada por una familia burguesa solvente, Delmira fue un *caso* reconocido en su tiempo por la excep- cionalidad de su poesía, y devino un triste caso policial que ocupó la prensa de 1914 durante varios días y no ha dejado de volver desde entonces. Los hechos de su vida y su muerte sedujeron la imaginación de cronistas, narradores, dramaturgos, poetas. Esa presencia avasallante de su historia personal generó en la crítica el recla- mo por la vuelta a su obra, pero no es posible soslayar al ícono Delmira. Por otro lado, no es ninguna novedad que, desde el Novecientos hasta la fecha, la literatura ha ido perdiendo el lugar predominante que supo tener y que el decaimiento de la lectura de poesía es un aspecto de ese proceso. Delmira está presente en gran medida gracias a que fue y sigue siendo un *escándalo* y a la atención que los feminismos le han prestado. Es bastante común que sea inversamente proporcional la relación entre la presencia pública del escritor y el conocimiento de su obra. El desafío sería tratar de entender de qué manera las creaciones que han reconstruido su historia, hace más de un siglo, pueden constituir atajos para la lectura de una poesía que sigue siendo perturbadora por su manera de hacer presente el cuerpo de la mujer y su deseo. El pedido por el retorno a su obra puede entenderse, también, como otro intento de hacerle justicia: sacarla de la fijeza de la imagen trágica del final y correr el foco a su escritura: su apasionada y definitiva apuesta intelectual. No debería quedar escondida la figura de la joven de inteligencia audaz, decidida a ocupar un lugar en las letras y capaz de transformar el lenguaje literario de su tiempo.



Figura 1. Delmira Agustini. Colección Delmira Agustini, Archivo Literario de la Biblioteca Nacional del Uruguay

Delmira entre centenarios

Los números redondos son una tentación y una oportunidad de intervención en el espacio público. Entre los centenarios de nacimiento y muerte (1986-2014) de Delmira han variado las imágenes de la poeta que se han puesto a circular. También se han transformado la presencia y los planteos de los feminismos. Cuando se cumplieron cien años de su nacimiento, la cultura uruguaya había empezado a andar el camino de recuperación de la democracia. La incorporación de las teorías feministas al análisis literario, en nuestro medio, era muy reciente. De los diferentes abordajes realizados por los estudios de género, tal vez los que tuvieron mayor resonancia fueron los que se propusieron desmontar las estrategias patriarcales de la crítica contemporánea de la poeta. Al infantilizarla, estos críticos pudieron a un tiempo admirarla y deslegitimarla. Con un tono que desafiaba a aquel presente de los ochenta, fue sacudidora también la puesta en evidencia del carácter central del sexo en su obra. «¿Dónde está la concha de Delmira Agustini?» era el título del artículo de Uruguay Cortazzo publicado en 1988.

En 2014 los feminismos habían adquirido otro protagonismo en nuestra sociedad. Se había agudizado, y socializado más, la conciencia de los crímenes diarios contra las mujeres. El colectivo Mujeres de Negro

había sido fundado en 2006, en Uruguay, para luchar contra el femicidio. A cien años del asesinato se impuso la figura de la víctima de la violencia del sistema patriarcal. En 2014 se publicó toda la documentación sobre el crimen (Rocca, 2014). Más allá o más acá de esta Delmira, símbolo de una lucha que no cesa, tal vez los estudios de género puedan ayudar a explicar los gestos mezclados de liberación y sumisión del último tramo de su vida. Sigue abierta la pregunta sobre si entró Delmira en la relación de sujeción de las mujeres golpeadas. Lo que señala la comprensión más reciente sobre estos procesos de violencia es que para salir hay que romper el aislamiento. Y Delmira, rodeada por sus íntimos y en diálogo con sus contemporáneos, estuvo, sin embargo, siempre sola.

Un artículo de Ida Vitale publicado en *Vuelta* cuando el homenaje a los cien años del nacimiento de Delmira fue colgado por la Biblioteca Virtual Cervantes al cumplirse el centenario de su muerte (Vitale, 2014). Esta nueva difusión, a escala global, proyectó las preocupaciones del primer centenario en el segundo. Esto trazaría una marca de persistencia en una vía de interpretación que no se debería abandonar. Vitale se refería al añejamiento de la poeta, detalladamente documentado por la crítica de los años ochenta y noventa, como a un fenómeno característico de la consideración de la mujer en el Novecientos: «se atribuía a la mujer la precariedad biológica de un niño y el mismo límite a su desenvolvimiento intelectual» (Vitale, como se citó en Rocca, 2019, p. 89).¹ Escribió:

No sólo cantó el amor abiertamente sino que adoptó una actitud de igualdad ante el hombre. Su erotismo celebra un voluble rito de sometimiento y de autonomía, de entrega y de pasional enfrentamiento, cuyo vaivén, inusual en la poesía femenina de su tiempo, le da un acento propio y nuevo (Vitale, 2014, «La imaginación como rebeldía», párr. 3).

Inscrita en el Modernismo, Delmira recorrió un camino singular que le permitió descubrir un erotismo oscuro, magnético, obsesivo. Fue la más joven de su generación, hizo suyos los símbolos del lenguaje modernista y los renovó al llegar a crear una perspectiva femenina capaz de exhibir su pensamiento y su deseo.

Ida Vitale señalaba el recurso a una «imaginación amplificadora» en su poesía. Agregaba: «Dijimos que la experiencia, además de prematura era riesgosa, riesgosa en el terreno literario. Delmira debió hacer su revolución con armas ajenas» (V., 2014, párr. 6). Percibió los evidentes perjuicios de esta situación, pero también la inesperada potencia que podía surgir de ella:

En su entrega total a su verdad interior, a las consecuencias más extremadas de su excepcional circunstancia de mujer gran poeta en un mundo en donde eso era todavía insólito. Sería una falsa superación del problema decir que Delmira era simplemente una gran poeta y que eso bastaba. Era decisiva, complementariamente mujer y esto, pese a las oposiciones que despertaba en un medio no habituado, tenía mucho de favorable. Ello le permitía un enfoque inédito, el aporte de una sensibilidad sin uso, de un decir sin prejuicios (Vitale, 2014, párr. 6).

Entre ambos centenarios, numerosos estudios abordaron el misterio Delmira desde múltiples ángulos. Sin ser exhaustiva: se ha reinterpretado la figura de la madre de Delmira (del rol de monstruo controlador al de mujer adelantada a su tiempo y propiciadora del desarrollo intelectual de su hija); ha sido colocada en el lugar de la fundadora con relación a otras escritoras uruguayas y latinoamericanas; se la ha considerado primordialmente en el contexto de los desafíos de la cultura de su tiempo, señalando su apropiación de las tradiciones de la cultura occidental; ha sido reevaluada la dimensión de su creación a partir de la inmersión en su archivo.²

Escritura, archivo, biografía

Con su escritura Delmira realizó un viaje interior del que no salió indemne. Nutrida de la lectura de otros escritores —sobre todo poetas— dedicó sus horas a una apasionada y dolorosa exploración de sí y fue capaz de crear un mundo nuevo de palabras. Cada día se zambullía en esa experiencia que la volvió otra. Fue moderna por su *ambición intelectual*, en un momento en que estas dos palabras no tenían nunca como sujeto a una mujer. La puesta en línea de cinco de sus cuadernos, que se encuentran en el Archivo de la Biblioteca Na-

1 Rocca llamó la atención sobre la lectura feminista que hiciera Ida Vitale de Delmira Agustini, que se anticipó a algunos de los conceptos enarbolados por los feminismos posteriores a la dictadura.

2 Ejemplos cercanos de estas posibilidades señaladas: Cáceres (1996); Larre Borges (1997); Bruña Bragado (2005); García Gutiérrez (2013); Romiti (2013, 2014).

cional, volvió pública la desmesura de su trabajo de escritora.³ Sus manuscritos convocan la noción de trance. En el espacio creado por su psiquis era alguien diferente a la joven del Novecientos que también fue. Supongo que la conciliación del trance y la vida cotidiana de la familia fue posible gracias a la admiración y cuidado con que Delmira fue considerada por los suyos. Tal vez valga la pena precisar que aceptar la noción de trance no implica entender que Delmira fuera una iluminada o una espontánea. Pueden documentarse sus lecturas, su preocupación por lo que debía ser la literatura, lo que esperaba de la crítica y de la poesía. Sus manuscritos dan testimonio, a un tiempo, de momentos fulgurantes en los que surge un poema y de la tenacidad sostenida con que corrigió y preparó sus libros y su imagen de escritora.

Mientras se ejercitaba en la escritura, Delmira debe haber descubierto que la figura normalizada de la mujer en el Novecientos (hija, esposa, madre) no le alcanzaba. Es posible suponer que su temprana toma de la palabra fue determinante en la elaboración de una subjetividad que, dados los prejuicios de su tiempo, solo podía ser disidente. Los cuadernos y las hojas sueltas en las que escribía son testimonio, también, de una vida familiar de la que ella fue el centro, y con la que contó para lograr *producir* su poesía y su figura. Pero Delmira no parecía dispuesta a sacrificar a la mujer por la escritora, a pesar de ser esta central en su cotidianidad y su realización personal.

Sus manuscritos dan testimonio de que mientras organizaba su primer libro con su padre (se apoyaba en sus transcripciones, lo necesitaba para leerse, corregir y seguir escribiendo) irrumpió una poesía de gran empuje vital, centrada en un sujeto lírico desprendido cada vez más de algunos de sus velos, que será la que marque el rumbo a seguir. En los cuadernos tercero y cuarto (de los siete que se encuentran en su Colección) se puede percibir la lenta elaboración de la primera parte de *El libro blanco* en las transcripciones con la letra de Santiago Agustini y la emergencia de los poemas que integrarán la pequeña, imprevista, última sección titulada «Orla rosa» y algunos que pasarán a su segundo libro, *Cantos de la mañana*.⁴ La crítica ha coincidido en la originalidad de esa «Orla rosa» que cierra *El libro blanco*. Los poemas de la primera parte —conceptuales, inquisitivos— hablan de la poesía y la inspiración con la actitud de una inteligencia y una sensibilidad que tantea buscando su lugar, su posibilidad de ser; los poemas de «Orla rosa» dejan irrumpir la dimensión erótica y sensorial que definirá a su poesía y materializan tanteos de la primera parte del libro.

¿Es posible detectar una incidencia de los hechos de su vida en este vuelco de su poesía gestado durante la composición de *El libro blanco*? El surgimiento de esos poemas debe haberse producido en un día igual a otro en la rutina de escritura de Delmira. ¿Se podría pensar que el desencadenante fue su romance frustrado con Amancio Solliers? Imposible saberlo. Se conoce muy poco de esa relación que ha sido anotada por Ofelia Machado y Clara Silva como ocurrida en 1906. Parece que duró un año y que Delmira quedó apesadumbra-da después de la ruptura.⁵ Delmira comenzó la preparación de su primer libro en 1904 y lo publicó en 1907. Es evidente, aunque no haya fechas en sus manuscritos, que los poemas de «Orla rosa» aparecieron cuando estaba terminando el libro proyectado.

El archivo es el lugar en el que la figura del escritor se hace más viva y dinámica. Es un espacio anti-monumental por excelencia. La manera de evitar cualquier fijeza en la imagen pública de Delmira ha sido volver una y otra vez a sus documentos.

Entre libros

La lectura de *Calibán y la bruja* (2015), de Silvia Federici, me llevó a volver a pensar a Delmira con relación a nuestro presente y al suyo, de comienzos del siglo XX. Historiadora y feminista, Federici ha explicado que el fenómeno de la caza de brujas no ocurrió en la «supersticiosa» Edad Media, sino que fue un dispositivo

3 Biblioteca Nacional de Uruguay. Colección Delmira Agustini: <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/>

4 En la Colección Delmira Agustini del Archivo literario de la Biblioteca Nacional hay siete cuadernos manuscritos de la poeta. Los cinco primeros, en los que se puede ver el proceso de elaboración de los tres libros publicados en vida, se encuentran disponibles en <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/>. A vía de ejemplo, se puede detectar en el cuaderno 3 el contraste entre la transcripción de Santiago Agustini de la primera parte de *El libro blanco* y la aparición, en el F. 39v., con la letra de Delmira, de una primera versión del poema «Desde lejos», que será integrado a «Orla rosa». Me he detenido en esta irrupción en «Archivo digital Delmira Agustini. Pasos de un proyecto. Manuscritos y poesía», disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/78752>. Hay, además, otro cuaderno, el VIII, que está compuesto sobre todo por recortes de prensa y otros textos referidos a la poeta.

5 No he podido avanzar en el conocimiento de Solliers (periodista, *dandy*, oriundo de Minas, según informan) y menos en la relación que mantuvieron. Preguntando en Minas por él, hay quienes se acuerdan de una búsqueda de cartas, infructuosa, realizada por Roberto Ibáñez, en un tiempo no definido.

afianzado en el Renacimiento y sustancial a la estructuración e implantación del sistema capitalista a escala mundial. En su libro, icónico en los estudios y el activismo feminista, Federici estudió el desarrollo en Europa de esta forma institucionalizada de violencia extrema desatada contra las mujeres y su trasplante a América Latina luego de la conquista.

Me interesa señalar dos caminos por los que este libro ha entrado en diálogo con nuestra cultura. La cantante de hip hop Eli Almic declaró en una entrevista que leyó el libro de Federici y que «de movió estructuras». En 2018 compuso la canción «Brujas». Durante las manifestaciones del 8 de marzo, anteriores a la pandemia, en algún momento, solía escucharse su estribillo: «Somos las nietas de todas las brujas que nunca pudieron quemar» («Eli Almic», 2020).

El otro camino por el que me interesa volver a *Calibán y la bruja* es la lectura que realiza Federici del texto de Shakespeare *La tempestad* (1612) para entender una transformación de un sentido de lo humano. La obra de Shakespeare ha conocido innumerables versiones en teatro y cine. Tal vez valga la pena recordar, brevemente, que Próspero, el protagonista, «duque legítimo de Milán», «decidió dedicarse al estudio y vivió en su nación como un extranjero, completamente dado y aplicado a las ciencias ocultas» (Shakespeare, 1949, p. 2030). Su hermano usurpa el poder y lo exilia junto con su hija Miranda. El barco en que son transportados naufraga y Próspero y su hija llegan a una isla habitada por Calibán, «esclavo salvaje y deforme», hijo de la bruja Sycorax. Próspero toma posesión de la isla y hace de Calibán su sirviente. La obra comienza con un nuevo naufragio. En este segundo barco —en orden cronológico de la historia, no de la presentación del argumento— va, entre otros, el hermano usurpador. Los tripulantes logran también llegar a la isla y la obra cuenta la venganza de Próspero, el perdón que concede luego de su triunfo y la recuperación de su lugar en el mundo. En la trama del castigo a los poderosos ilegítimos y nuevos naufragos es fundamental la asistencia de Ariel, «genio del Aire».

Federici relaciona *La tempestad* con un nuevo concepto de persona que se fue elaborando a lo largo del siglo XVI: «Su encarnación ideal es el Próspero de Shakespeare (...) que combina la espiritualidad celestial de Ariel y la materialidad brutal de Calibán» (2015, pp. 211-212). Señala, también, que esta obra ha sido leída como metáfora del sistema colonial y se refiere a la reivindicación de la figura de Calibán que hiciera el escritor cubano Roberto Fernández Retamar. Dice que «en realidad, Sycorax —la bruja— no ha ingresado en la imaginación revolucionaria latinoamericana del mismo modo que Calibán» (Federici, 2015, p. 339). Federici entiende esa apropiación contestataria de Calibán «como símbolo de resistencia a la colonización» (2015, p. 365), como una ironía porque, argumenta, «Calibán solo pudo luchar contra su amo insultándolo en el lenguaje que de él había aprendido, haciendo de este modo que su rebelión dependiera de las “herramientas de su amo”» (2015, p. 365).

La tempestad tuvo una presencia gravitante en el Novecientos uruguayo gracias al *Ariel* (1900) de José E. Rodó, quien continuó jugando con la figura de Próspero y su elegida extranjería en el título del libro que recopiló sus críticas en 1913: *El mirador de Próspero*. En *Ariel*, el ensayo-ficción, de enorme e inmediata repercusión, el escritor retomó las figuras de *La tempestad* para pensar un futuro social, político, cultural para Latinoamérica. Lisa Block señaló la ausencia en el *Ariel* del personaje Miranda de *La tempestad*. Escribió dos artículos esclarecedores que fueron recogidos en el libro *Derroteros literarios* (Block, 2015a, 2015b). Sin reivindicación de género, a partir de su deslumbramiento por la figura de Miranda en la adaptación al cine de la obra de Shakespeare que hiciera Peter Greenaway, Block se pregunta por esa ausencia. Juega con los sentidos del mirar/imagen/fantasia derivados del nombre Miranda, con la idea de que está presente como posibilidad y juego. En «Miranda, una figura en fuga entre las lecturas de José Enrique Rodó», Block plantea que Rodó creó «un espacio en blanco»: «tal vez quiso dejar un espacio vacío por donde pudiera filtrarse el humor crítico, la sustancia secreta y personal que es condición literaria del autor, del lector, del personaje» (2015b, p. 114). Block entiende que Miranda está en el *Ariel* de otra manera: carece de la materialidad del personaje, pero se inscribe en otros niveles del texto rodoniano. Es una «figura» entre el pensamiento y la escritura (sigue a Genette), una posibilidad, una «visión», una manera de mirar (Genette, 1966, p. 207). Escribe:

Amparándome en una práctica crítica que el propio Rodó habilita, no dudaría en ver a Miranda, o a su fantasma, como esa *aparecida* que en las historias de misterio viene o vuelve desde el Más Allá. Si bien no la nombra ni la sugiere ni una vez en toda su obra, esa figura de aparecida insinúa la posibilidad de vislumbrarla como una expectativa o, tal vez, de conjeturarla solo en su condición de espectro. Según las formulaciones de una estética del vacío, la vacuidad no es la *falta*, sino una parte necesaria de la identidad, parte de su constitución (2015a, p. 98).

El análisis de Block es sutil y está amparado por una estética de la lectura que actualiza sentidos con relación al contexto de recepción. Creo que, en un mismo presente de lectura, una mirada feminista puede acercar otras interpretaciones no menos convincentes. En principio, aceptar que si Miranda no está en el *Ariel* es porque no es relevante para la mirada de Rodó. ¿Es de Pero Grullo señalarlo? Tal vez, pero es también necesario para poder pensar con el mayor número de cartas a la vista, cuando una intención de este artículo —todavía no claramente explicitada— es poner en relación a Delmira y Rodó.

Si, como hipótesis de trabajo, pensamos la obra de Shakespeare en relación con la figura y la creación de Delmira, la escritora no parece poder identificarse con los personajes femeninos que son parte de *La tempestad*. Delmira no ocupa el lugar de Miranda (a pesar del peso del rol de hija en ambas), pues el papel que asume la poeta es paralelo al de Próspero. Delmira es hechicera, maga, creadora de mundos. Se repiten en su poesía las figuras de la musa y la maga. Una musa que no es invocada pasivamente, sino que actúa en espejo de quien escribe: «Yo la quiero cambiante, misteriosa y compleja», dice el primer verso del poema «La musa». La maga aparece una y otra vez en los cuatro primeros cuadernos de manuscritos: es la dadora de la potencia para crear. Elena Romiti analizó la presencia de «la sed y los brebajes como conducto a la visión poética» en la obra de Delmira y puso en relación estas imágenes con las desplegadas por Charles Baudelaire en *Los paraísos artificiales* (2014, p. 86). Ida Vitale (2014), en el artículo citado, anotaba la sofocación de Delmira en el recinto sobreprotector de su familia y la ponía en relación a la «sed» manifiesta en varios poemas; y en el que lleva ese título («La sed») dialoga con una maga. Me interesa sobre todo la noción de una fuerza que puede transformar el mundo ligada a la palabra creadora. Esa es la figura que Delmira busca representar y, en ese sentido, compite con Próspero. Tampoco puede identificarse con Sycorax. Delmira no estuvo —ni quiso estar— en un margen o afuera del juego. Como dice Federici de Calibán: Delmira habla con el lenguaje del amo. Utilizó «armas ajenas», en palabras de Vitale (2014), pero fue capaz de transformar el lenguaje de la poesía de su tiempo y logró ser reconocida por eso.

Entre escritores

Delmira mantuvo una intensa relación con los escritores contemporáneos. La profusa correspondencia y las dedicatorias de libros enviados y recibidos son un testimonio de este tránsito intelectual al que entregó tiempo y esfuerzo. Entre los uruguayos, tuvo un trato cercano con María Eugenia Vaz Ferreira, Carlos Vaz Ferreira, Alberto Zum Felde, Julio Herrera y Reissig, Roberto de las Carreras. Su amistad con André Giot de Badet y Ángel Falco ha merecido una atención especial por la singularidad de la proyección artística de Giot de Badet, y porque Delmira fue partícipe del romance vivido entre los dos hombres, con una libertad excepcional en la época. André Giot tuvo un papel importante en el crecimiento intelectual y sensible de Delmira. Pudo con él ejercitar su francés y mantener un diálogo fermental sobre literatura, plástica y música.

En contraste a estas relaciones, la que existió entre Delmira y Rodó parece marcada por la escasez. Más allá de la diferencia de sensibilidades que podría justificar la distancia personal, resulta llamativo lo raleado de los testimonios sobre sus intercambios, si se tiene en cuenta que ambos fueron habilísimos y eficaces comunicadores de su obra. No hay juicios de uno sobre otro, salvo algunos pocos adjetivos usados en fórmulas elegantes, propias de la cortesía literaria de la época.

Es imprescindible tener en cuenta la «jefatura espiritual» de Rodó, aun cuando, como señala Rodríguez Monegal (1967), «las grandes cabezas de la Generación fueron independientes de él» (p. 81) y no la aceptaron. Pero —sigue Rodríguez Monegal— «una jefatura no se ejerce solo por la dócil aceptación de los discípulos; se ejerce también (y este es el caso de Rodó) por la resistencia que levanta una personalidad» (p. 78). Por su parte, Roberto Ibáñez (2014) señaló en su *Imagen documental de José Enrique Rodó*, exhumada en fragmentos por Ignacio Bajter, el «silencio de Rodó sobre ciertas figuras excepcionales que respiraron el aire de su tiempo y de su tierra (Julio Herrera y Reissig, Horacio Quiroga, Florencio Sánchez, Javier de Viana, por ejemplo)» (p. 85) y puntualizó, al mismo tiempo, «que Rodó no quiso ser árbitro; y solo en el árbitro (que también se pronuncia, no cuando calla, sino cuando quiere callar) es justo echar de menos la palabra debida o esperada» (p. 85). Parece bastante significativo que Ibáñez no nombre entre las omisiones a Delmira ni a María Eugenia. Una ceguera que también se encuentra en el que fue su ácido contrincante: Emir Rodríguez Monegal.⁶

6 «Con la solitaria excepción de Carlos Reyles (al que dedicó por lo menos, dos valiosos trabajos, en 1900 y en 1916, Rodó no se pronunció ni sobre Florencio Sánchez ni sobre Julio Herrera y Reissig en artículo de crítica que merezca registrarse. No dejó, sin embargo, de reconocer su valor, como lo demuestra el hecho de que haya seleccionado páginas de ambos para la discutida

Es posible conjeturar que existieron resistencias entre Delmira y Rodó. El archivo proporciona algunas huellas de un intercambio cargado de silencios y ambigüedades. En la Colección Delmira Agustini hay un cuaderno de tapas negras en el que la poeta pegó recortes de juicios sobre su obra. En él se encuentra una portada arrancada de *Motivos de Proteo* de Rodó, con una dedicatoria: «A la inspiradísima poetisa Delmira Agustini. Su admirador, José Enrique Rodó. Montevideo, abril de 1909» (Agustini, s. f., p. 24). Delmira recortó de cartas y artículos lo que otros escritores y críticos decían sobre su poesía y los juntó con esmero en *Cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913). Extrañamente, dada la atención y el uso que hacía de las opiniones sobre sí y su obra, la expresión de admiración de Rodó no fue reproducida en sus libros, aunque sí la enarboló como culminación de una serie de juicios encomiásticos en la *controversia literaria* que mantuvo con Vicente Salaverri a propósito de un artículo de Alejandro Sux que quiso elogiarla (Rocca, 2013, p. 62). La frase y la firma de Rodó fue recogida por los familiares de la poeta en la edición póstuma de sus *Obras completas* preparada para los 10 años de su muerte (Agustini, 1924, p. 159).⁷

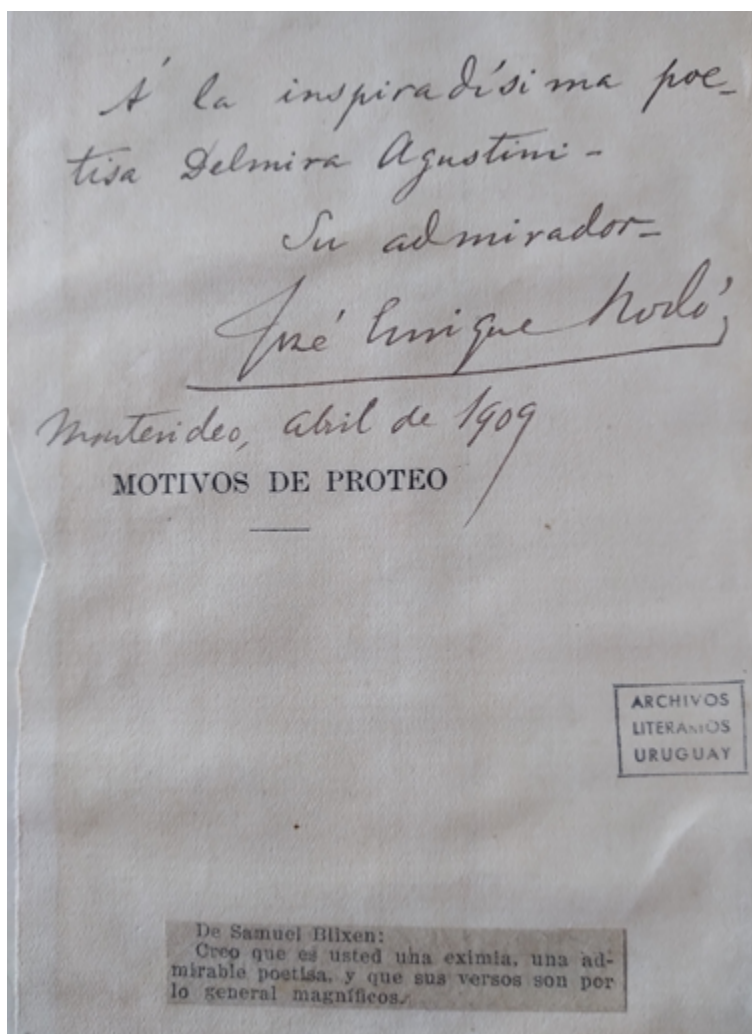


Figura 2. Portadilla de *Motivos de Proteo* de José E. Rodó con dedicatoria a Delmira Agustini. Agustini (s. f.)

En el mismo año 1909, unos meses después de las palabras que le dirigiera Rodó, Delmira publicó en la revista *Apolo*, el poema «El nudo» con la dedicatoria: «Para el inefable Rodó, entusiastamente» (p. 167). Es posible leer hoy el *inefable* como una ironía, pero, entendida así, rechina junto a la manifestación de entusiasmo que no tenemos por qué cuestionar. Por otro lado, posiblemente, Delmira estuviera trabajando en ese mismo tiempo con la noción de lo inefable que diera lugar al famoso poema que será publicado en *Cantos de la mañana*.⁸

Biblioteca Internacional de Obras Famosas de la que fue colaborador» (Rodríguez Monegal, 1967, p. 126).

7 En la edición homenaje (1914-1924) hay una sección final titulada «Opiniones» en la que figura esa frase de Rodó.

8 En el tercer cuaderno de manuscritos de Delmira, en el F. 58r., hay una versión del poema «Lo inefable» que no tiene título todavía y está tachado (<http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/files/show/756>). Posiblemente Delmira ya hubiera

Una anotación más del archivo. En julio de 1912, Rubén Darío visitó a Delmira Agustini. El encuentro tuvo importantes consecuencias textuales y personales: el pórtico de *Los cálices vacíos*—libro que Delmira estaba preparando cuando la entrevista—, una correspondencia que ha sido muy analizada, y, según Rosa García, la decisión de Delmira de postergar un tiempo su matrimonio con Enrique Job Reyes. Darío se fue de Montevideo hacia Buenos Aires el 6 de octubre de 1912. En la Colección Delmira Agustini se encuentra una anotación en la que Delmira describe a Darío en el puerto, en el momento de su partida, y su cruce, en ese trayecto, con José E. Rodó.⁹

Para la Historia. Hoy domingo 6 de octubre a las 10 y 20 a.m. (hora de la Matriz) a bordo del vapor holandés «Zeelandia» atracado a la dársena A. vi al Sr. Rubén Darío. Vestía un traje color «piel de pantera», llevaba gorrita a lo maquinista; las manos en la espalda y se chupaba los labios y la lengua, indefinidamente; miró la ciudad unos cuantos minutos y volvió a la cámara. A las 10 y 32 sonó la primera pitada. A las 10 y 36 en la calle Solís, pasando Piedras, encontré al académico Rodó que llevaba dirección al Puerto. Me miró con horrible genuflexión de su rostro encantador (2006, p. 64).

El texto es muy interesante: Delmira parece ejercitarse en crear una narración precisa, objetiva de un acontecimiento que mucho la removía, según puede entenderse de las cartas intercambiadas con Darío (en una de ellas, enviada al poeta en Buenos Aires, le dice que no sabe si lanzarse al «abismo» del matrimonio). Estaba en un momento de debilidad, y tal vez haya sentido el alejamiento del poeta como un abandono. Va hasta el puerto para verlo por última vez. Mira a Darío con detenimiento, desde afuera, y, en su manera de ceñirse a las superficies, su visión resulta implacable. En el cruce con Rodó las sugerencias son múltiples: ¿estaba llegando tarde a la despedida de Darío? En las relaciones entre los dos maestros del Modernismo abundaron los desencuentros y malentendidos. En la narración de Delmira queda la imagen desconcertante de la «horrible genuflexión» y el «rostro encantador». ¿El adjetivo *académico* tendrá una carga negativa? Delmira había probado escribir en prosa: algunos relatos artificiosos y fragmentos perdidos en su archivo en los que explora sus emociones y percepciones. El citado arriba tal vez sea un registro único de una mirada suya que se concentra en un exterior con conciencia de la separación y la distancia con lo mirado.

No es esperable que Delmira emitiera juicio sobre la obra de Rodó: no era su función y tal vez no le interesara especialmente. Por lo menos, no hay rastros de que le preocupara una proyección política latinoamericana como a Rodó. Del otro lado, no tiene sentido esgrimir una obligación de Rodó con respecto a los escritores de su tiempo: ejerció de crítico literario por un lapso breve y cuando la producción de los escritores del Novecientos era inexistente o incipiente.¹⁰ Además, si se considera la «política literaria» de Rodó, la obra de Delmira se inscribe en principio dentro del decadentismo, que era lo que no quería Rodó para las letras de América Latina.¹¹ Si la «libertad de criterio» y la «tolerancia crítica» (Rodríguez Monegal, 1967, p. 120) son rasgos sustanciales del Rodó crítico literario, desplegadas admirablemente para explicitar sus desavenencias con Rubén Darío en el ensayo de 1899, Delmira no fue merecedora de un paralelo ejercicio de ecuanimidad. Los tiempos de sus tareas e intereses no seacompararon.

A pesar de la dedicatoria de *Motivos de Proteo* citada antes no es difícil pensar que Rodó tuviera resistencias ante el protagonismo de Delmira y su escritura erótica manifiesta desde el primer libro. ¿Habría una secreta envidia dados los intentos de Rodó en la poesía o su señalada represión amorosa? Sus inhibiciones han sido apuntadas por Rodríguez Monegal:

escrito esa primera versión cuando dedica ese otro poema de su segundo libro: «El nudo» a Rodó. La versión de «Lo inefable» que se encuentra en el tercer cuaderno es más dramática que la que finalmente quedó. El hermoso poema de la última versión dice en el primer terceto: «Cumbre de los Martirios! Llevar eternamente, / Desgarradora y árida, la trágica simiente / Clavada en las entrañas como un diente feroz!...». ¿Suponía Delmira en Rodó un doloroso e impotente anhelo de expresión?

Por otra parte, los tercetos del poema «El nudo» refieren a la interposición del destino en el deseado encuentro entre dos: «Y el Destino interpuso sus dos manos heladas... / Ah! Los cuerpos cedieron, mas las almas trenzadas / Son el más intrincado nudo que nunca fué... />». No es forzoso que exista una relación entre el sentido de un poema y la persona a quien está dedicado, pero tal vez sea significativa, en este caso, esa imaginación dramática que contraponen el deseo y la fatalidad.

9 El fragmento ha sido reproducido en la edición de *Cartas de amor*, de Delmira Agustini (2006), preparada por Ana Inés Larre Borges.

10 Rodó ejerció la crítica literaria, sobre todo, el tiempo que duró la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (1895-1897), fundada junto con Víctor Pérez Petit y Daniel y Carlos Martínez Vigil, que es anterior al surgimiento de Delmira.

11 Para la consideración de la idea de «política literaria» sigo a Rodríguez Monegal en el prólogo a las *Obras completas* de Rodó: «La calificación que merezca un crítico literario no depende solo de la calidad y cantidad de sus juicios, individualmente considerados, sino depende también de su conducta como crítico, lo que podría llamarse su *política literaria*» (1967, p. 119).

Sin duda, hay en la vida de Rodó una ausencia del amor como elemento erótico; lo que no significa que falten mujeres, ya sea en aventuras más o menos románticas o en contactos puramente sensuales. Todo este aspecto de su vida aparece deliberadamente sepultado en silencio, y lo poco que ha trascendido no permite ninguna conjetura seria (1967, p. 24).

Hugo Achugar alude también a este aspecto de su sensibilidad al analizar el *Diario de salud* que llevó Rodó en su viaje por Europa: «la reticencia de Rodó a tratar temas sexuales en general encuentra este modo recatado de consignar, digamos, la cenestesia de su cuerpo» (2020, p. 252).

Con la libertad que proporciona la ficción, Juan Introini, escritor, filólogo, latinista, escribió un hermoso relato —titulado «Enmascarado»— que recrea el final de Rodó. Introini ficciona los últimos días de Rodó en la ciudad italiana Palermo. En una especie de delirio, el escritor ve a María Eugenia Vaz Ferreira que le hace señas desde un tranvía. Piensa el Rodó en agonía:

Es una mujer extraña, llena de excentricidades y siempre al borde del escándalo pero la prefiero con mucho a la otra, esa falsa nena que hizo de su vulva un estandarte poético, esa loca escandalosa y desaforada, deslumbrada por el farabute porteño mientras que bien se montaba al rematador, pródiga en versos tan cursis como sus sombreros y que ni siquiera supo morir con recato (Introini, 2007, p. 78).

Introini fue un profesor sabio, un investigador riguroso y un escritor que supo hundirse en las zonas oscuras de la subjetividad. El relato de la muerte de Rodó es especialmente límpido. Tal vez su literatura traiga una imagen que Rodó quiso esconder, que tal vez el mismo Introini profesor considerara eludible, pero que el escritor con sus antenas múltiples hace emerger. Su interpretación no solo puede dar la pauta de una contraposición por largo tiempo soterrada, una resistencia no dicha que produjo el desencuentro, sino que actualiza una persistente incomodidad ante la puesta en escena de la sexualidad femenina. El narrador del relato se pone en el lugar del hombre que agoniza: ¿quién es el enmascarado?

Hoy es tal vez más visible otra paradoja. Si, como se ha señalado, el tema de *Motivos de Proteo* «se relaciona con lo que podríamos llamar “la conquista de uno mismo”»: la formación y el perfeccionamiento de la propia personalidad» (Rodríguez Monegal, 1967, p. 301), tal vez no hubiera mejor ejemplo de conquista de sí que el realizado por Delmira al dedicarse a escribir de la manera en que lo hizo. Delmira era la Proteo que transformaba su condición de mujer para hacer lugar a la escritora. Rodó no vio a la Miranda de Próspero ni percibió que Delmira podía encarnar el ideal de su libro.

En los últimos años se ha producido casi una avalancha de biografías de mujeres. Rodríguez Monegal hizo un aporte fundamental en esa zona más específica que se llama la biografía literaria. Alguna vez explicó que no quiso contar una vida en un relato autónomo, sino explorar la zona de contacto entre vida y literatura. En el caso de Delmira, como en el de cualquier escritor, la información sobre sucesos, personas, acciones, actitudes proporcionan un acercamiento parcial, porque Delmira también está, de otra manera inescapable e imprevisible, en sus manuscritos y sus libros.

Una cita de Seán Burke tomada del libro de Marcelo Topuzian señala una línea de trabajo disponible: «La relación entre obra y vida es una interacción incesante y reactiva en la cual ni la vida *ni la obra* poseen ninguna pretensión de prioridad necesaria» (Burke, como se citó en Topuzian, 2014, p. 249). Sería necesario continuar trazando caminos de ida y vuelta entre una imagen pública que tiende a la fijeza y el archivo, abierto por definición, de manera de mantener un fluir de acercamientos que permitan entenderla cada vez un poco más, un poco mejor.

Referencias bibliográficas

- Achugar, H. (2020). La muerte de Rodó: las muertes de Rodó o ¿está muerto Rodó? En *Piedra, papel o tijera: sobre cultura y literatura en América Latina* (pp. 249-268). Córdoba: Eduvim.
- Agustini, D. (s. f.). *Cuaderno VIII*. Colección Delmira Agustini. Archivo literario, Biblioteca Nacional de Uruguay, Montevideo.
- Agustini, D. (1909). El nudo. *Apolo*, 29, 167.
- Agustini, D. (1924). *Obras completas de Delmira Agustini* (Tomo I: *El rosario de Eros*; tomo II: *Los astros del abismo*). Montevideo: Maximino García.
- Agustini, D. (2006). *Cartas de amor* (Prólogo de Idea Vilariño, edición, notas y epílogo de Ana Inés Larre Borges). Montevideo: Cal y Canto.

- Block de Behar, L. (2015a). América y la salvación del naufragio. En *Derroteros literarios: temas y autores que se cruzan en tierras del Uruguay* (pp. 93-105). Montevideo: Universidad de la República.
- Block de Behar, L. (2015b). Miranda, una figura en fuga entre las lecturas. En *Derroteros literarios: temas y autores que se cruzan en tierras del Uruguay* (pp. 107-123). Montevideo: Universidad de la República.
- Bruña Bragado, M. J. (2005). *Delmira Agustini: dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*. Berlín: Peter Lang.
- Cáceres, A. (1996). Doña María Murtfeldt Triaca de Agustini: hipótesis de un secreto. En U. Cortazzo (Coord.) *Delmira Agustini: nuevas penetraciones críticas*. Montevideo: Vintén.
- Cortazzo, U. (1988). ¿Dónde está la concha de Delmira Agustini? *La Oreja Cortada*, 2, 25-27.
- Cortazzo, U. (Coord.) (1996). *Delmira Agustini: nuevas penetraciones críticas*. Montevideo: Vintén.
- Eli Almic: «Con mis canciones estoy siendo fiel a mí» (10 de mayo de 2020). *El País*. Recuperado de <https://www.elpais.com.uy/domingo/eli-almic-mis-canciones-fiel-mi.html>
- Federici, S. (2015). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (Trad. V. Hendel y L. S. Touza, 2.^a ed.). Buenos Aires: Tinta Limón.
- García Gutiérrez, R. (2013). *Introducción y edición crítica de Los cálices vacíos de Delmira Agustini*. Sevilla: Point de Lunettes.
- García Gutiérrez, R. (2016). «Mártir del mismo martirio»: Agustini y Darío. *Zama/Extraordinario: Rubén Darío*, 29-48. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/3407/3132>.
- Genette, G. (1966). *Figures: essais*. París: Seuil.
- Ibáñez, R. (2014). Imagen documental de José Enrique Rodó: un fragmento. *Lo que los Archivos Cuentan* (Ed. Ignacio Bajter), 3. Recuperado de <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/50524>
- Introini, J. (2007). *Enmascarado*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.
- Larre Borges, A. I. (1997). Delmira Agustini. En *Mujeres uruguayas: el lado femenino de nuestra historia*. Montevideo: Alfaguara.
- Moi, T. (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- Rocca, P. (2013). Recopilación, prólogo y notas. *Polémicas literarias del Novecientos*. Montevideo: Banda Oriental.
- Rocca, P. (Ed.). (2014). *El crimen de Delmira Agustini*. Montevideo: Estuario.
- Rocca, P. (2019). A la crítica por la poesía: notas sobre la creación verbal en Ida Vitale. En J. Cañete Ochoa (Coord.), *Ida Vitale, palabras que me cantan: homenaje al Premio Cervantes*. Universidad de Alcalá.
- Rodríguez Monegal, E. (1967). Introducción general. En *Obras completas de José E. Rodó* (pp. 118-126). Madrid: Aguilar.
- Romiti, E. (2013). *Las poetas fundacionales del Cono Sur*. Montevideo: Biblioteca Nacional.
- Romiti, E. (2014). Los manuscritos iniciales y la pintura de Delmira Agustini. *Lo que los Archivos Cuentan: Delmira Agustini en sus papeles*, 3, 61-106.
- Shakespeare, W. (1949). *Obras completas* (Estudio preliminar, traducción y notas por Luis Astrana Marín). Madrid: Aguilar.
- Topuzian, M. (2014). *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Vitale, I. (2014). *Los cien años de Delmira Agustini*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Memoria y ficción. El cuerpo presente

Edda Fabbri

He reflexionado en otras oportunidades sobre mi vínculo con el pasado reciente, sobre la forma en que este se deja abordar —o se resiste a que lo hagamos— por medio de la palabra escrita. Lo hice después de haber escrito mi propio testimonio, que nació sin que yo supiera que de eso se trataba. Como en otras circunstancias y aspectos de mi vida, la reflexión llegó después. A consecuencia de lo que escribí me vi en la obligación de pensar, no tanto sobre mi propio texto, sino sobre esa categoría que se ha llamado literatura testimonial. Multiforme, tiene puntos de contacto con la autobiografía y con las memorias personales, colinda con los trabajos del historiador y del periodista, pero no es nada de eso. Dialoga con esos textos, es decir, que los escucha y les habla. Es, además, capaz de construir junto con ellos un paisaje del pasado próximo, el nuestro.

Yo hablo de construir y uso este verbo consciente de que lo hago. No fotografiamos aquel pasado, no lo rescatamos de una muerte que lo amenaza. El pasado ya murió, no está ya. Y somos muchos los que nos acercamos a él y nos disputamos no sus pertenencias, como se disputan los bienes de un difunto, sino su mismo cuerpo. En eso estamos.

Yo no escribí para testimoniar, al menos no me lo propuse; no sé si lo hice para pelear por un pasado o por una forma de mirarlo, acaso para pelear conmigo, para explicar y explicarme, para que un texto dijera lo que yo no decía. Incluso para olvidar, que para eso se escribe también, para olvidar.

Pensé un día que el olvido era el deseo de un tiempo —unos pocos momentos— en que todo se ordena y esos líquidos nuestros —humores, sangre, linfa, por ahí deben de ir los recuerdos— decantan en el cuerpo y uno puede mirarlos o sentir su paso y su silencio. Sé que es una ficción el olvido, una libertad, un respiro. De la ficción voy a hablar. No de su presencia antigua al costado de mi vida, ese es un asunto privado. Hablaré de su presencia en nuestros textos, esos que nos aproximan al monstruo, al cuerpo presente del pasado.

Antes de eso debo otra vez aclarar: hablo desde mi subjetividad, desde el único lugar que puedo hacerlo. No me ata el compromiso con ninguna disciplina, no me obliga el rigor con que debe abordarse cualquier saber; pero estoy igualmente obligada, porque esa libertad en la que creo instalarme implica una dosis igual de responsabilidad, un apego. No a la verdad objetiva, si es que eso existe, sino a la mía. Solo si puedo mirarme con cierta dosis de verdad, la que yo sea capaz de soportar, podrán otras personas escuchar mi discurso, creer en él.

Así escribí ese libro al que llamé *Oblivion* —que significa «olvido»— y en el que pude encontrar alguna verdad mía. Busqué comunicar alguna cosa y creo que lo logré. Pensé entonces que tiraba unas piedritas al aire o a un estanque. Ellas cayeron quizás con alguna belleza y conmovieron —eso quiero creer— el agua receptiva, no impenetrable. Así las hojas escritas van en su botella, pensé, y el naufragio zozobra otra vez cuando la ve alejarse porque ahí va su vida. O dicho de otro modo: sabe que ese mensaje es principalmente para él, que está en la isla bajo el sol y los astros, metido en los días que lo sostienen y lo empujan, que no lo dejan escribir y lo obligan.

Así lo escribí, eso es verdad, desde esa soledad. Hay una contradicción en esto, o un imposible. Porque la escritura testimonial apela siempre a otros y, lo que es más importante, implica siempre a otros. Esto no puede olvidarse. Solo debe olvidarse a la hora de escribir, o así lo hice. Busqué no pensar en un eventual lector futuro o presente. No pensar en las consecuencias de mis palabras, no someterlas a esa indagación, esa requisa. Otro imposible. No sé por cuántos filtros —propios, además de los ajenos— pasan las palabras. Puedo decir que intento escastrarlas a algunos de los más evidentes. Esos filtros pueden llamarse compromiso: con esto o con lo otro, lo que sea. Cierro los ojos a lo exterior —sí, eso digo— a la hora de escribir. Suena contradictorio,

porque al testimoniar estamos dando cuenta de alguna realidad. Creo que damos cuenta, principalmente, de nuestro vínculo con esos hechos: lo que ellos nos dejaron o nos sugieren, las preguntas frente a las cuales nos plantaron. Para poder mirar esas preguntas a la cara es que debo olvidar lo demás, lo que otros esperan o necesitan oír. A eso debo cegarme.

Escribimos. Como podemos damos testimonio. Si toda literatura es testimonio —no puedo pensarlo de otro modo—, testimonio de un mundo, de un sistema de ideas o de una sola idea, de una vida o de un día, de un instante —el que precede a la muerte o cualquier otro— en esa vida; si la literatura es testimonio siempre, aunque invente, ¿qué es lo que hace la diferencia? ¿Por qué la nombramos así: literatura testimonial? Podría pensarse que es la voluntad, el deseo del escritor, consciente o no, de referir a una experiencia que es suya y, seguramente, también colectiva. Su necesidad impostergable de referir a esos actos de su vida —a veces su vida entera— que él protagonizó inmerso en el colectivo. Sí, en particular de eso habla la literatura testimonial, de ese momento en el cual, metidos en el mundo lo sufrimos o buscamos cambiarlo, fuimos parte de esa ola poderosa que nos sostiene y nos hunde: otros la llaman historia. No hemos sido su sujeto pasivo. Buscamos transformarla y fuimos, además, transformados por ella al punto que debimos después pensarnos y pensar al colectivo bajo una nueva luz o un silencio.

Creo que si un acto o una serie de actos son dignos de ser recogidos por el testimonio es por lo que ellos tienen de revulsivo. No solo por la sangre, que después —o al tiempo— de meterse en la tierra lastima para siempre la mirada superviviente. No solo por la sangre insepulta, repito, más bien por sus consecuencias. Y no me refiero a las consecuencias en la vida privada de ese individuo —ineludibles para él—. Me refiero, cuando hablo de consecuencias, a la forma en que miramos, después de lo ocurrido, a todo nuestro anterior sistema de convicciones, de las cuales solo algunas son las políticas. Descreo de que después de los acontecimientos que cambiaron a un colectivo, a sus formas de vivir y de pensarse podamos seguir adelante sin indagarnos. En su capacidad de indagar el pasado, de posibilitar una nueva lectura está, a mi modo de ver, el valor de un texto testimonial.

El registro de las experiencias límite que están en la base del testimonio, además de despertar y acallar hechos, es capaz de disparar interrogantes como: ¿qué serie de factores hizo posible que esos hechos sucedieran?, ¿cómo respondieron los implicados, todos los implicados en ellos?, ¿cuáles fueron las responsabilidades?, ¿cuáles las consecuencias? También preguntas de otro tipo como: ¿qué contamos de todo aquello?, ¿para qué o quiénes?, ¿a qué apuntamos? Todas, o por lo menos algunas de esas preguntas, y, sin duda, otras muchas, acaso más urticantes, de más difícil respuesta, están sino en la mente, en el alma, por decirlo de alguna manera, de quienes dan testimonio. Preguntas difíciles no solo de responder, también difíciles de formular, porque su sola formulación mina el campo de lo ya dicho, de lo aceptado.

En este punto, en esta encrucijada del dolor y de la verdad, que es también la encrucijada del miedo, puedo acercarme a la ficción. O de otro modo, allí ella se nos ofrece y es capaz de abrir una puerta que estaba clausurada (por eso hablé de filtros, de censuras). Por la puerta de la ficción podremos escapar, correr y estar a salvo. Que no se nos acuse de escapistas —escribí en otra oportunidad—, lo somos. Escribimos, leemos, entre otras cosas para zafar de unos límites que nos mantienen prisioneros, sea la condición social o de género de cada uno, el lugar que ocupamos en esta humana construcción, la sociedad. Escribimos para escapar, repito. Hay una indefensión en quien escribe, en quien lee, o de ella partimos. Una necesidad de huir de algún encierro. Ante él se abre la ficción. Huimos por una puerta que es, al mismo tiempo, la que nos permite llegar, esto es lo principal. Pero hay que explicarlo.

La ficción nos acompaña desde el fondo del tiempo. La hemos escuchado con deleite, le hemos creído. Fue verdad mientras la leímos (ella sabe engañar) y fue verdad después, cuando entendimos. No digo que nos permita llegar a algún lugar seguro, a una respuesta firme, apenas nos permite, y no es poco, recorrer un camino que de otro modo no podíamos andar. Y no es que despeje ese camino de alimañas u obstáculos, no lo embellece, solo habilita un tránsito. «Hay un solo camino —escribió Onetti—, el que hubo siempre», y sigue. Pero a mí me gusta eso del camino que hubo siempre, que es el que no hay, el que cada uno se abre como puede. Él lo dijo distinto. No hablaba de ficción Onetti en ese texto, apenas de la escritura, ese acto. Y digo que la ficción se vuelve útil cuando no podemos, de otro modo, abrir camino. Aun cuando se trate de testimonio. Es más, justamente porque se trata de testimonio, la ficción nos ofrece su temblorosa base, ese espejismo, para andar sobre él. Hablé de una puerta de entrada, debo decir a qué o a dónde: a lo que estaba oculto y le tememos, al lugar que, de otro modo, no podíamos nombrar.

¿Cómo es que inventando podemos llegar al lugar prohibido por el miedo o por lo que sea? ¿Será que inventamos armas? No lo creo. Prefiero pensar que la ficción es capaz de desarmarnos, que ella nos despoja,

además de despojar a su objeto. Ella es capaz de quitar, y eso me gusta. Puede arrancar —o despegar con cuidado, depende de cada uno— todo aquello que sobra y al mismo tiempo oculta. Logra desnudar de vestiduras a un cuerpo, vivo o muerto, que tiene sus asuntos por decir. Y lo deja así, temblando, mirándonos de frente, impúdico en sus huesos y, de algún modo, seguro en su verdad.

Se ha dicho que el texto literario muestra su fertilidad por lo que abre más que por lo que clausura. Él no resuelve, no cura; él no sabe, solo obliga. La misma imposibilidad que lo dispara es la que le permite ser. Ella despliega, lentos o fugaces, sus sentidos. Creo fuertemente en el no decir del texto literario. Creo fuertemente en la ficción. Ella pondrá en palabras lo que no sabemos y nos asalta, lo que resuena más allá de las explicaciones porque está antes o después de ellas. Porque existe el no decir, la mentira, podemos atarnos a la vida, de algún modo, mirarla. Porque es ficción podemos escribir ciertas verdades y leerlas. Con esa libertad puedo leer el cuerpo del pasado y pensarlo.

Si quise escribir sobre el pasado, fue para que él y su sombra no logran vencer (la historia en algunos casos vence dos veces: con los hechos, la antigua *res* latina, y con su sombra). Pero yo no sé de historia, es mejor que hablen otros. Yo sé que hay un hilo siempre entre el jardín oscuro del pasado y el imprevisto futuro. A ese hilo me gusta ponerle el nombre de deseo. Solo si soy capaz de ver el trazo de mi deseo y sostenerlo, puedo vivir. No ha de salvar al futuro ese dibujo, no redime al pasado, solo tensa este efímero lugar que nos sostiene. Y no es poco.

Montevideo, 22 de setiembre de 2017

Literatura de Hijes y técnica de montaje

Julián Axat

Retomar para la historia el principio de montaje
(...) levantar grandes construcciones con elementos
constructivos más pequeños confeccionados con un
perfil neto y cortante.

Walter BENJAMIN (*Libro de los pasajes*)

Hijos no tiene un archivo. Las Madres y las Abuelas sí lo tienen. Tienen grandes archivos, acervos documentales que los hijos y las hijas de desaparecidos, naturalmente, algún día van a heredar de ellas. Hijos ha reconstruido fragmentos de su archivo; parcialidades aquí y allá, pero no un *gran archivo* de esos en que las incansables Abuelas y Madres han ido recolectando en su trayectoria como organismos de derechos humanos, y en donde hoy se puede hallar cada movimiento o cada paso que han dado (y que ha quedado documentado) en la búsqueda de la memoria, la verdad y la justicia.

Cuando digo que Hijos no tiene un archivo similar, hablo de cierta imposibilidad. Digo que padecemos el archivo como Mal. El «Mal de archivo» del que habla Derrida y que hace necesario ingeniar otro procedimiento. Por eso en Hijos no existe un acervo como totalidad, como verdad o deseo de, sino distintos acervos. Acervos donde se han ido registrando historias que pueden hallarse en varios lugares a la vez. Me refiero a varios planos sucesivos o superpuestos de la memoria registrada. Esta dispersión en la construcción de las historias funciona como puzzle a editar; con distintos pedazos y formas que encajan —o no encajan—, pero que parece más personal o privado que del orden de lo público.

Bien de montaje

Por eso para hablar de los archivos de Hijos: hijas e hijos de desaparecidos, exiliados, asesinados, etc., etc., entre 1975-1983, prefiero hablar de *montajes*, más que de archivo. El montaje es dinámico, se mueve, produce una imagen en movimiento en el que somos protagonistas del armado. El archivo es estático (¿es siempre para un museo?) y hay que irlo completando como quien agrega libros en un estante o fichas en el fichero. El archivo parece difícil de ver, siempre está medio oculto. El montaje pone en movimiento las fotos sepia, fijas, de nuestros padres.

A la manera del cineasta ruso Sergei Eisenstein, un montaje es cierto armado que permite yuxtaponer distintos planos y formar una secuencia, produciendo (por edición) una nueva imagen que va más allá de la simple suma de las imágenes anteriores. Por eso me gustan las películas de Albertina Carri o Nicolás Prividera, o las fotos superpuestas de Lucila Quieto, porque echan mano (literal) al sistema que representa a su identidad en el armado de su propio arte: el montaje.

Juan Gelman, además de gran poeta, escribió un libro (*Ni el flaco perdón de Dios*, 1997), junto con su compañera Mara Lamadrid, que es el comienzo de un archivo para la voz de Hijos (muchos de los compañeros recuerdan a Gelman en un campamento allá por mediados de los noventa con su grabadora a cuestas, haciendo entrevistas a los hijos y las hijas para transcribirlas en el futuro libro que decía que iba a publicar). Esa idea *gelmaniana* guarda quizás la semilla del *gran archivo* que no fue, y del que solo quedan un puñado de voces superpuestas a otras, dando testimonio en plena adolescencia. En esa semilla *gelmaniana* de un archivo que no fue ya puede avizorarse el montaje que vendrá.

El lenguaje analítico de Hijes

¿Pero por qué Hijes no tiene un gran archivo, sino montaje en el que se juegan archivos en varios planos a la vez? La pregunta es el disparador de este ensayo. Y me lleva a un poema que escribí hace un tiempo para pensar las dimensiones de esos múltiples planos. El poema habla de un compañero de Hijes —Emiliano, el hijo del gran poeta (desaparecido) Miguel Ángel Bustos— que busca a su padre en todo tipo de archivos y, al final, construye su montaje poético. El poema juega/parafrasea con el texto de Borges que el filósofo Michel Foucault hizo famoso. Dice así:

Enciclopedia China Miguel Ángel Bustos

Registro de poemas prosa e ilustraciones de Miguel Ángel Bustos / Registro de lugares donde fue citado-mencionado / Miguel Ángel Bustos / Registro de libros leídos y anotaciones o glosas al margen hechas por Miguel Ángel Bustos / Registro de libros de la biblioteca del abuelo de Miguel Ángel Bustos / donde exista la palabra “tigre” / Registro de anécdotas recopiladas con otros autores / que conocieron a Miguel Ángel Bustos / Registro de textos perdidos de Miguel Ángel Bustos / Registro de misivas recibidas e intercambiadas por / Miguel Ángel Bustos en razón de su obra / Registro de interpretaciones y sensaciones de / Emiliano Bustos sobre /la obra de Miguel Ángel Bustos / Registro de posibles influencias o autores que / marcaron a Miguel Ángel Bustos / Registro familiar, escolar, objetos, fotográfico, y de / viajes de Miguel Ángel Bustos / Registro sobre situaciones y vivencias con vecinos, amigos no literarios de / Miguel Ángel Bustos / Reconstrucción del momento y lugar de donde / desapareció Miguel Ángel Bustos / Registros acerca de cuál podría haber sido el destino / de Miguel Ángel Bustos / Expedientes judiciales o administrativos, habeas corpus, denuncias / cartas donde aparece la palabra Miguel Ángel Bustos / Registro de poemas escritos por Emiliano Bustos, en / los que refiere a Miguel Ángel Bustos / Registro de poemas escritos por Miguel Ángel Bustos / en los que refiere a Emiliano Bustos / Todos los Registros Miguel Ángel Bustos aun los / incluidos en estos Registros Miguel Ángel Bustos / que puedan aparecer (Incluido en Rimbaud en la CGT, 2014).

El laberinto de las palabras y las cosas. Cierta enciclopedia china de la memoria de las víctimas del terrorismo de Estado que implica a los hijos y las hijas. Todas maneras desgarradoras de decir una forma de verdad y de salir a bucear huellas de nuestros padres en todos los registros existentes. Maneras (modos) particulares (o privadas) en el *orden del montaje* que tenemos como sujetos frente a la Historia.

En la enciclopedia china de mi amigo Bustos sobre su padre Bustos, entran (casi) todas las posibilidades de la razón del montaje y registros de la memoria (insisto que posibles) de un hijo (con afán de archivo) sobre su padre. Pero esa clasificación sigue siendo (aún) caprichosa. Incompleta en tanto se asienta sobre el vacío del terror y la angustia. Los escombros dejados por el genocidio como los surcos que no se llenan y que en los hijos y las hijas impiden hacer el *gran archivo* (si el archivo del terror de los perpetradores no fue hallado, difícil hacer uno equivalente desde las víctimas).

Por eso el montaje. La memoria representada en movimiento como arte. Y para eso hay que convertirse en testigo de la propia historia, protagonista. Hay que tener algún tipo de dato o pieza simbólica sobre el porqué de nuestra existencia en el mundo (una foto, una carta, un relato, etc.) que sirva de excusa para hacerla mover. Narrar, bailar, filmar, fotografiar lo fotografiado. Hacer la secuencia del indicio pasado como secuencia del archivo, para proyectar esa identidad en la catástrofe del sentido (entre la carnavalización, fotografía, danza, poesía, música, injuria; ¿acaso los escraches de Hijes no son el mejor ejemplo de ese montaje?).

Nadie nace de un repollo. Sin ese mínimo registro o indicio de quiénes somos (y hacia donde buscamos ser), nos caemos al vacío y nos terminamos quedando inmersos en la catástrofe identitaria que dejó el genocidio en los niveles de representación.

La memoria es también un talismán que debemos salir a buscar para resolver un enigma. El de nuestra identidad. Por eso en el montaje están aquellos objetos que poseen o conservan imantada la energía de los que no están, y son como sustitutos de esos fantasmas. Esos objetos (que pueden ser archivo) son los que hay que juntar en la secuencia narrativa o poética, para ponerlos a hablar de algún modo.

Y las preguntas que le hacemos a ese juego de montaje son siempre las mismas: ¿Qué guardar y secuenciar? ¿Cómo ser un testigo despierto? ¿Cómo ponerme a hablar de un momento en el que era demasiado pequeño? ¿Cómo desmarcarme del relato de los otros (familiares, amigos de mis padres, etc.) y hacer el propio relato? ¿Qué contar en un juicio de lesa humanidad si me citan a declarar? ¿Cómo contar mi vida, por dónde

arrancar? ¿Cómo armar el álbum de fotos de mis padres y juntarlo con mis fotos actuales? ¿Cómo escribir un poema después de la ESMA?

Para contestar todas esas preguntas se necesita poner en funcionamiento algún tipo de montaje de la memoria. No importa si es ingenioso. Importa hacerlo. Ver cómo lo hacen otros, ayuda (la emulación de estilos y formas). Y lo que quizás importa es más el procedimiento que el resultado. En ese procedimiento del armado, la secuencia de los archivos en diversos planos busca una síntesis de la voz, en donde el todo sea una escala superior a las partes. Y que funcione como montaje personal de la memoria sobre el vacío.

Como en la enciclopedia china de mi amigo Bustos, los planos de archivo para ese montaje de hijos e hijas podrían ser: *un archivo personal* de fotos, historias, recortes, anécdotas, cartas, objetos, relatos de todo tipo. *Un archivo judicial-administrativo* con expedientes, documentos, *habeas corpus*, denuncias, legajos, prontuarios, solicitadas, las declaraciones y las actuaciones en los juicios. *Un archivo de la memoria vicaria*: historias de nuestros padres, contadas por otros, de las que nos hemos apropiado y que no son una *posmemoria* (incluye sesiones de terapia). Y, por último, el archivo que más me interesa: *el archivo de la memoria artística de los hijos y las hijas*: libros, fotos, películas, teatro, danza, cine, cartas, etc., que hacen a todas las manifestaciones artísticas de los hijos y las hijas de desaparecidos, para hablar de su identidad e historia, sin tener que referir necesariamente al «temita» (frase que usa María Eva Pérez, en su *Diario de una princesa montonera*).

Cada uno tiene algo —o parte— que ver en esos archivos que hacen el montaje. Hay compañeres a los que no les interesa demasiado juntar archivos, van livianos por el mundo sin querer ver fantasmas, aunque algunas cosas conservan sobre sus padres. Siempre hay algo que representa ese pasado, aun en lo más mínimo, en los detalles más simples, en algo que se nos escapa. ¿Acaso el cuerpo no es también montaje?

Hay compañeres que se interesan por la política y tienen un grado de *performance* pública como funcionarios comprometidos, y su nivel de archivo-montaje es también esa forma de implicarse con la cosa pública y construir su trayectoria militante; midiéndose todo el tiempo ante la pregunta sobre qué hubieran hecho sus padres en igual circunstancia o similar rol. Otros, en cambio, como mi amigo Bustos, fueron armando una suerte de pesquisa sobre sus padres, tanteando indicios, buceando aquí y allá ese cadáver poco exquisito que implicó la pelea por visibilizar zonas que la desaparición forzada dejó a la democracia, y que exigieron poner en movimiento procedimientos de montaje más complejos, para así devolver su voz (la voz del padre y la del hijo: cada uno con su poesía, entablan el diálogo y el montaje. Así todos los libros de poemas de Emiliano Bustos).

Políticas de la memoria y archivo de la voz

En los últimos tiempos (a partir del año 2003, pero interrumpido entre 2015-2019) el reconocimiento de la larga e ineludible lucha del movimiento de derechos humanos argentino logró que las políticas de la memoria se transformen en verdadera política de Estado. Desde Hijes asistimos y participamos junto a las Madres, Abuelas, familiares, exdetenidos en las políticas de recuperación de sitios de la memoria.

En ese marco, la superación de la teoría de los dos demonios y la reescritura del prólogo del *Nunca más* se unen a las políticas de archivo, las cuales se han activado más que nunca y reconfiguran el lugar que ocupan los desaparecidos. La recuperación de los espacios —centros clandestinos de detención (CCD)— y documentos de todo tipo (recuperación de acervos, muestras, museos o archivos públicos y privados) ha permitido a víctimas y sobrevivientes, pero especialmente a la sociedad civil, comprender con mayor hondura lo que pasó. Para esto también ha sido fundamental la lucha por la justicia, que desde el año 2005 permite que en todo el país se lleven a cabo los juicios de lesa humanidad y que la voz de víctimas y testigos vuelva tener un lugar central. Es decir, en ese marco, el gran avance en términos archivísticos testimoniales genera un salto cualitativo y cuantitativo, y reposiciona el armado de montajes que reflejan las trayectorias de muchos hijos e hijas; es decir, que ven como un escenario favorable para elegir *el modo* de contar sus historias.

Aun cuando no sea *el gran archivo de Hijes* (un atlas de archivos), el reservorio vivo y documental que se está conformando con las declaraciones judiciales de hijos o hijas, en los juicios que se están llevando a cabo en todo el país, refleja un cambio de época en la voz generacional, a la hora de pensar las formas de los testimonios que quedan en los expedientes y en las audiencias públicas, y —más tarde— se ven reflejadas en las sentencias. Pues el momento de declarar en los juicios constituye uno de los momentos más importantes en el que el tipo de montaje se pone en juego para nuestra historia personal, pero principalmente para la historia institucional. El momento de la declaración judicial como un punto de inflexión, como verdad pública ante años

de ocultamiento e impunidad. Dado que los represores siguen en su pacto de silencio, quizás el momento de la declaración de los hijos y las hijas sea uno de los hechos más radicales de los juicios por derechos humanos.¹

Arte y montaje en Hijes, emancipar la voz

Les compañeres que han hecho películas, escrito novelas o poemas se dedican a la plástica, al teatro, a la música, etc., —ya sea con distintos tipos de producción, con obras de arte públicamente reconocidas, con sublimación— tienen incidencia a la hora de pensar los montajes de Hijes como hacedores de cultura, y hasta la academia reconoce estas obras como un campo propio de estudio (obras de arte de hijos e hijas de desaparecidos que hoy son objeto —autónomo— de estudio en muchas universidades extranjeras).

La búsqueda y construcción de una identidad dentro de los efectos del terrorismo de Estado llevan a la metáfora del detective de la historia, el armador de un rompecabezas (editores y hacedores de montaje) que se posiciona como testigo, pero que emprende con amor la tarea de encontrar el reflejo, ese pequeño haz de luz de irrepetible lejanía. Identidad que se define en la búsqueda, como mero trayecto y reconstrucción del conjunto de piezas sueltas a pesar del vacío que sostiene la enciclopedia china.

Cada pieza es caricia perdida o hueso; como un fémur, tibia, la osamenta de un cuerpo que todavía no está y hay que salir a buscar, o reconstruir sobre el terror de la ausencia. La sensación de justicia es cuando el rompecabezas ya casi está armado. El hijo que puso en funcionamiento el montaje encontró el momento de poner en funcionamiento una novela inconclusa. La pieza que siempre falta, en una ficción que es demasiado real, y no es vicaria. Es el resto posible. Y en eso no es necesario volver a la figura de la víctima que narra, se trata de superar esa figura, salirse de ella para encontrar un nuevo lugar en el montaje de la voz.

Hacer del archivo un montaje es recomponer algo de un legado. De una tradición. Para armar una nueva. Y en eso la voz busca recuperar una lengua a la que se quiso despojar de historia y de significado. Deslenguar, pero agregar la propia lengua. La degradación de la lengua de nuestros padres, la imagen de toda una generación, debe implicar la recuperación de una nueva palabra generacional.

Y aquí está el efecto fragmentación del archivo estático, que es el de la memoria astillada y sus lógicas de representación, expresión del genocidio cultural en tanto miedo, silencio, engaño, destrucción de lazos, in-comunicación, aniquilamiento, lógica concentracionaria. Los destructores de toda pieza de archivo, superada por una nueva forma de montaje en la representación.

City Bell, noviembre de 2021

1 Véase «El hijo y el archivo», *Página/12*, 27/5/2014. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-247159-2014-05-27.html>>.

Por qué escribí

Tatiana Oroño

«Porque escribí, porque escribí estoy vivo», escribió Enrique Lihn, muerto el 11 de julio de 1988 al tiempo que, con la delegación uruguaya a Chile Crea,¹ aterrizábamos en Santiago dispuestos a conmemorar el Día de la Poesía visitando la tumba de Neruda, ceremonia que el azar convirtió en despedida al poeta de *La musiquilla de las pobres esferas*. Unos veinte años antes, Theodor Adorno había dictaminado en Alemania: «Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie».

Considerando retrospectivamente el sentido atribuido a ambas proposiciones, razonablemente antagónicas, en el escenario de fines de los ochenta por alguien que había publicado su primer poema de homenaje al Che en 1969, asistido a la asunción de Salvador Allende en 1970, además de haber publicado —clandestinamente—, en 1975, dos textos de homenaje a la compañera de militancia y estudio torturada hasta la muerte en 1974² y su primer libro —última edición de la Comunidad del Sur antes de partir al exilio—, en 1979,³ ambos dictámenes resultaban compatibles. Porque el mismo horizonte de expectativa los alineaba: detrás de uno y otro el postulado de principios anclaba en la defensa de los derechos de la vida.

Durante los setenta y buena parte de los ochenta los derechos a la vida fueron violados por el terrorismo de Estado bajo el ala del Plan Cóndor y sistemáticamente se ejerció el ultraje a la constelación de todos aquellos otros derechos que la ONU sancionara en 1948 tras los horrores de la Segunda Guerra Mundial. La violencia estatal y paraestatal entre nosotros incluía discursos de impostura: gestualidad y mensajes verbales. Pretendían aniquilar la emergencia y/o circulación de pensamiento disidente, es decir, la producción de pensamiento que, como ya sabíamos, se elabora articulándolo en estructuras verbales. Nos cercaba y asfixiaba la circulación de discursos falsos, viscosos, corrompidos. Nuestras respuestas pretendieron mellar aquella barrera insalubre. Durante y después de *infiernos* grandes y chicos, durante y después de los *vuelos de la muerte*, aquella poesía y el giro de su dialéctica interna consistió en resistir, justamente, a la barbarie. En 2014, evocando aquel tiempo, escribí: «Con qué hacíamos poesía / juan carlos macedo y los demás / nosotros // (cuando todo caía / nosotros escribíamos) // peregrinos sin tierra prometida / hacíamos poesía // con poesía».⁴ Aunque tautológico, el cierre del poema es veraz. Aún me conmueve evocar aquella resistencia ejercida desde la negativa a la obsolescencia de las voces.

Mi primer poema publicado, «Diario/Documentos», recogía precisamente otras voces. En primer lugar la del autor de aquel diario (un cuaderno con doble entrada: archivo de documentos y bitácora de campaña), caído en Bolivia el 8 de octubre de 1967: «Arroyos, cañaditas, chacos / soldados y yegüitas / soldaditos a veces / cuando pasan con frío / o cuando se desangran / en la arena del río / bocabajo». Así empezaba el texto —o mejor, el *intertexto*— y seguía así, recuperando alteridades, voces silenciadas, queriendo que sonaran nuevamente y juntando las del *Diario del Che* con las de los documentales de la *Cinemateca del Tercer Mundo* y otras, identificables y cercanas, a coro. Un coro a viva voz que remataba con una invitación: «Fernando Sacamuelas, vente a la tierra entera».

1 Chile Crea fue un encuentro internacional de artes y ciencias convocado en las vísperas del histórico plebiscito de octubre de 1988. La delegación uruguaya, compuesta por 17 participantes, estuvo presidida por Eduardo Galeano y Belela Herrera. Algunos de sus integrantes fueron Daniel Viglietti y José Luis Massera.

2 Nibia Sabalsagaray (1949-1974). («Y es preciso / hacerle un duelo activo de pintadas / de calles que la nombren / De escolleras, de muros imborrables. Hacerle un duelo claro como una sola savia. (...) Que el fruto lacerante de su vida / nos aguarde y nos una». «Carta»).

3 (*El alfabeto verde*, 1979. Ediciones de la Balanza, Montevideo). Reeditado en 2019 por la Editorial Lisboa, Buenos Aires.

4 El poema está dedicado a Elder Silva y a Víctor Cunha (*Estuario*, 2014. Estuario Editora, Montevideo).

Así también, en 1976, Juan Carlos Macedo (1943-2002), poeta de mi generación,⁵ había escrito:

Este trabajo de soledad —y olvido— (...)
este trabajo: poesía
de organizar el sol
doblar los días,
mantener en las noches un ojo que vigila
(...) ese trabajo: poesía,
de enlazar las palabras
de inventar cada voz en las palabras, de juntar
las palabras con la vida.⁶

Porque se trataba de juntar. De «juntar las palabras con la vida». De pensar, pensarnos, arañar las máscaras, querer saber («saber es fundamental para la poesía, no solo para la aventura humana», escribió Eduardo Milán), horadar las cáscaras falaces («Rascá la cás-cará», cantaba Jorge Lazaroff en 1980) con la honda de la nuda palabra. Esa fue la episteme que concilió escritura de poesía con contextos de violación de los derechos humanos por estos lares. Aquella pulsión de vida se expresó en una erótica de la lengua que nos impulsó a no entregar la plaza. A escribir —como se ha repetido tantas veces— entrelíneas, queriendo burlar la grosería de la censura para llegar a destino: la cercanía, la proximidad, la fe de vida.

Ahora bien, dado que escribo a solicitud de «un registro testimonial de experiencia de escritura en torno al tema de esta convocatoria» (es lo que pide Gabriela por WhatsApp), podría dejar por acá. Pero no. No es posible porque la experiencia de escritura en estos tiempos de pandemia, tecnología y catástrofe se distingue de aquella otra en que multiplica factores de incertidumbre y es menos esperanzada. (Hablo de mí, septuagenaria y abuela que hace cálculos ante las conclusiones que rodean el espectáculo de las cumbres del clima —con la de Glasgow suman veinticuatro— y los años de vida que irán sumando mis vástagos de segundo grado). Sabemos que asistimos a la crisis del capitalismo, sabemos que el motor del capitalismo es la acumulación, que la acumulación es depredadora («Nadie amasa una fortuna sin hacer harina de los demás», enseñaba Mafalda), sabemos que el frenesí acumulativo es un derrape al vacío, pero que, antes del cataclismo del que algunos se pondrán a salvo en estaciones espaciales o búnkeres subterráneos, el frenesí inercial va arrasando con pasado y presente de cultura y naturaleza, y también sabemos que, mientras tanto, aparte de la huella de carbono, va dejando la huella irreparable de cuerpos minados por el crimen global contra la vida. «Los derrotados son la realidad», escribió Macedo. Así era.

¿Y hoy, entonces?

Hoy hay que porfiar en el oído de quien tenga oídos para oír. Es decir: seguir escribiendo para alguien. Así sea para nosotros mismos, como declaraba Idea, con la finalidad de honrar las causas perdidas en primer lugar (lo mejor del pasado) y, en segundo lugar, en mérito a lo mejor del futuro que sigue estando en la cercanía, en el fraseo amoroso. No hace todavía un mes, Noé Jitrik (2021) publicó un artículo que redescubre este principio. Escribió: «El erotismo, más allá de la vulgar identificación con lo exclusivamente sexual reside (...) también en el básico gesto de la escritura, la escritura per se, en la fuerza de la representación (...) como el ariete que detiene los arrebatos del Tánatos» (párr. 9).

En estos infaustos tiempos de pandemia y crisis planetaria su conclusión ilumina el hoy y de paso el ayer que estoy evocando porque, Jitrik dixit: «Justamente el combate contra la peste descansa sobre un impulso erótico que sigue buscando las maneras de hacer retroceder la muerte». Y entonces, caros colegas, para despedirme convoco otras voces tal como ha sido y es natural en nuestra profesión, tal como lo hizo aquel lejano poema de 1969 (tras la muerte de Ernesto Guevara en 1967 y tras la «muerte del viejo Uruguay» en junio de 1968). Escribo y escribí en tiempos adversos y a pesar de ellos, porque «los mensajes perdidos / inventan siempre a quien quiere encontrarlos», como dictaminó Roberto Juarroz. Escribo y escribí porque creo con Walter Benjamin que: «Nada de lo que una vez aconteció ha de darse por perdido para la historia». También porque, como ha escrito Riccardo Bolognino: «El pasado, por marginal que sea, actúa en el presente». Y sobre todo porque en el libro *Campo y ciudad*, que es una de las joyas de mi biblioteca, Raymond Williams escribió: «En todas partes las historias detalladas indican que muchas formas, muchas prácticas y muchos modos antiguos de sentir sobrevivieron (...) y entonces, lo que parece un orden antiguo,

5 Hasta donde yo sé, recibimos distintas denominaciones: «generación del silencio», «de la mordaza» y/o «del remo».

6 «Razón e hipótesis de juego» (*Durar III. Resistencias*, 1986. Arca, Montevideo).

continúa apareciendo, reapareciendo en fechas desconcertantemente diversas». La tarea, paradójica en su contexto histórico, sigue siendo elaborar memoria como construcción de sentido; sigue siendo construir: «Construir / en el polvo // cimentar en la lava / excavar en el aire // apuntalar en punto imaginario / sostener la mirada / contener el aliento / levantar el andamio». ⁷

⁷ «Construir» (*Morada móvil*, 2004. Artefato, Montevideo).

El tapiz de los tupamaros

Alfredo Alzugarat



Durante la larga dictadura cívico-militar, el Penal de Libertad (Establecimiento Militar de Reclusión N.º 1) fue uno de los sitios más emblemáticos de la represión y la violación a los derechos humanos en el Uruguay. Casi tres mil personas pasaron por sus celdas y barracas desde setiembre de 1972 a marzo de 1985. La prisión prolongada en pro de la destrucción psíquica y la despersonalización del individuo, el encierro durante veintitrés horas al día, el aislamiento, la incomunicación fueron los elementos más relevantes de su rutina.

En ese contexto, responder a la adversidad constante con creatividad constante fue una necesidad de sobrevivencia. La resiliencia tuvo como eje central el ingenio y la voluntad de vivir, de llegar a ver un mañana distinto. Los campos de acción de esa resiliencia fueron numerosos y diversos. El arte, en su concepto más amplio, la lectura y la escritura importaron como en pocas otras ocasiones. Canalizaron los sentimientos más hondos, fueron vehículos de afirmación personal, de demostrar que se estaba vivo, que se podía hacer algo positivo, que se era alguien. Permitieron infinitas fugas imaginarias y también novedosas formas de comunicación y de registro de las circunstancias.

En el segundo piso del Penal se hallaban encerrados aquellos que la llamada justicia militar consideraba más peligrosos, ya sea por sus acciones o por su capacidad ideológica: unos ciento cincuenta presos sometidos al más estricto rigor en el más temible círculo del infierno. Allí, donde el encierro y la persecución fueron mayores, la obligación de creatividad también lo fue. En esas circunstancias, la necesidad de expresarse a través de la palabra escrita adquirió un relieve fundamental, que tuvo importantes consecuencias con el correr del tiempo. Muchos de los que participaron de esta práctica no escribieron solo para superar el momento, escribieron para siempre. En esas celdas se forjaron verdaderos escritores. Carlos Liscano, en la soledad absoluta de una sala de disciplina, concibió *La mansión del tirano* (1992) y empezó a ver el mundo a través de la literatura. Marcelo Estefanell, de tanto leer el *Quijote*, terminó insertando su escritura dentro de la obra de Cervantes, y muchos años después dejó su testimonio de vida en *El hombre numerado* (2007). Hijo de padre poeta, Daymán Cabrera también incursionó en el género. Elbio Ferrario escribió utopías para niños y esbozó sus primeras obras de teatro. David Cámpora, cuando logró volver a la libertad, en el exilio europeo, dio lugar (en colaboración con el periodista Ernesto González Bermejo) a un clásico del género testimonial, *Las manos en el fuego* (1985), inaugurando una senda literaria que llega hasta estos días. Uno de los que la continuó fue Samuel Blixen, desde siempre vinculado a la actividad periodística. A otros hubo que esperarlos por décadas. Recién en estos últimos años, Ángel González publicó memorias de su pasaje por la cárcel de Punta Carretas; Hugo Leytón Núñez dio a conocer, en *Rendijas de sol* (2019), una vocación poética que prolonga desde aquellos lejanos años, y Eduardo Bonomi publicó su primera novela, *Código 79* (2020).

Se cuajaron también allí, en ese segundo piso, asombrosos fenómenos colindantes con la literatura que desde hace muy poco conocemos y que son dignos de la mayor atención. Jorge Tiscornia participó junto con Walter Phillipps-Treby en un libro de consulta imprescindible, *Vivir en libertad* (2003), y publicó sus relatos carcelarios recién en 2014 en *Nunca en domingo*. Pero su mayor proeza había sido en 2012 con la edición facsímil de *El almanaque*, el criptograma que durante 4646 días transportara camuflado en sus zuecos de madera y con el que registrara los principales eventos, colectivos y personales, vividos en ese tiempo. *El almanaque*, ese conjunto de fichas con símbolos que solo el autor, dificultosamente, pudo reinterpretar décadas después de haber salido en libertad, mereció ser incorporado por la Unesco al Registro Regional Memoria del Mundo. Su increíble historia dio paso a un filme documental homónimo que dirigiera otro ex-presos político, José Pedro Charlo.

Pero todavía faltaba algo más. La lectura de una novela de Charles Dickens, *Historia en dos ciudades*, inspiró, hacia 1980, en ese piso del Penal de Libertad, la confección entre varios de un tapiz en punto cruz que cifraba un documento de balance y autocrítica del movimiento tupamaro. Otro criptograma, aún más complejo que el de Tiscornia, que nació unido a la participación de las mujeres «calceteras», autoras de calcetas con mensajes clandestinos considerados clave en los avatares de la Revolución francesa. El detalle de la elaboración y su envío al exterior de la cárcel es ahora el punto de partida de un conjunto de textos coordinado por Mario Delgado Aparain bajo el título de *El tapiz de los tupamaros*. La anécdota de cómo se ideó y confeccionó el tejido se convierte en metáfora de la compleja urdimbre del libro, que alterna de manera irregular tres voces testimoniales (Augusto Grégori y los hermanos Mario y Luis Mazzeo), y recorre sesenta años de historia reciente, desde los orígenes del MLN-Tupamaros hasta el período presidencial de José Mujica. El itinerario de vida de Grégori — que pasa por dos centros carcelarios y una militancia que se extiende desde su presencia en los comienzos de la organización hasta sus cargos públicos en el Ministerio de Defensa durante los dos primeros Gobiernos del Frente Amplio — es el hilo conductor de un discurso que procura sustentarse en las ideas originales del movimiento guerrillero y en la experiencia y visión crítica de sus autores.

Apoyado en pruebas documentales, hay en esta nueva obra testimonial un atento repaso, tanto de las intenciones como de los acontecimientos, que inserta al libro en una guerra de relatos e interpretaciones que, si bien se remonta a los tiempos de la presidencia de Jorge Pacheco Areco, ha recrudecido en la actualidad, desde el surgimiento de la Comisión para la Paz en adelante, hasta parecer interminable.

La búsqueda de la verdad es el centro de interés tanto de este libro como de aquel tapiz. «Queremos restringir el territorio de lo falso, de lo tergiversado, responder a esa estrategia de decir cualquier cosa para lograr ciertos efectos», se afirma en el epílogo. En esa búsqueda, por una maravillosa combinación de circunstancias, se liga, de manera fértil, una obra que Dickens publicara en entregas semanales hacia 1859, setenta años después de los acontecimientos que se cuentan en ella; una lectura atenta de esta, realizada hacia 1980 en condiciones extremas; un tapiz minuciosamente urdido en la cárcel y un libro de testimonios publicado en 2020. Resiliencia, creatividad constante ante las peores situaciones, tenacidad y memoria, afortunadamente dejan sus ecos a través del tiempo para ejemplo de futuras generaciones.

Mario Delgado Aparain (Coord.). *El tapiz de los tupamaros y los hilos de otras historias*. (2020). Montevideo: Planeta. 389 páginas.

Relatos nacidos en red

Letizia Raggiotti



El libro *Nosotras, presas políticas* (2006), contaron sus integrantes, es parte de «recuperar la memoria, de recordar a los/as detenidos/as desaparecidos/as y del ejercicio político que reivindica la capacidad de organización, solidaridad y de hacer constante» que la dictadura cívico-militar pretendió borrar. Con esa intención, reunieron testimonios de ex-presas políticas de la cárcel de Devoto, de la Ciudad de Buenos Aires, videos, audios, fotos y mapas que acompañan las trayectorias de las autoras durante su vida en libertad, cómo fue su integración a la sociedad, sus luchas actuales y cómo atravesaron el despertar del feminismo.

El texto pretende ser una invitación a emprender un viaje imaginario: escrito por militantes en los setenta, ex-presas políticas más tarde, la trama siguió construyéndose al llegar a los espacios cotidianos que a cada una le tocó habitar en libertad, pasados los años oscuros. Los caminos que propone recorrer son múltiples; los/as lectores/as son guiados por estas mujeres que pueblan el libro, que tienen un aire parecido al nuestro. Cada relato plantea una reflexión sobre la vida, la militancia de ayer y de hoy, sobre sentires, pensamientos y ocurrencias que han elaborado un tejido que une para siempre a este grupo de mujeres. El relato de recuerdos, a veces la recuperación de cartas y dibujos son las estrategias mediante las cuales se intenta testimoniar la complejidad de la etapa del terrorismo de Estado.

A esta edición de 2006 en papel, escrita por ciento doce mujeres detenidas entre 1974 y 1983 (y aún más tarde), en 2021 se sumó un proyecto multimedia que abre la posibilidad de acceder al contenido completo de manera gratuita en la web. En el sitio se abren distintas formas de recorrer el libro: por regiones de Argentina o por los nombres de las autoras. Esta nueva obra, titulada *Nosotras en libertad*, se gestó durante el aislamiento impuesto por la pandemia y reúne testimonios de doscientas ex-presas políticas. El objetivo es contar sus trayectorias de vida, pero también sus luchas actuales y cómo atravesaron el despertar del feminismo. El aislamiento no permitía encuentros presenciales, y así volaban *mails*, fotos y videos, meets y zooms; se escribieron relatos, a veces compartidos, para poder tramar palabras y articular voluntades. Esto culminó en una variada y colorida tela, como el colectivo humano al que representa, lleno de trinos y pájaros. Este libro web se presentó en Tecnópolis, Buenos Aires, el pasado 14 de octubre del 2021 por la Colectiva Nosotras Ex-Presas Políticas.

La ministra de Mujeres, Géneros y Diversidad de la nación, Elizabeth Gómez Alcorta, participó de la presentación del libro web *Nosotras en libertad* junto con Estela Díaz, ministra de Mujeres, Políticas de Género y Diversidad Sexual de la provincia de Buenos Aires, así como Lita Boitano, presidenta de la asociación Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, entre otros/as referentes políticos y de organizaciones de derechos humanos. «El libro deja claro —expresaba Gómez Alcorta en esta oportunidad— algo que aprendí tras haber acompañado a víctimas del terrorismo de Estado: que las detenciones, los abusos, las separaciones de hijos/as, las liberaciones, las libertades vigiladas, los exilios y los regresos no fueron iguales para mujeres y para varones». Y agregaba: «Estas historias de mujeres, distintas, diversas, son historias de vida y también de estrategias para aferrarse a la vida. Historias de compañeras, de hermanas. De redes que son indestructibles y esa es la principal victoria. No nos han vencido». A la participación de referentes políticos se sumó la intervención artística de la cantautora de folklore Marián Farías Gómez, que, con el acompañamiento del público, interpretó *La cigarra*, de María Elena Walsh, metáfora de la memoria histórica que se busca construir.

Y es así que este escenario pandémico y agobiante para nuestros pueblos encontró a la Colectiva Nosotras Ex-Presas Políticas organizada, dispuesta a resistir con la palabra y a construir alternativas democráticas, abiertas y populares. En opinión de las autoras, Argentina fue y sigue siendo un país con una vital plataforma de emergencia de movimientos sociales, políticos y culturales que resisten el avance del neoliberalismo.

Este libro es producto de su contexto, porque quienes forman parte de él entienden que escribir es un acto profundamente político, una herramienta para la emancipación. A partir de esas miradas situadas es desde donde parten las posibilidades de articulación colectiva para la transformación, porque, en definitiva, heredamos un mandato de contar y lo entendemos como un acto imprescindible para conservar la memoria. En palabras de Primo Levi en *Si esto es un hombre*: «La vieja y feroz desazón de sentirme... que me asalta como un perro en el instante en que la conciencia emerge de la oscuridad, entonces cojo el lápiz y el cuaderno y escribo aquello que no sabría decirle a nadie». También *Nosotras, presas políticas* es palabra que vuela por todas partes para darse a conocer.

Viviana Beguán (Coord.). *Nosotras, presas políticas*. (2006). Buenos Aires: Nuestra América. 757 páginas. *Nosotras en libertad*. Sitio web: <<https://nosotrasenlibertad.com/libroweb/>>.

Mugre rosa y la novela distópica de Montevideo

Leticia Collazo Ramos



La novela *Mugre rosa*, de Fernanda Trías (Uruguay, 1976), ha recibido el premio Sor Juana Inés de la Cruz en la edición 35 de la FIL de Guadalajara, y el Bartolomé Hidalgo 2021 en Narrativa. La obra cumple con todos los requisitos de una novela distópica, cuyo contexto ficcional es Montevideo. El título conjuga la delicadeza que connota el rosa con la oscura repugnancia que causa el término mugre y produce la construcción de una imagen nueva: refiere a la producción de carne envasada a partir de extractos sucios del cuerpo de los animales de «olor rancio a gelatina de carne. Le llamaban mugre rosa y olía a sangre coagulada» (p. 49).

La ficción transcurre en una desdibujada pero reconocible Montevideo, y en un tiempo impreciso, pero notablemente cercano al lector. Aparecen espacios de verosimilitud como el Hospital de Clínicas, y una playa Martínez que refiere a la Ramírez. El mundo de la novela se divide entre los ricos que pudieron huir «afuera», aquí llamado «adentro», y los de Montevideo, que son catalogados por la madre de la narradora como «los desahuciados».

La voz del yo que narra, una mujer que sobrevive en la ciudad contaminada, tiene las intensidades psicológicas de los personajes lúcidos en medio del caos, y de las mujeres que se saben gestoras de su propio destino en un mundo adverso. Su búsqueda de respuestas está, de plano, condenada a la desesperación.

Desde el primer párrafo de *Mugre rosa* aparecen casi todas las notas distintivas de la narrativa distópica, estudiadas en textos como *Necesidad de la utopía* (1990), de Fernando Aínsa, *Arqueologías del futuro* (2015), de Fredric Jameson, o «De la isla a la frontera. La problematización del espacio en la ficción distópica» (2018), de Eric Villanueva Mir; el «ecocidio» dirá este último autor: el paisaje contaminado, afeado, la desidia social (la soledad extrema del ser humano) y el inminente caos urbano, entre otras notas propias del género.

La narradora sobrevive en medio de la inmundicia montevideana para huir a Brasil: mientras junta el dinero, cuida a Mauro, un niño obeso y olvidado por sus padres. Su compulsión a comer alegoriza los comportamientos de una sociedad atragantada de consumo y falta de afectos; tal vez, en él se recree el mundo que hemos perdido y contaminado, que reclamamos nuestro, pero rechazamos y llenamos de basura. En contrapunto, la autora maneja el tópico del hambre de muchos: la comida enlatada que escasea y la carne en extracto que produce el frigorífico del Cerro, en definitiva, la pérdida del alimento fresco y la carne en pasta que se vende como nuevo nutriente. Aquí, como en *Ensayo sobre la ceguera* (1995), de José Saramago, no solo el hambre tiene una presencia acuciante, sino también la mugre, que refleja la descomposición del mundo de pautas conocidas, y el advenimiento de una intolerable nueva era.

La estructura de la novela discurre entre recuerdos del yo que buscan el origen de la peste y de su presente y fragmentos de diálogos y recuerdos que sorprenden e interrumpen la fluidez diegética. El lenguaje transparente la angustia con claridad cotidiana, lo cual la vuelve más terrible.

El frío, la niebla, el viento sobre Montevideo son correlatos objetivos de lo putrefacto que se cierne sobre la ciudad. Los peces, los cangrejos, las algas son las primeras evidencias del colapso ecológico que recrea Trías. La podredumbre en tanto condición de la vida humana en un futuro impreciso y temible son presentados por la autora como aterradora posibilidad. Sin embargo, desde marzo de 2020 los acordes de esta novela nos resultan más que conocidos.

En *Mugre rosa* el Estado tiene un rol rotundo y autoritario, autoriza a los familiares escuetas visitas de media hora en un atestado Hospital de Clínicas; recuerda el confinamiento de los enfermos en un manicomio de la novela de Saramago. El hospital de Avenida Italia es el reservorio de enfermos crónicos como Max, expareja

de la protagonista, que eterniza su contaminación en una cama. La idea de poder visitar a los internados solo media hora es una de las medidas del Ministerio para preservar la *salud de los enfermos*.

La alarma que obliga a la reclusión cuando la niebla y el viento se ciernen sobre la ciudad representa la presencia de un Estado que confina a la población sin ofrecer otra solución. La tensión social se refleja en el totalitarismo, en una guerra contra un enemigo invisible, pero que somete a la pobreza y a la miseria a los habitantes de este mundo, y deshumaniza lo que queda de humanidad. El Estado aterriza tanto como la mugre rosa. Un nuevo Ministerio de Salud, como si fuera un «Estado paralelo» (p. 47) puede verse también como característico de las narrativas distópicas, tanto en *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury como en *Un mundo feliz* (1932), de Aldous Huxley.

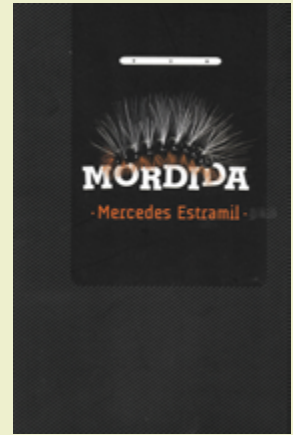
Un personaje que desaparece, como el de la madre, nos interpela desde hondas zonas de lo humano: el egoísmo, los lazos y las ausencias. Como contrapartida, el cálido recuerdo de Omar y Delfa, que cumplen las funciones parentales de crianza. En el trabajo de Omar y el recuerdo de los olores que operan en la narradora puede rastrearse el origen de la catástrofe ecológica que deviene en mugre rosa.

Los elementos distópicos recreados por Trías han cobrado, a la luz del los últimos dos años de pandemia, una lucidez desgarradora que obliga a estar alertas a la niebla, al viento, a todas las señales, y al Estado. En tal sentido, nos debemos su lectura.

Fernanda Trías. *Mugre rosa*. (2020). Montevideo: Random House. 276 páginas.

Salir de la ferocidad: Mordida, de Mercedes Estramil

Sebastián Míguez Conde



Apenas entramos al universo que Mercedes Estramil construye en *Mordida* (Montevideo, HUM, 2019 – Premio Bartolomé Hidalgo 2020), nos encontramos en la ruta, dentro de una enorme camioneta Dodge, escuchando la voz clara y prepotente de Christian, el protagonista de la novela.

Es importante detenernos en este primer encuentro del lector con el protagonista. Christian llega al peaje en su monstruosa 4x4, y, mientras le paga a una operaria, tenemos una primera imagen del hombre y su entorno a través de lo que él cree que la operaria observa mientras le extiende el cambio: «Va pasando la vista por el volante, por el panel polvoriento, por el piso cubierto de tierra, botellas, papeles, por mi pantalón deportivo de marca con algo de grasa, por los Caterpillar borrosos» (p. 9). Alguien lo apura y la muchacha se refiere a él con un «señor» que Christian siente despreciativo, insultante, por lo cual castiga el comentario con su silencio y con la imagen mental de él dándole a la muchacha «un disparo entre los ojos» (p. 9). Christian mueve lentamente el auto y un momento después, acelera a fondo.

Esta primera *escena* nos va a mostrar dos elementos que se repiten a lo largo de toda la novela. En primer lugar, el uso del silencio como herramienta de castigo, de control. Christian va a usar este recurso, el manejo de cuándo y cómo contestar un mensaje, un audio, a discreción, de acuerdo a qué tanto crea él que la otra (o el otro) se merezca su palabra. «El dueño del silencio es el ganador» (p. 9). El segundo elemento a destacar es el desprecio por esta mujer (la operaria del peaje), que se va a extender con cada figura femenina que tiene cualquier tipo de vínculo con él, vínculos que generalmente (en casi todos los casos) son, según su discurso, casi de sumisión por parte de las mujeres.

El destino del viaje es el Chuy, donde espera Leila, a quien el protagonista va a acompañar a interrumpir el embarazo de un hijo suyo. Atrás, e ignorante del real motivo del viaje de Christian, está Tamara, la actual pareja, que lo despidió, (según él) «con una mirada implorante, como augurando que esta vez será la definitiva» (p. 10). Tamara queda esperando en casa del protagonista, al cuidado de Mabi, la hija adolescente de un vínculo anterior de Christian.

Desde *Irreversible* (HUM, 2010), la carretera aparece como un elemento relevante en la narrativa de Estramil. Este elemento *rutero* va a estar presente también en *Washed Tombs* (HUM, 2017) En *Irreversible*, como en *Mordida*, se empieza a delinear el personaje de acuerdo a su viaje, a su recorrido por la ruta, aunque en el caso de Butor (personaje de *Irreversible*), el conductor es un respetuoso de las normas, casi temeroso de las consecuencias de estas, mientras que Christian (de acuerdo a lo que se muestra mientras maneja a toda velocidad en su enorme 4x4) es su antítesis.

A medida que viajamos con el protagonista de *Mordida* por la carretera empezamos a darle las pinceladas que lo definen. A primera vista parece simple, elemental, casi estereotipado: machista, cruel, displicente, misógino, violento. Sin embargo, según avanzamos y llegamos al destino primario del viaje, donde Christian consigue un trabajo (que se muestra posiblemente vinculado con negocios sucios) se plantean relaciones con personajes casi tan oscuros como él: Soria, su jefe de momento, Muso (apodo adquirido por la vinculación ideológica del personaje con Mussolini), Rinaldi (el dueño de un perro que corre un destino terrible en el que aparentemente Christian tiene que ver), y se nos muestran, además, elementos que complejizan a este protagonista, como por ejemplo una tristeza indefinible que el personaje va a sentir como bolas de hierro que se le instalan en el pecho, o la fragilidad de su masculinidad que tiene que ser reafirmada una y otra vez durante toda la novela: cuando ostenta el poder de su pick up en la ruta, cuando violenta a Leila o desprecia a Tamara, incluso en la mirada hacia su propia hija.

Podemos dividir la estructura de la novela en tres grandes partes; la primera monopolizada por la potente y precisa voz narrativa de Christian. Este momento termina en el capítulo 6, al final del cual levanta en su camioneta a dos mujeres jóvenes, que a lo largo de la obra seguirán apareciendo, personajes que rayan en lo fantástico, y que bien podrían considerarse simbólicamente como una extensión del aura destructiva del protagonista.

La voz narrativa cambia elegantemente en el capítulo 7, para dar lugar a la voz de la abuela de Christian, una mujer de ochenta años que ve la pick up pasando por la puerta de su casa. Esta señora sufre, aparentemente, algún tipo de demencia. Parece conocer cabalmente al protagonista, conocerlo y odiarlo de acuerdo a lo que conoce de él: «Desgraciado, infeliz. Sí, es muy feo hablar así de un pariente, el renacuajo que cargaste en brazos. Pavadas. La gente cambia. La lealtad, primera virtud, abandonada como un perro enfermo cabe en la bolsa de basura del contenedor. Todo aquello que amaste es factible de convertirse en basura» (p. 48).

En el capítulo 8 el narrador pasa a ser omnisciente. Esta polifonía, el cambio de perspectiva, de focalización, le da a la obra una dinámica casi cinematográfica. Esta complejidad en la forma de contar, acompaña la complejidad de la trama. Entre este ir y venir de miradas, los saltos de tiempo, terminamos conociendo a Christian, las relaciones con su familia, con su padre (al que trata como a un mendigo), con *sus* mujeres.

En la tercera parte de la novela, el monopolio de la voz narrativa es de Tamara, la pareja actual de Christian, que se quedó en su casa con Mabi y con sus perros Don y Blondie (cabe destacar que Blondie era el nombre de la famosa perra de Hitler). La linealidad de la historia se rompe, y volvemos al inicio del viaje, pero esta vez lo vivimos estáticos, desde la casa de Christian, y lo escuchamos en la voz de su pareja. El cambio radical de perspectiva, de voz, le da a la obra lo que le faltaba hasta el momento: la palabra de la que queda esperando pacientemente, la voz de aquella mujer que lo despidió «con una mirada implorante» (p. 10), la voz de la concebida por el personaje como una más de las sumisas de la lista.

Se intuye en el desarrollo de esta parte de la historia una necesidad de orden, de cierre. Tamara limpia, ordena, reflexiona, investiga. Busca y encuentra, y se encuentra, y decide dejar de no decidir, decide dejar de permanecer, decide hacer, y hace.

A través de la voz de Tamara conocemos a otro personaje. Tal vez la única mujer que logra intimidar a Christian. Tamara recuerda que esta mujer llega cuando ella está dentro de la casa del protagonista. La mujer extraña agrede físicamente al hombre en el portón del jardín. Es fuerte, está furiosa. Tamara espera adentro por orden de Christian y piensa que puede ser una de las traicionadas, incluso es posible que empatice con ella. Lo interesante de este personaje es el grado de relevancia que logra en la historia, siendo que se trata de una aparición mínima. Es la única mujer que logra doblegar al protagonista. Lo asusta. Christian llega a hacer la denuncia en la comisaría. Tan relevante se vuelve para Tamara que llega a investigar su nombre y dirección, va hasta su casa con una excusa para conocerla, para hablar con ella.

En la dirección de esta otra mujer, Tamara se encuentra con el padre de la mujer misteriosa, un hombre ciego. Haciendo honor a la tradición literaria, este ciego ve más que el resto del mundo. El ciego confirma lo que nosotros percibimos como lectores desde el principio de la obra: Christian es un hombre desgraciado. La mujer misteriosa, hija del ciego casi vidente se vuelve, entonces, relevante para el lector porque da una perspectiva nueva en la relación de Christian con las mujeres y lo es para Tamara, ya que la busca y encuentra su dirección y a su padre. Su nombre, Iris, remite a *Iris Play* (Montevideo, HUM, 2006): Iris es el seudónimo con el que Estramil escribe los artículos para la revista *Bla*, que terminan convirtiéndose en el libro publicado por Hum en 2006. Aunque no parece haber referencias directas (teniendo en cuenta estrictamente el contenido de los textos mencionados) del personaje de Iris de *Mordida* al Iris de *Iris Play*, el tejido intertextual queda sugerido, y de hecho parece poco probable que la elección del nombre, un nombre tan relevante en la vida de Estramil, sea una coincidencia. Por lo tanto, y traicionando toda tradición estructuralista, es posible que Iris resulte, además de relevante para el lector y, para Tamara, también importante para la autora de la novela. Cabe preguntarse, ¿qué significa Iris en esta novela para la autora de *Mordida*?

Una de las emociones más predominantes a lo largo de la obra, hasta llegar a Tamara, es la ferocidad: la ferocidad de Christian, de su abuela, de las imágenes de su padre casi en la indigencia, de sus perros fieros, de Iris, de muchos episodios, hasta, incluso en algún caso, de la forma de contar. En esta última parte de la novela, Tamara tendrá que decidir si querrá escapar a la mordida de la ferocidad que la rodea, y el lector descubrirá si podrá o no hacerlo.

Mercedes Estramil. *Mordida*. (2019). Montevideo: Casa Editorial HUM. 126 páginas.

El poeta que habla con los dioses

Daniel Quijano Sosa



Cuando Jorge Arbeleche anuncia un nuevo libro, la literatura uruguaya celebra. A lo largo de más de cincuenta años este poeta, nacido en Montevideo en 1943, se ha consolidado como una de las voces más originales y sinceras del panorama poético contemporáneo. *Escrituras* (Yaugurú, 2021) es el último poemario de Jorge Arbeleche que llega luego de *Mito: poesía reunida (1968-2013)* (Ediciones Vitrubio, 2014), *Peregrino* (Ediciones Vitrubio, 2016), *Carta a García Lorca y otros poemas* (Mantis Editores, 2017) y el *Cuaderno de las conjugaciones* (Yaugurú, 2019). No es inocente que este libro se llame *Escrituras*, pues cada libro del poeta es una recapitulación de toda su obra, esa idea whitmaniana de reescribir un mismo texto a lo largo del tiempo. En el mes de noviembre, *Escrituras* recibió el premio Bartolomé Hidalgo 2021 en la categoría Poesía.

Arbeleche incursiona en una poesía de intimidad que, por momentos, ingresa en la confesión, como ocurre en *Alta noche* (1979), *La casa de piedra negra* (1983), *Ejercicio de amar* (1991) o *El oficiante* (2003), todos poemarios contruidos con elementos que podemos intuir autobiográficos. Luis Bravo, en *Voz y palabra, historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973* (Estuario, 2012), marca dos líneas que se proyectan en su poesía: por un lado, una íntima en donde el yo se manifiesta y autodescubre en relación con la realidad que lo rodea, entonces se objetiva y reconoce, y, por otro lado, una más universal que se entronca con las grandes estéticas de la literatura española.

Escrituras expone las inquietudes poéticas desarrolladas a lo largo de su vasta obra, pero además es otra cosa: madurez y hondura.

Este poemario se compone de cinco momentos en una relación de perfecta unidad y diferencia. *Escolar*, el primer momento, compuesto por cinco textos, reconstruye la línea machadiana del tiempo en sus distintas modalidades y genera en la voz poética la añoranza de lo perdido, pero también la valoración de lo vivido. La figura de la madre recorre el poemario con la voz siempre presente («sírvet») e, incluso, la madre muerta del amigo impulsa la reflexión personal. El emisor lírico es él, pero también es el amigo, traslación de vivencias: «Ha entrado en territorio / nuevo, desconocido, sin límites finales. Invisible / frontera con la bruma astillada del tiempo» (p. 11).

El tiempo es una presencia, una entidad de peso, tiñendo todas las cosas al estilo de Antonio Machado, y que Bravo entiende como «poética de la temporalidad». La memoria es uno de los elementos recurrentes en Arbeleche y, unida al tiempo, se muestra endeble ante la mirada del yo que expresa: «A veces, la baraja de arriba / exhibe frágil fraternidad de la memoria» (p. 15).

El segundo momento, *Epopeya*, se compone de cuatro poemas. En *El telar de la memoria (conversaciones con el poeta)* (Antítesis, 2014), Jorge Arbeleche ya había anunciado: «Pienso que toda vida es una epopeya. Por rica en acontecimientos, logros o éxitos, o por el mero hecho de haber sido vivida. Vivir es heroico» (p. 10). Los poemas de esta sección presentan la característica de la aceleración del ritmo. Algunos a través de la concatenación de sustantivos, para profundizar el transcurrir imbatible del tiempo. Otros utilizan la puntuación exhaustiva, el verso corto, a veces de una sola palabra: «Vuelo tras vuelo, sin pausa, entre temblor y ala, / en viaje de ida y vuelta, verde / es azul, azul es verde, puntada con hilván / en ritmo acompasado tensan el armazón / ceñido de 24 horas» (p. 21). Estas ideas manifiestan la importancia de la escritura para el poeta: la vida de Arbeleche ha sido una vida consagrada a la poesía. Su forma de comunicación es esencialmente poética: «Y se despliega el tremolar del canto» (p. 27).

El tercer momento, *Escorpión*, profundiza los temas que más lo conmueven: la vejez y la muerte. La imagen del escorpión funciona como la metáfora del hombre y la vida: «Son signo y cifra del peligro. / Son signo

y cifra de sí mismo. / Su principio y su fin lleva consigo» (p. 31). Este momento del poemario quizá sea el de más íntima sinceridad, en el cual el hombre se reconoce poeta y sin pudor o vergüenza propone, tomando las palabras de André Bonnard: «Los poetas hablan con los dioses». Pero, también, se pregunta, duda, interpela su humanidad: «Culpa y perdón / Dos paralelas a igual ritmo en una sola marcha» (p. 39).

Los dos últimos momentos, *Retablo*, de tres poemas, y *Epílogo*, de cuatro, son la síntesis perfecta de todo el libro. Los recuerdos aparecen («Despedida de Vicente Aleixandre en Madrid, el 10/06/1970») y la memoria se torna frágil y difusa, pues el tiempo ha hecho estragos en ella.

Sin embargo, en «Nudos», poema último pero primigenio a la vez, Arbeleche se prodiga en su *telar* de palabras. Aparece el oficio del escritor en su plenitud, su identidad poética: «Soy la escritura y soy el que la escribe» (p. 61). Jorge Arbeleche se presenta de la manera que más sabe, a través del lenguaje poético, que para él es la forma de expresar la verdad.

Escrituras no solo es un poemario, es también una reflexión profunda de la poesía, porque Arbeleche es un pensador de lo poético. Hombre poeta, escribe porque no sabe expresarse si no es poéticamente, para reunir sus vivencias y fundamentalmente porque cree en su hechura.

«Un verso como el agua, fresco.

Como el desierto, seco. Como la piedra, sabia» (p. 61)

Jorge Arbeleche. *Escrituras*. (2021). Montevideo: Yaugurú. 61 páginas.

El horror lejos de casa

Pablo Márquez



Poemas encontrados lejos de Islandia (2019), de Roberto López Belloso (Maldonado, 1969), reciente ganador del Premio Bartolomé Hidalgo de Poesía 2020, poco y todo tiene que ver con el país nórdico. En principio, como reza su subtítulo, es «Un cuaderno de los Balcanes», es decir, un itinerario poético por esa región del mundo con vasta y triste experiencia en conflictos bélicos y su largo menú de horrores. El poemario está organizado en tres secciones (*Prólogo en tres movimientos*, una parte central que agrupa el grueso de los textos, un *Epílogo* también tripartito), a las que se suman unas *Notas innecesarias* que echan luz, no obstante, sobre distintos aspectos de la geografía y la historia balcánica. Es de destacar que la presente edición es una versión corregida y aumentada de *Lejos de Islandia*, que fue galardonado con el Premio Internacional de Poesía Ciudad de Alajuela (Costa Rica, 2007). Este libro propone una mirada, si se quiere, inusitada, puesto que las guerras (sí, en plural) que han tenido lugar en *Stara Planina* («las viejas montañas», en serbio) no son presentadas en su contingencia más inmediata y brutal, sino en sus indelebles huellas y cicatrices. En un viaje a través de las palabras van sucediéndose los escenarios de Dubrovnik, Mostar, Sarajevo, Srebrenica, el *campo de los mirlos*, nombres que hablan de un presente diverso, multicultural, de tensa calma, que asoma «entre los muñones de piedra que dejó la guerra» («Mostar», p. 27), como el palimpsesto de un pasado violento.

Si el poeta es aquel que capta *la eternidad del instante*, López Belloso cumple, en ese sentido, a cabalidad con esa máxima baudelairiana: «Otra vez el canto del muecín / desde el minarete blanco» («Mostar», p. 27); «el agua de la fuente dibuja cinco arcos delgados / de imperfecta geometría / en su interior / se refrescan las bebidas» («Travnik», p. 37). Las seguridades y doctrinas que alimentan simples convicciones o necios fanatismos parecen debilitarse en el paisaje, en la arquitectura y los objetos que hablan de los seres humanos casi tanto como sus gestos: «Parecía tan sólida la pared anaranjada de la celda del derviche / el movimiento en arco de las líneas / plisadas / de la túnica / parecía protegerla más de lo necesario / pero el reflejo de la duda / con la ayuda de la hora / y de las leyes de la óptica / deshace lo sólido y se hunde / en el naranja hipnótico» («Mostar II», p. 29). Aun así, hay tiempo para la contemplación eróticamente piadosa de una novicia, «en jueves santo», cuando esta, «eco lejano de la marca- / ofrece lo sagrado / en las piletas comunales / cuando endereza el cuerpo / con un golpe de cuello hacia lo alto» («Samaritan girl», p. 21). En ocasiones se insiste en el vocablo *marca*, significante que remite a múltiples grados de significación, incluso históricamente rastreables: marca como cicatriz, marca como límite extremo de un territorio en disputa entre imperios, como señal de un pasado (lejano y reciente) que amenaza con sus eternos retornos. La insinuada matanza de un tiempo se entremezcla con la carnicería de otro y el testimonio de los sobrevivientes rompe, en su sutileza, con la quietud del embalse de Perucac como una piedra que cae en la sensibilidad del lector que se encuentra tan lejos de Visegrád: «Los congelados pandur de francisco fernando / reciben tardía compañía / sólo se escucha el chasquido / de los cuerpos que caen / magnetizados por la muerte / “reconocí a quien los mandaba” / dice zehera / “nos sentábamos juntos/ en el banco de la escuela”» («Visegrád», p. 35). Y de la misma manera que se entrecruzan los tiempos, también lo hacen los espacios y los nombres, las cotidianas permanencias y tragedias sin importar, en apariencia, la latitud en la que se produzcan: «Lejos del libro violeta y del libro blanco / de mi poeta de cabecera / lejos de Sipán / de lambayeque / de Chiclayo / de puerto maldonado y del río en que mataron a javier Heraud / con balas de cacería» («Sarajevo», p. 39).

Serbia, Croacia, Bosnia, Montenegro son, en cierta medida, símbolos de la tragedia humana en un sentido medieval, es decir, la imagen que habla del ahora a la vez que nos conecta con un significado trascendente. Una misma entidad nacional es víctima y culpable del espanto, no importa desde qué parámetro temporal se

lea esto: «Con su culpa y su inocencia / serbia mastica sus fantasmas»; «el ataúd de plata de lazar / la hoja asesina del puñal de radován»; «recuerda el miedo / que provocó y le provocaron / como luces trazadoras / en el cielo de Belgrado» («Serbia 1999», p. 55).

Visto de esta manera es que la Islandia del título, del prólogo y el epílogo, la «desbordada ínsula», «la islandia prometida» («Perspectiva III», p. 71), adquiere sentido en su soledad y lejanía, en la necesaria perspectiva. En este punto es prácticamente ineludible la evocación de «Islandia» del poeta venezolano Eugenio Montejo (1938- 2008), con el que el poemario de López Belloso parece dialogar, de la misma forma que traba su discurso con los puñetazos líricos de Pankirt, *Los hijos bastardos*, primera banda punk de Eslovenia y del Telón de Acero. Islandia se constituye, pues, en una Ítaca hacia la que se deriva junto a la mujer y al niño, el sitio del deseo de la tan ansiada paz y equilibrio: «Sólo islandia parece haber salvado el inclinado plano y la lluvia» («Epílogo II», p. 74). El lugar imaginado hacia donde deberíamos tender en la búsqueda de redención y de justicia.

Roberto López Belloso. *Poemas encontrados lejos de Islandia. (Un cuaderno de los Balcanes)*. (2019). Montevideo: Civiles Ilustrados. 82 páginas.

Pertenecer en África: ese imposible anhelo

María José Larre Borges



Tanganica, Kilimanjaro, suajili, Serengueti, bantú, Zanzíbar. Son palabras con las que alguna vez hemos tenido contacto y que tienen algo en común. Todas ellas refieren al mismo país de África del Este: Tanzania. Independiente recién desde 1963, en la actualidad, en increíble vuelta del destino, la presidenta es una mujer, Samia Suluhu. Este país es inmensamente rico en minerales, especias, café, algodón, pesca. Hoy día, el promedio de edad de su población apenas sobrepasa los 17 años y ocupa el listado, paradójicamente, de las naciones más pobres del mundo.

Allí nació, en 1948, el Premio Nobel de Literatura de 2021: Abdulrazak Gurnah. Con decenas de libros publicados y escritos en inglés, este escritor es un académico reconocido por la Universidad de Kent, Inglaterra, donde reside desde los 18 años, forzado al exilio por persecución étnica, ya que proviene de la minoría árabe. Es doctor en estudios poscoloniales y fue distinguido, en literaria argumentación, «por su penetración inflexible y compasiva de los efectos del colonialismo y los destinos de los refugiados en el abismo entre culturas y continentes».

La narrativa de Gurnah oscila entre la peripecia personal y la social, en un entramado que privilegia ya una, ya otra, a estas historias. *Memory of Departure* (1987) es su primera novela y aún no ha sido traducida al español. Se trata de una *coming-of-age story*, ya que acompaña un breve pero significativo lapso en la vida de su protagonista, en concreto el que se da en el pasaje de la niñez a la adultez. Pues su tierra original, parafraseando a Cormac Mc Carthy, «no es país para jóvenes».

La acción se desarrolla, en gran parte, en un lugar innominado de África Oriental, en el significativo año de 1968, mientras Occidente arde. Puede adivinarse, sin embargo, que se trata de un pueblo en la costa tanzana. Hassan Omar, narrador en primera persona, despierta junto al libro en el amanecer del día en que cumple 15 años. La primera oración va dirigida a su madre, a la manera de *El extranjero*, de Albert Camus. No es una madre muerta físicamente; sin embargo, se presenta como un espectro de persona: una pena larga y honda ha ensombrecido su mirada y su carácter. Hassan ansía el amparo materno, pero ella está rota, seca, dejándose vivir, pero incapaz de dejarse tocar, en toda la polisemia del término.

Conforme se desarrolla la acción, conocemos el entramado familiar. La madre —analfabeta, extranjera, tímida, bella— fue casada a los 16 años con un desconocido, su padre. En los gestos maternos solo hay amargura y resentimiento. En efecto, a medida que la novela avanza, el narrador nos pone en contacto con el resto de la familia. El padre reza el Corán y hace de la violencia física su forma de vinculación cotidiana con la familia y con sus pares. Es alto, canoso, fuerte, feroz y está precedido por un oscuro pasado de matón. Abundan afuera y adentro los golpes, gritos, insultos, agresiones sexuales por parte de quien afirma que es preciso obedecer a Alá, según repite Hassan: «Mientras mis pecados sean suyos, antes de convertirme en hombre»¹ (p. 24). Sus «rabias lunáticas» (p. 68) y espiraladas, al decir de la madre, se originan en que «bebe demasiado y luego jura que mejorará y que se detendrá... Lo dice de verdad, llora y jura...» (p. 159).

El pueblo adquiere categoría de personaje. La familia habita un barrio costero y pobre donde abundan ladrones, adictos, borrachos, burdeles clandestinos. El mar enmarca este miserable lienzo. Su sabor, color, calor, la atmósfera de niebla, polvo y viento, y el persistente olor de la pesca todo lo domina.

Conocemos que el padre formó parte del despreciable grupo de «esclavistas oscurecidos por la malicia» (p. 6) y es un expresidente por un crimen execrable. La familia estuvo integrada alguna vez también por el

¹ Las traducciones al español fueron hechas por la autora de esta reseña.

hermano mayor, Said, víctima y victimario, y dos hermanas: Zayika «luciendo más abandonada de lo que cualquier lágrima o grito la hubiera hecho parecer» (p. 70) y Saida, tan obediente como soñadora. La abuela, enferma y maledicente, completa un patético cuadro rodeado por la desesperanza, la crueldad, la indignancia económica pero, sobre todo, la extrema decadencia ética.

La acción intercala hermosos pasajes descriptivos que dan cuenta de la atmósfera reinante: «Cuando el viento había azotado el polvo con demonios mojados que se precipitaban en todas direcciones» (p. 41). Mientras tanto, aparecen pinceladas de usos y costumbres del pueblo. La comida diaria, compuesta por sardinas, frijoles, bananas, café, kebab, maníes y dulces. Los hombres juegan cartas alumbrados por lámparas de keroseno, en medio del aroma de inciensos que enmascara los orines y el sonido de gaitas.

Es en el segundo capítulo en que el protagonista resuelve su partida. El primer escollo consiste en conseguir su pasaporte, mientras va culminando el bachillerato en la escuela coránica. Para Hassan los libros forman parte de su vida y es un estudiante destacado. Sin embargo, la opinión de sus mayores es que «la cultura es para los ricos. La cultura es decadencia» (p. 21) y que mejor sería convertirse en médico en Inglaterra. Pregunta su padre: «¿Qué oportunidad tienes si te quedas aquí?» (p. 21).

En medio de festejos por la consolidación independentista, aparece la sede del Partido Progresista del Pueblo. En su sede, se lee el cartel *FREEDOM.NOW* y el narrador, con un dejo de ironía, aporta que «el efecto acumulativo de nuestras fantasías nos había convencido a todos de que no podíamos estar equivocados» (p. 71). Sin embargo, su mirada no disimula el escepticismo. «Ahora somos libres. Nuestro líder está parado junto a la Reina de Inglaterra sin perder la calma. Es obeso, lleno de fruta podrida en sus partes: corrupto, libertino, obsceno» (p. 47). Y continúa: «En medio de los exámenes, mi interés por estas cosas era vivo pero desapegado. Formaban parte de la atmósfera embriagable de intriga y política y venganza que la independencia había traído» (p. 64). Casi como un apunte al margen, en la televisión de la sede del Partido, Hassan puede escuchar noticias vinculadas con el conflicto árabe-israelí.

Enterada la madre de los planes filiales para salir del país, los alienta en forma inesperada: «Where there is a will, there is a way» (p. 52) [Si hay voluntad, la senda está trazada]. En la espera por el viaje:

El terrible Ramadán se acercaba, con su hambre diaria y sus lentas horas de luz. Cuando llegó, toda la ciudad se acostó a un ritmo somnoliento, las tiendas cerraron y la gente durmió la mayor parte del día que pudo, luchando contra el hambre con el olvido. Cuando llegó la noche, la vida comenzó de nuevo con una especie de abandono y frenesí (p. 68).

Arribado finalmente el día de la partida, Hassan viajará a Nairobi, Kenya, donde reside un tío que le robó a la madre, por su condición de mujer, su herencia. El viaje dura más de un día y el muchacho lo hace en tren. «El tren se balanceaba de lado a lado, hipnótico en su regularidad, ensordecedoramente ruidoso. Una ligera brisa soplaba a través de la ventana abierta, agitando los pliegues de las cortinas retenidas por las correas. Parecía caluroso afuera» (p. 78). En diálogo con Moisés, un reciente y misterioso compañero de viaje, este último afirma:

Todo esto de las Humanidades es una mierda. Todo lo que tenemos es arte africano, literatura africana, historia africana, cultura africana y toda esa mierda. Y ni siquiera podemos hacer un destornillador o una lata de talco en polvo para nosotros mismos (p. 84).

En la novela, aparecen mencionados otros artistas y sus obras: *Mine Boy*, de Peter Abrahams; Picasso; Tolkien; Alan Paton.

Poco antes de la llegada a la casa del tío Ahmed, este es presentado en forma indirecta. Es un rico comerciante que se dedica a la compraventa de autos y está vinculado con el contrabando. Frente a la asfixia de los sucios y pestilentes callejones que acompañaron el crecimiento de Hassan, Nairobi lo maravilla:

Las verdes laderas estaban encorvadas contentas, fecundas e hinchadas de complacencia. Eran en todos los sentidos diferentes a la opresión dominante de las estrechas calles de nuestra ciudad, con sus aromas de crueldades pasadas y de celos enredados. No era de extrañar que la gente hubiera aprendido la lucha por esta tierra, a asesinar y mutilar por ella (p. 88).

Ya el lector intuye que la riqueza material puede también encubrir miseria moral. Pocas páginas después lo confirma. Deslumbrado por los hermosos ojos grises de su prima Salma y sus costumbres inglesas, la presencia de Ahmed enciende todas las alarmas. El sobrino pobre, el *country boy*, es tan mal recibido como

temido, ya que implica la amenaza de la pérdida de la mitad de los bienes que le pertenecen por vía materna. Hassan no deja de asombrarse por estos parientes que son «gente con tenedor, civilizada» (p. 159) y que tienen la ridícula costumbre de estropear el café con un chorro de leche.

Los primeros tiempos son de puro asombro. «Era lo que los viajeros más románticos habían descrito como el entusiasmo por la vida inconfundiblemente africano, la danza que formaba parte del ritmo natural de la vida» (p. 93). Escasos días le bastan a Hassan para darse cuenta de que «había entrado en la guarida de un león, en la cueva de los cíclopes» (p. 102). También en Nairobi, como afirma Moisés, «eso es todo lo que conocen... hachís, mujeres y violencia. ¡Y piensan que así pueden gobernar el país!» (p. 109). La tragedia se precipita junto con los sueños del muchacho. Vuelto al origen, asistimos a un progresivo empoderamiento de Hassan en el seno familiar, ahora hombre adulto sin llegar todavía a los 18 años. El último y sexto capítulo es epistolar y plantea un final abierto. El protagonista encuentra salvación en la palabra, en su poder balsámico y creador: «Estoy en el exilio, me digo. Esto hace que sea más fácil soportar este sentimiento porque puedo darle un nombre que no me avergüence» (p. 175). En infinita reflexión, Hassan menciona al inmenso, al eterno: «Cuando el mar está agitado, nuestra pequeña embarcación se balancea en miles de millones de millas cúbicas de creación, como si ni siquiera fuera un fragmento de existencia» (p. 177).

Finalmente, cabe preguntarnos, ¿son los premios literarios un hecho político? ¿En qué medida ha incidido, en esta edición, la condición de negro, africano, exiliado en Europa y académico de su autor? ¿Cuánto de lo *políticamente correcto* de la temática de su obra, situada en tiempo y lugar en luchas poscoloniales de las que hoy día abjuran las otrora metrópolis, ha influido por sobre los evidentes méritos de su prosa?

Abdulrazak Gurnah. *Memory of Departure*. (1987). Nueva York: Grove Press. 177 páginas.