

TESIS

**Revista de Investigación de la Unidad de Posgrado de
la Facultad de Letras y Ciencias Humanas
de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

Volumen 15, número 20, semestre enero-junio (2022)

Revista semestral

ISSN 1995-6967

E-ISSN: 2707-6334

Tesis

Revista de Investigación de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias
Humanas de la UNMSM

Tesis. Año 15, vol. 15, n.º 20, enero-junio 2022

Periodicidad semestral Lima, Perú

Decano:

Dr. Gonzalo Espino Relucé

Director de la Unidad de Posgrado:

Dr. Alonso Estrada

Secretario académico de la Unidad de Posgrado:

Mg. Rubén Quiroz Ávila

Editor jefe:

Mg. Rubén Quiroz Ávila

Editora adjunta: Dra. Andrea Cabel

Editores asistentes: Mg. Mónica Delgado y Mg. Jaime Cabrera Junco

Editor de reseñas: Dr. José Agustín Haya de la Torre

Editor invitado de dossier: Dr. Elton Honores

Editores asociados:

Dr. Jairo Valqui Culqui (UNMSM), Dr. Carlos Agüero Aguilar (UNMSM), Dr. Manuel Conde Marcos (UNMSM), Mg. Pablo Jacinto Santos (UNMSM), Mg. Carlos Gonzales García (UNMSM), Mg. Lino Salvador (UNMSM), Mg. Álvaro Revollo (UNMSM), Dr. Elton Honores (UNMSM), Mg. Carlos Arámbulo (UNMSM), Dr. Ignacio López-Calvo (Universidad de California, USA), Dra. Aymará de Llano (Universidad de Mar del Plata, Argentina), Mg. Víctor Hugo Illescas (Universidad Nacional Autónoma de México, México), Dr. José Antonio Mazzotti (Universidad de Tuffs, USA), Dr. Alex Ibarra (Universidad Católica Silva Henríquez, Chile), Dr. Braulio Rojas Castro (Universidad de Playa Ancha, Chile). Dr. Aldo Altamirano (Universidad de Cuyo, Argentina).

Consejo editorial:

Dra. Nanda Leonardini Herane (UNMSM), Dr. Richard Orozco Contreras (UNMSM), Dr. Félix Quesada Castillo (UNMSM), Dr. Carlos García-Bedoya (UNMSM), Dr. Raimundo Prado Redondez (UNMSM), Dr. Martín Alonso Estrada Cuzcano (UNMSM), Dr. Heinrich Helberg Chávez (UNMSM), Dr. Fermín del Pino (CSIC, España), Dr. Raúl Bueno (Dartmouth College), Dr. Rómulo Montealto (UFMG), Dra. María Claudia Rodríguez (UACH), Dr. Carlos Huamán López (UNAM).

Secretarías administrativas:

Clotilde Cecilia Montejo Ugaz, Mirtha del Rosario Cubillas M.

Corrección de textos:

Juan Carlos Bondy

Diagramación:

Dante Alfaro

Traducción al quechua:

Edwin Félix Benites

Traducción al asháninka:

Pablo Jacinto Santos

Dibujo de portada:

César Moro. "Por primera vez" (sin fecha), un poema *collage*

Correspondencia y canje:

Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Av. Venezuela 3400. Ciudad
Universitaria. Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Teléfono: (51 1) 452-1166

Correos electrónicos: revistatesis.flch@unmsm.edu.pe

E-ISSN: 2707-6334 ISSN: 1995-6967

Depósito Legal: 2007-08404

Título clave: Tesis

Título clave abreviado: Tesis

El contenido de cada artículo es de responsabilidad exclusiva del autor y no compromete la opinión de la revista

Tesis

Tesis (Lima), Volumen 15, número 20, enero-junio (2022)

Editorial	11
Artículos	
La cultura italiana en la poesía de José Antonio Mazzotti	17
<i>Italian culture in the poetry of José Antonio Mazzotti</i>	
<i>Eva Valero Juan</i>	
Enfermos crónicos y curas literarias transnacionales: <i>Reo de nocturnidad</i> de Alfredo Bryce Echenique	29
<i>Chronic patients and transnational literary cures: Alfredo Bryce Echenique's night prisoner</i>	
<i>Erwin Snauwaert</i>	
El personaje de frontera en <i>País de Jauja</i> de Edgardo Rivera Martínez y <i>Ximena de dos caminos</i> de Laura Riesco	39
<i>The frontier character in País de Jauja by Edgardo Rivera Martínez and Ximena de dos caminos by Laura Riesco</i>	
<i>Jurado Urbina, Brayan Jayro Aloysius</i>	
Filosofía del derecho constitucional: análisis de las resoluciones del Consejo Nacional de la Magistratura, hoy Junta Nacional de Justicia (JNJ)	63
<i>Philosophy of Constitutional Law: Analysis of the Resolutions of the National Council of the Judgment, Today National Board of Justice (JNJ)</i>	
<i>Jaime Alejandro Zelada Flores</i>	

La configuración dramaturgica en Viejas ilusiones de Eduardo Rovner	75
<i>The dramaturgical setting in Viejas ilusiones by Eduardo Rovner</i>	
<i>César Wilfredo Vera Latorre</i>	
Jóvenes, hip hop y cine latinoamericano	93
<i>Youths, hip hop and Latin American cinema</i>	
<i>Wilfredo Montoya</i>	
Hipertextualidad en <i>Concierto barroco</i> de Alejo Carpentier	119
<i>Hypertextuality in Alejo Carpentier's Concierto barroco</i>	
<i>Ana María Hernández Guerra</i>	
Construcción del discurso de normalización del aborto en TikTok: análisis bajo la teoría del <i>framing</i> visual	131
<i>Construction of the abortion normalization discourse on TikTok: analysis under the theory of visual framing</i>	
<i>Sthefany Faride Quintana Morales</i>	
Antonino Espinosa Saldaña como crítico de arte (1930-1950)	159
<i>Antonino Espinosa Saldaña as art critic (1930-1950)</i>	
<i>Ricardo Juvenal Saavedra Foppiani</i>	
Dossier	179
Más sabe el diablo por fantástico que por viejo: la tradición del pacto demoníaco en Gorriti, Garmendia y Arreola	181
<i>The devil knows more because it is fantastic than because it is old: The tradition of the demonic covenant in Gorriti, Garmendia and Arreola</i>	
<i>Alejandra Giovanna Amatto Cuña</i>	

Ideología política en dos cuentos fantásticos de Antonio Benítez Rojo 197

Political ideology in two fantastic short stories by Antonio Benítez Rojo

Sardiñas Fernández José Miguel

Rituales satánicos y canibalismo industrial. El horror más oscuro de Tarik Carson 215

Satanic rituals and industrial cannibalism. The darkest horror in Tarik Carson

Marcelo Damonte Luzi

“Aquí no me escucharán gritar”: violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres 237

“They won’t hear me scream here”: violence and horror in recent Latin American narrative written by women

Sandra Gasparini

El trinomio realidad, leyenda y fantástico en “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” (2016), de Mariana Enríquez 269

The reality, legend and fantasy trinomial in “An invocation of Big-Eared Runt” (2016), by Mariana Enríquez

Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya

Todos nuestros miedos: violencia de género y terror en *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez 295

All our fears: gender-based violence and terror in

The things we lost in the fire, by Mariana Enríquez

Nadina Olmedo

Reseñas	307
Guillermo Joo Muñoz. <i>Flor Pucarina. Hasta siempre...</i> Huancayo, Fondo Editorial de la Municipalidad Distrital de Pucará, 2020. 120 pp.	309
<i>Julio Pérez Luna</i>	
“ <i>Es grande el poder de la poesía</i> ”. <i>El Libro segundo de la Re- lación historiada de las solemnes fiestas que se hicieron en la muy noble y leal Ciudad de México al glorioso padre y escla- recido patriarca san Pedro Nolasco (1633)</i> . Edición crítica y estudio preliminar de Jessica C. Locke. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana y Vervuert, 2019. 314 pp.	316
<i>Cecilia A. Cortés Ortiz</i>	
Paolo De Lima. <i>Golpe, furia, Perú. Poesía y nación</i> . Lima, Editorial Horizonte, 2021. 320 pp.	324
<i>Daniel Enrique Mitma Chávez</i>	
Lawrence La Fountain-Stokes. <i>Translocas. The politics of Puerto Rican drag and trans performance</i> . Ann Arbor, Univer- sity of Michigan Press, 2021. 337 pp.	330
<i>Iván Villanueva-Jordán</i>	
Mercedes Cabello. <i>El Conspirador (autobiografía de un hombre público)</i> . Edición crítica de Mónica Cárdenas Moreno. Lima, Ediciones MYL, 2021. 294 pp.	341
<i>Luz Vargas de la Vega</i>	
Juan Mayorga. <i>El Golem</i> . Madrid, La Uña Rota, 2022. 108 pp.	347
<i>Noelia López Souto</i>	

Pablo Landeo Muñoz. *Lliwyaq*. Lima, Pakarina Ediciones, 2021. 117 pp. **358**

Alison Krögel

Rosa Arciniega. *Mosko-Strom. El torbellino de las grandes metrópolis*. Prólogo de Inmaculada Lergo. Lima, Pesopluma, 2021. 388 pp. **367**

Anahí Barrionuevo

EDITORIAL

El valor de la investigación en las humanidades

Hay una competencia desigual en la carrera por las publicaciones científicas. Incluso más allá del concepto neopositivista aún erradamente vigente que iguala lo científico a la exclusiva y excluyente producción científica de las ciencias básicas, minimizando toda producción humanística. Para ello, han montado un aparato de control de los organismos que van definiendo tanto las políticas como la ejecución de ellas. Se castiga el sistema habitual de los que nos dedicamos a las humanidades sin reconocer las diversas formas que adopta nuestra producción intelectual como comunidad de investigadores en ciencias humanas.

Sin embargo, afirmamos que la producción en humanidades goza de buena salud y su dinamismo es imparable. Más allá de la tendencia cuestionable que abomina e impugna el valor de la investigación en nuestro campo humanístico, creemos firmemente que nuestras disciplinas epistémicas y su persistente trabajo en señalar luces y descubrimientos aportan inmejorablemente a la sociedad. El ejercicio de la filosofía, el inmenso placer de la literatura, el detenimiento enfocado de la lingüística, el diagnóstico de la sociedad desde las ciencias de la comunicación, el impacto espiritual del arte y su maravillosa historia, la disciplina y el ordenamiento de las ciencias de la información y la bibliotecología, el poder seductor de la escritura creativa, son universos que han impactado e influyen en la configuración de las cosas. El mundo no sería el mismo sin las humanidades.

Por ello, el valor humanístico no es medible o fácilmente mensurable bajo parámetros codificados para ser parte de estrategias estadísticas. Lo más importante de su aporte va más allá de una lógica bibliométrica. Por eso, nuestra revista *Tesis*, en sus varios años de existencia y de en cada número, contribuye desde la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, en presentar las propuestas de la comunidad intelectual y académica en la cual se inscribe. Nuestra tradición histórica y prestigiosa de pensamiento sanmarquino nos exige cuidar y vigilar la ciencia y las humanidades. Eso hacemos en cada edición, como ahora, de nuestra revista.

Rubén Quiroz Ávila
Editor general

EDITORIAL

The value of research in the humanities

There is unequal competition in the race for scientific publications. Even beyond the still erroneously valid neopositivist concept that equates the scientific to the exclusive and exclusive scientific production of the basic sciences, minimizing all humanistic production. To do this, they have set up a control apparatus of the organizations that are defining both the policies and their execution. The habitual system of those of us dedicated to the humanities is punished by not recognizing the diverse forms that our intellectual production adopts as a community of researchers in the human sciences.

However, we affirm that production in the humanities is in good health and its dynamism is unstoppable. Beyond the questionable trend that abominates and contests the value of research in our humanistic field, we firmly believe that our epistemic disciplines and their persistent work in pointing out lights and discoveries contribute unbeatably to society. The exercise of philosophy, the immense pleasure of literature, the focused attention of linguistics, the diagnosis of society from the communication sciences, the spiritual impact of art and its wonderful history, the discipline and ordering of the sciences of information and library science, the seductive power of creative writing, are universes that have impacted and influence the configuration of things. The world would not be the same without the humanities.

Therefore, the humanistic value is not measurable or easily measurable under codified parameters to be part of statistical strategies. The most important part of his contribution goes beyond a bibliometric logic. For this reason, our Thesis magazine, in its several years of existence and in each number, contributes from the Faculty of Letters and Human Sciences, in presenting the proposals of the intellectual and academic community in which it is registered. Our historical and prestigious tradition of San Marcos thought requires us to care for and monitor science and the humanities. We do that in each edition, like now, of our magazine.

Rubén Quiroz Ávila
Editor-in-Chief of the journal Tesis
June, 2022

QILLQA RIKURISQANMANTA

Oshintsinka sankenayetachari anta atiritantatsiri

Ainiro te okanteji anta yayetironta yoinijantiro sankenayetachari obametantsiki yantanakeripe. Asati, janta ikenkishiyane japotoyetirora te okanteji iromaita imonkararo katsini yotani repe iminkiyetiro jayetiro sankenarentsi yotaniro irashi iroperoripe, jokanentiro maroni isankinare atiripe. Irotake, ibanakero amenayetamentotsi tsikakotirori ñantsi aisati yanteroperotsirori. Ipasayetiro pinkatsabentirori meka arori apoyabentiro irashi atiripe te amenakobenteri okantayeta akenkishiriane kemeta apotoyeta yotakobentirorira ikenkishiriane atiripe.

Iro kantaincha, akantayeti isankenatanakero atiripe okanta kametsa yañantari ishebayeta eiro amatiro amonkararo. Ojatanakenta ashi inebetanakero kariperotantsi impoiiji okariperotanakero yontantsi irashi atiripe, akemisantiro katsini ora yotantsi iroperori jero jamenakobentiro yantabaire ijokoyetiro morekantsi ayekintsare jero imishitobayetiro jero jokayetiro te okanteji irashi atiripe. Yantayetiri yotani repe, antyaro inebetaro ñanamentotsi, netsikiroini yamenaperotiro ñanamentotsiki, jero yamenayetiro irashi atiripe ojatanakenta kamantantsi, otinkapakerora ashire ametajeitari jero obañenkantanaka akenkitsare, ora yotakotsirori jero ibetsikayetiro kametsa kamantantsipe jero obamentosankinaro, oshintsika kametsa asankinabentero, okanta aipatsiteki otsitokaka onkiye maroni ametari. Aipatsiteki eiro okanta kametsa te añeririka atiripe.

Aisati, ishintsinka atiripe eiro amonkarairo tekomyaji otimatye amonkarairo jero osaikinatya osaikantyarari amenero monkaranrontsikika. Kametsatatsiri oke janta ikenkishiriane kametsa ibetsikiro. irotake, ashi iribiro tesis, osheki osarentsi otimake y aparope nomero, opayetiro irosati yotantsipankoki FLCH, oinijantero osankinayetiri yapotoyetanta yotani repejери jero sankinarentsipaye. Ironi ametajetri abisaintsiri jero kametsaro ikenkishiriane san markoshi ikantanatai aisantero jero amabentyaro iyotane irashi atiripe. iro antapintiri aparopeki ainijakayeri, keme meka, ashi kiribiro. runakunapa tukupayninmi kanman.

Rubén Quiroz Ávila, 2022

QILLQA RIKURISQANMANTA

Runapa kawsayninmanta taripaykunapa chanin

Taripasqakuna mastariypiqa mana niraqpura llallinakuymi kachkan. Aswan, rikusqa, llapchana chaykunallan taripanaqa, runapa kawsayninkunamanta yachaykunaqa mana chaniyuqmi nispa rimaqkunatapas llallinmi. Chaypaqmi, taripanapaq kamachikuqpa rurasqankuna qawanankupaq ancha wichqakunata qispirachinku. Runapa kawsayninkunamanta taripaqtaqa manan qawariwankuñachu, yachay qispichisqatapas manan riqsiyta munankuchu, chaynantan usuchikun.

Chayna kaptinpas, runakuna kawsayninmanta yachay qispichisqakunaqa qalillañan kachkan hinaspa kawsayninpas manan sayanchu. Kawsay pachamanta yachay taripayta usuchi tinkupas, mana chaniyuqmi nichkaptinkupas, yachayniykupi, qatilla llamkayniykupin hamutaniku, hunta yachayniykuqa kancharinmi llaqtanchikta hinaspa tarisqankunaqa ñawpaqmanmi puririchin. Hamutasqa yachaykuna puririchisqa, willakuykunapa alliyachikuynin, simikunapa kasqankunapi yuyaymanasqa, rimarispaspa runamasinchikuna tupuy, imaymana rurasqakunapa illan apamusqan hinaspa waqaychasqa yachayninkuna, qillqakunapa yachaynin hinallataq maskapaspa allin qillqa ruranakunaqa, ima kaqkunapa kawsayninmanpas churapakunmi. Tiqsi muyuqqa runapa kawsayninkunamanta mana rimasqaqa manan hinallachu kanman.

Chaynapin, runakunapa kawsayninmanta taripaykunapaq mana pisilla tupuna rikurin utaq yupanapa yachayninkunawanpas manan pisillaqa chaninchakunmanchu. Yachaykuna qispichisqanqa qillqa ñawinchasqakunapa tupuyninkunatapas llallinmi.

Chaymi Tesis sutiyuq qillqanchikqa, Facultad de Letras y Ciencias Humanas nisqa yachay wasimanta pacha achka wata kawsayninwan, sapa kuti yupayninpi astawan allichapakuspan kay hunta yachayniyuqkunaman hinallataq yachay ukupi kasqankunamanpas yanapachkanmi. Ratun yachay San Marcos ukupi achka wata puririsqaykun hinaspa hunta hamutayniyuq kayniykun runakunapa kawsayninkunamanta yachay waqaychanata kamachikun. Chaytan sapa qillqayku llusqimusqanpin, kunan qillqaykupi hina ruraniku.

Rubén Quiroz Ávila
Qillqa rikurichiypi kamachiq
QhapaqSituwa killa, 2022

La cultura italiana en la poesía de José Antonio Mazzotti¹

Italian culture in the poetry of José Antonio Mazzotti

Eva Valero Juan

Universidad de Alicante, España

eva.valero@ua.es

ORCID: 0000-0002-8246-0347

Resumen

En la obra poética de José Antonio Mazzotti, autor peruano de ascendencia italiana, la presencia del mundo cultural italiano es una constante que se concreta tanto en la utilización de la figura de Dante y de la *Divina comedia* para la poetización del Perú de la violencia de los años 80, como en referencias mitológicas que son actualizadas para una lectura poética del presente. Este artículo se propone analizar algunos de los poemas paradigmáticos de dicha presencia y rastrear esta línea mitológica, con el fin de proyectar en su conjunto la presencia y relevancia de Italia, su cultura y su historia, en la obra poética de Mazzotti.

Palabras clave: José Antonio Mazzotti, presencia italiana, poesía

Abstract

In the poetic work of José Antonio Mazzotti, a Peruvian author of Italian descent, the presence of the Italian cultural world is a constant that takes shape both in the use of the figure of Dante and the *Divine Comedy* for the poetization of Peru of the violence of the 1980s, as in mythological references that are updated for a poetic reading of the present. This article aims at analyzing some of the paradigmatic poems of this presence and trace this mythological line, in order to project the presence and relevance of Italy, its culture and its history as a whole, in the poetic work of Mazzotti.

Keywords: José Antonio Mazzotti, italian presence, poetry.

Fecha de envío: 23/3/2022

Fecha de aceptación: 24/6/2022

Cuando penetramos en la obra poética del escritor peruano José Antonio Mazzotti, compilada en *El Zorro y la Luna. Poemas reunidos 1981-2021* (véase Henrickson, 2019), se evidencia de inmediato que la presencia de la historia, la cultura y la mitología latina es una constante a lo largo de su trayectoria. A esta utilización de la mitología latina se unen toda una serie de referencias a personajes, escritores y ambientes de la historia de Italia que densifican el fondo intertextual característico de la obra de Mazzotti, escritor de ascendencia italiana que en todo ese entramado dialógico hace emerger la cultura italiana como una presencia poderosa a lo largo de toda su obra. Cuando espigamos referencias italianas en los diferentes poemarios, esta presencia se revela medular de la poética transbarroca en la que esta obra se inserta, entendido el transbarroco, tal y como ha dilucidado Rubén Quiroz, como “un paradigma matricial y nuclear, que usa permanentemente un lenguaje caleidoscópico y dialógico, con una lógica argumentativa y retórica no lineal que se recrea a sí misma y como construcción metarreferente que se enhebra en clave moebius” (p.432). En el caleidoscopio poético de Mazzotti, la tonalidad de la cultura italiana va a ocupar un espacio cardinal para la construcción del diálogo que su poesía mantiene constantemente con la tradición.

Así, por ejemplo, en la primera etapa poética, en concreto en los poemarios *Fierro curvo (órbita poética)* (1985) y *Castillo de popa* (1988), se encuentran varios poemas en los que la presencia de Dante es central para la utilización de su figura y de la *Divina comedia* en aras de una trasposición de motivos vitales y literarios al Perú de la violencia de los años 80. Esta trasposición deriva en la originalidad de una incursión poética en tal contexto histórico desde un enraizamiento literario y mitológico. Así pues, en el presente artículo me propongo rastrear una serie de referencias italianas y analizar en profundidad, en la segunda parte, uno de los poemas paradigmáticos de dicha presencia, “Dante y Virgilio bajan por el infierno”.

La trayectoria poética de Mazzotti, uno de los autores principales de la poesía peruana de los 80, comienza a ver la luz en 1981 con el poemario titulado *Poemas no recogidos en libro*. Cuatro años después publicaría *Fierro curvo (órbita poética)*, en 1985, cuando la temática metafísica, ya presente en el libro anterior,

se desarrollaría con intensidad. En esa curvatura que el título sugiere, ejerce un poder rotundo la memoria y la angustia de la experiencia vital en su etapa primera. La imposibilidad del amor, en relación con esa angustia, es tema clave tanto en este libro como en el siguiente, *Castillo de popa* (1989). Como ha explicado Roger Santiváñez, “la pena de amor —en cuya entraña vibra siempre el auténtico deseo de realizar ese amor— deviene pronto no solo en una lucha íntima y personal, sino en la sincera preocupación por los problemas sociales de la realidad peruana, principalmente el sufrimiento del pueblo explotado y marginado, así como la reivindicación de un cambio revolucionario hacia la liberación de la persona humana” (2018, p. 217).

Contextualizado el poemario *Fierro curvo* en esta primera fase de la trayectoria poética de Mazzotti, cabe escoger de entre sus páginas dos poemas para el tema que nos ocupa, la presencia italiana, que podemos encontrar tanto en el titulado “Dante y Virgilio bajan por el infierno” como en “Homenaje y canción”. Este último trata sobre el poeta Garcilaso, el toledano, en Italia, y tiene una ambientación italiana, tal y como puede observarse desde los primeros versos:

Ya los largos virreyes
de Nápoles tendieron a la sombra de sus lechos
el cinto y los calzones y en la espalda blanquísima
de Isabel, la única espalda, duermen
del vino y los asuntos del Imperio (Mazzotti, 1985, p. 91).

Pocos años después, Mazzotti publicaría el mencionado poemario *Castillo de popa*, en el que encontramos el poema titulado “Francesca”, dedicado a Francesca de Rimini, el personaje dantesco infiel y pasional que nuestro poeta retoma para ubicarlo en la actualidad como símbolo de amor incondicional. El poema es un ejemplo paradigmático de ese sesgo intertextual que caracteriza el quehacer poético de Mazzotti, en cuyas composiciones el subtexto ahonda los significados haciéndolos estallar en nuevos sentidos que densifican la poesía, convertida en red de referencias culturales cuyas conexiones amplifican el potencial significativo en el proceso de reelaboración poética. Así ocurre en el poema “Francesca / Inferno, V”:

Y estás viéndola de nuevo, sus ojos fatigados,
sus manitas
cogiendo en cualquier parte su puño de tierra.
Viento repugnante que sostiene su cuerpo y lo empuja!

Una silla en el banco su destino / acostumbrada
a roer los esfínteres del diablo, Pancha
(para los amigos)
bebe una y otra vez whisky on the rocks.

[...]

Y es una sola sombra larga, Francesca, cuando mira
sobre el mar las alas verdes, azules, amarillas
de los pájaros flotando hacia otro mundo.

Empina su cerveza y seca el frasco

[...]

Francesca, mujer de 21 años, se deja arrastrar
por el viento
de roca en roca y de pared en pared.

Su cadáver despierta todavía

el deseo de los transeúntes (Mazzotti, 1991, p. 128).

Con esta recreación poética del personaje de Francesca de Rimini traído al presente, alude Mazzotti a su pervivencia como símbolo impercedero del amor pasional; una sobrevida transmitida a través del empleo de un recurso actualizador del pasado que es habitual encontrar en la obra poética completa del autor.

Asimismo, en *El libro de las auroras boreales*, de 1994, en concreto en el poema titulado “Esta noche duelen los cerros”, encontramos de nuevo la alusión a Dante, esta vez colocado junto a César Vallejo, con el fin poético de intensificar la tristeza ante un mundo aterrizante: “Dante no hubiera visto en este enebro / sino el gélido terror imaginado / ni Vallejo su tonito —*perdonen la tristeza*— / tan marcado” (Mazzotti, 1994, p. 106). Sigue en la cronología de los poemarios de Mazzotti el titulado *Señora de la noche*, que se publicó en 1998, y en el que hallamos el poema “Enrique de Ofterdingen envía postal después de unos años”, personaje extraído de Novalis. A partir de esta referencia, es preciso reparar en que el poema contiene una frase en italiano que rememora la dedicatoria de Eliot a Pound en *La tierra baldía*: “arriesgar el futuro y la reputación / con paciencia di fabbro paduano” (Mazzotti, 1998, p. 217), un guiño a aquella dedicatoria original: “A Erza Pound / il miglior fabbro”, con la que Mazzotti estaría aludiendo a ese “mejor herrero”, que bien podemos leer como el mejor hacedor de poesía.

Continuando con las referencias italianas, el título del poemario *Sakra Boccata*, de 2006, tiene evidentemente hechura en italiano. Tal y como explica José Luis Moctezuma,

la combinación entre lo bendito y lo diabólico se colige del vocablo *sakra* del título, una mezcla entre la palabra italiana *sacra* (“sagrado”) y la quechua *sagra* (“demonio malvado”), lo cual genera una invocación en una lengua plural a una entidad divina de múltiples aristas que se busca capturar en poemas que apelan a un lenguaje polimórfico. El término *boccata* proviene del italiano y se puede traducir como “aliento pestilente”, aunque también connota el significado de “bocanada”, que sería una voz sintética que agrupa en sí misma la producción oral (“boca”) y su anulación (“nada”) (Moctezuma, 2014-2015, p. 280, traducción mía).

Por su parte, el poeta chileno Raúl Zurita, en el prólogo al poemario, “Eros y sacro: la sakra boccata de José Antonio Mazzotti”, también comenta el título *Sakra Boccata* con su particular clarividencia y añade otros significados relevantes:

hace alusión en parte al ámbito de lo sagrado en tiempos de una ortografía disidente muy propia de la poesía peruana finisecular y del nuevo milenio (por lo de Sakra) y a la vez (por lo de Boccata) en italiano a la “bocanada” (Mazzotti viene de una antigua familia milanesa) que busca atrapar la inmediatez de la lengua oral dentro de la escrita. La lengua de los poemas de Mazzotti es así una lengua en situación que recoge un habla, un momento del devenir del castellano, del castellano del Perú, y que por eso mismo, por ser también un erotismo de la palabra, es capaz de concretar una visión que parece extraída de lo más hondo del lenguaje de la carne y de su deseo de devorar y ser devorado por el otro como la realización máxima de fusión con lo amado (en *El Zorro y la Luna*, pp. 263-264).

Así pues, siguiendo esta bellísima interpretación de Zurita, la lengua italiana habría servido al poeta para sugerir y concentrar, en dos palabras (*sakra boccata*), la esencia misma del poemario: una bocanada, aspiración o interiorización de una lengua oral en la que confluyen el italiano y el quechua, como símbolo de fusión cultural, a partir de la cual se poetizará el deseo amoroso y la inefable unión de los amantes sugerida y contenida en dicho título.

Asimismo, en el siguiente poemario, *Las flores del mall* (2009), se encuentra también una alusión en tono paródico a la *Eneida*, otra presencia del mundo latino, tan marcada en toda la obra completa de Mazzotti y que aparece en este significativo fragmento que, como crítico literario, dedicó a su compañero de generación Eduardo Chirinos, en concreto a su poemario *Archivos de huellas digitales* (1985). Partiendo de la idea de reescritura de gran parte del “legado literario occidental” que en su opinión mueve el poemario de Chirinos, Mazzotti lo considera un “ambicioso *collage* de sabiduría literaria”, en el que el lector encontrará “una parada reflexiva sobre la literatura como quehacer heredado, dentro del cual son las mismas palabras las que se repiten y reelaboran desde Homero y Virgilio” (Mazzotti, 2002, p. 107). Bien podemos aplicar la misma idea a lo que hallamos en la poética del propio Mazzotti, ese diálogo incesante con la tradición en la que la *Eneida* es pieza clave. Es así como configura el poema de homenaje a la *Eneida* titulado “Aineidos/II”, en el que el mundo retratado por Virgilio sirve al poeta, nuevamente, para penetrar una actualidad que reeditaría, con nuevos tintes, las atrocidades del poema clásico, en una suerte de segunda parte desmitificada:

No se dejan mirar ya las sombras infinitas
De los más soberbios bemoles, ya no alumbran
Como fantasmas divagando por las ruinas de Troya,
jalándose los pelos, hiriendo las estrellas
De un grito infinito como un claxon malogrado
Que atraviesa lentamente, las pantallas
de los televisores.

Esas sombras perdieron padres y maridos. Fueron
atravesados sus cuerpos
Mientras dormían, alegres de la borrachera, cuando ya
nunca más era imposible
Carenar las costas por un día.
Los tanques dejaron rozar sus orugas en la oreja,
los incendios se abrieron como flores negras
Y el héroe escapado ya no cargó a su padre
Sino la espuma de la playa

Y concluye:

En otra Roma, años más tarde, donde hay un circo
 cuadrado
 Con enanos que saltan de la pantalla y clavan sus dientes
 En la profundidad de la garganta (p. 244).

Las referencias a la *Eneida* son el instrumento cultural que el poeta utiliza para establecer el buscado contraste con la realidad de un presente atroz en el que el escenario de la violencia es despojado de su halo heroico: “el héroe escapado ya no cargó a su padre”, lo único que puede cargar es lo inasible, la espuma del mar o lo que queda de él al arribar a la orilla, sugiriendo esa nada implacable que queda tras la batalla. El desenlace del poema profundiza la idea, con la poetización de esa “otra Roma” que se traspone, cabe pensar, al Perú de la violencia, en la que lo mítico se desvanece en la cuadratura imposible de un circo cuyas imágenes hieren “en la profundidad de la garganta”.

Por este camino de referencias italianas, en el último libro de poemas publicado por Mazzotti, el titulado en clave vallejiana *Poemas posthumanos*, el poema “Graffiti de Dante” recrea el romance con Beatrice, asimismo traída a un espacio urbano actual para poetizar el amor. Comienzan los versos con el enfoque del poema urbano, hecho grafiti, que tiene vida propia, que vive fuera del poeta, en alusión a la concepción de la poesía como patrimonio del ser humano, despojada del peso de la autoría. A través de su plasmación en la urbe, el poema revive a modo de idioma universal, en un eterno diálogo con la tradición:

Cómo borrar de las paredes esas
 formas golosas que ya viven solas,
 igual que los luceros
 ardiendo por su cuenta y cabalgando,
 fuera de mí, de mis pinceles. Tienen
 su propio idioma, que repite las
 palabras de la fragua genesiaca.

Y el poema concluye con la referencia metaliteraria, en tanto que el grafiti es el poema en sí mismo, a través del cual Mazzotti dialoga con la propia Beatrice:

Así cojo el sombrero y me lo pongo
sobre la espuma que te besa gota
a gota sin refugio. Así concluye
este poema en las paredes, Beatrice,
que mirarás en la ciudad prendida
todas las tardes cuando el sol te abrase

Como sabiamente apuntó Ángel Rama en *La ciudad letrada*, los grafitis “atestiguan autores marginados de las vías letradas, muchas veces ajenos al cultivo de la escritura, habitualmente recusadores” (1998, p. 50), “fuera del cauce letrado” (1998, p. 51), y se configuran como “escritura evidentemente clandestina, rápidamente trazada en la noche a espaldas de las autoridades” (1998, p. 51). Así pues, el “Graffiti de Dante” sugiere esa universalización del autor de la *Divina comedia*, convertido en escritor clandestino que, paradójicamente, sale a través del poema de los cauces de la “ciudad letrada” para instalarse, de lleno, en la ciudad real. Desde esta resemantización para transmitir la pervivencia de Dante, en los versos del poema Mazzotti realiza una nueva actualización del personaje literario de Beatrice, convertida en símbolo imperecedero del amor, y renacida en un poema que el poeta dice concluir en las paredes de la ciudad; imagen idónea para la transmisión de ese sentido de persistencia de la significación de Beatrice en la esfera de lo real: la urbe y sus paredes como uno de los grandes soportes de la comunicación con el transeúnte-lector de la ciudad.

Realizado este recorrido por esta poesía dialógica, cuyo subtexto descansa con asiduidad en grandes referentes de la cultura italiana, propongo a continuación un análisis más detenido del mencionado poema que lleva por título “Dante y Virgilio bajan por el infierno” (*Fierro curvo*, 1985), en el que los ecos de Góngora se manifiestan desde el comienzo, con la alusión al Minotauro de Creta representado como el Zeus-Toro del inicio de las *Soledades*².

Para introducirnos en este poema hay que tener presente el contexto de la violencia política en el Perú de los 80, que se hizo evidente en la obra de Mazzotti sobre todo a partir del segundo libro, en el que se publicó este poema. En todo caso, la vivencia dolorosa del amor y la desazón existencial provenientes del primero de los libros se funden con la temática que alude al contexto de la violencia en *Fierro curvo*, en el que además se patentiza la evolución hacia un estilo afín a lo que se trata de poetizar: la fractura del sujeto poético, tanto desde el punto de vista metafísico como social. El «fierro curvo» aludirá entonces a ese dislocamiento,

pero también al estilo barroco con el que este se pasa por el tamiz de la literatura en medio de la debacle del país.

“Dante y Virgilio bajan por el infierno” es un poema paradigmático y medular en estos sentidos. Siguiendo en “la onda literaria y mitológica” antes apuntada por Santiváñez, el poema está protagonizado por estas dos figuras principales de la tradición literaria latina e italiana, Virgilio y Dante, y por la alusión a la figura mitológica del Minotauro. El poema transforma a Dante y Virgilio, a través de un diálogo teatral entre dos amigos, confiriéndoles así un carácter actual, en un contexto presente. En ese diálogo Virgilio terminará abandonando a Dante en el Infierno, que en el poema es el Perú de aquellos años.

Con tal transformación, el poema actualiza y transmuta sentidos en varias dimensiones: por un lado, a los propios personajes, a través de la recreación poética de ese diálogo entre la clásica pareja del Maestro (Virgilio) y el discípulo (Dante) que se desarrolla mediante una fusión de expresiones coloquiales e hipercultismos, generando un efecto paródico; en segundo lugar, el poema traslada a la pareja desde la Florencia del siglo XIV al Perú de los 80, actualizando la persecución y marginación sufrida por el gran autor florentino a dicho contexto, de modo que va sugiriendo progresivamente la identificación de Mazzotti con Dante.

Nuestro poeta construye el contexto de la violencia de los 80 mediante esta transposición literaria y mitológica, y en versos explícitos como los iniciales: “La sangre chorrea por las escaleras / y las almas como grumos / se cocinan” (Mazzotti, 1985, p. 87). Pero veamos los modos en que se realiza esa transposición literaria y mitológica. El poema comienza, al igual que “Convite”, con un epígrafe inicial de la *Divina comedia* de Dante: “El lugar del descenso que nos toca / agrio es asaz, y el guarda allí presente” (Mazzotti, 1985, p. 87), en concreto de la parte correspondiente al “Infierno” (Canto XII, estrofa 1). Se trata del pasaje que da la entrada al Círculo Séptimo, el Círculo de los condenados por haber cometido actos violentos y tiránicos, a donde para Dante deben ir quienes han cometido atrocidades y lugar en el que el castigo es bullir en aguas y lavas hirvientes para siempre. Con ello, Mazzotti funde actos y personajes del mundo clásico con elementos del ámbito social y político peruano de fines del siglo XX.

En ese Círculo se encuentran Raniero de Cornetto y Ranier Pazzo, dos nobles bandidos de la Toscana, que aparecen en el poema, junto con “el hijo de una loca cubierta de una Res imbécil” (Mazzotti, 1985, p. 87), es decir, el Minotauro de Creta que protagoniza el poema desde el epígrafe inicial: “El guarda allí presen-

te” (Mazzotti, 1985, p. 87), nacido de las relaciones sexuales entre Pasifae y el toro blanco. El Minotauro es representado como el Zeus-Toro de las *Soledades* gongorinas a través de un procedimiento intertextual que huelga explicar en este trabajo. Lo fundamental es que a partir de aquí el Minotauro es la figura que representa un poder público represivo que les pide papeles, o les dice “circulen”, con “su boca pestilente en mi cara / alumbrándome las fosas nasales...” (Mazzotti, 1985, p. 88); una presencia a lo largo del poema que “nos seguía con ojos desconfiados” (Mazzotti, 1985, p. 89), y que simboliza la bestialización del ser humano en un Perú sufriendo y caótico —el de la guerra contra los propios habitantes del país— que estaría representado por este círculo dantesco; el Perú de la violencia generalizada en el que parecieran todos condenados por la eternidad, como en el Infierno de Dante.

Esta utilización del mito reaparecerá en el extenso poema “Himnos nacionales”, perteneciente a *Declinaciones latinas* (1995-1999) que, en palabras de Vitelia Cisneros, “brinda una mirada a la difícil realidad del Perú durante las dos últimas décadas del siglo pasado. Así, la imagen que domina nuestro texto es el triste sacrificio de jóvenes para aplacar la ira del Minotauro” (p. 105); jóvenes que son las víctimas de la guerra que estuvieron en los dos bandos enfrentados.

Regresando al poema, en este contexto de la violencia los dos caminantes protagonistas del poema, Virgilio (como Maestro) y Dante (como *alter ego* de Mazzotti), deberían dirigir sus pasos por el camino de la razón y de la sabiduría para poder sacar a este último del infierno, llegar al purgatorio y, finalmente, al encuentro con su amada Beatriz —Beti en el poema— en el Paraíso Terrenal. Una Beti parodiada tras la cual aparece el inciso entre paréntesis y en cursiva que sugiere la ubicación espacial de la escena, la Lima de la neblina y la garúa: “(*La neblina / empezaba a enroscarse en nuestros pelos*)” (Mazzotti, 1985, p. 88). Sin duda es la presencia del Minotauro la que marca ese estado generalizado de caos, sufrimiento y desesperanza, que impide el encuentro con Beatriz (de nuevo la imposibilidad del amor). Por ello el desenlace de derrota, expresado en el ruego de Dante a Virgilio: “¡Maestro!, grité, ¡Ayúdame!”, ante el cual se produce la respuesta irónica de un Virgilio que abandona a su discípulo (al poeta y al ciudadano), en el Infierno: “Pero él solo sonrió. / Estúpido. / ¿A qué te metes en ridículo / negocio?”, le dice). “Y frotó su saquito / y desapareció en la multitud” (Mazzotti, 1985, p. 90). En suma, una hábil actualización poética que permite a Mazzotti expresar el horror de un escenario de violencia que enraíza en lo más profundo de los tiempos.

Como se ha podido ver en este recorrido, la presencia del mundo italiano y sus orígenes es un eje vertebrador en la obra de Mazzotti en tanto en cuanto se articula como instrumento poético para, desde la historia, referirse a problemáticas del presente (como la del Perú de los 80), o a la expresión de sentimientos arquetípicos que, traídos a la actualidad, cobran dimensión literaria y cultural con la recuperación de personajes como Beatrice o Francesca de Rimini. Con este procedimiento, Mazzotti logra una intensidad poética sedimentada en la propia literatura –italiana en este caso–, y establece un diálogo poético trasatlántico con el que el lector penetra en su universo, social y vivencial, desde la perspectiva del diálogo histórico entre períodos y latitudes distantes: Italia y el Perú fundidos en un haz de sentidos en una obra central en el panorama de la poesía latinoamericana actual.

Notas

- 1 Este artículo parte de la ponencia “Italia en la poesía de Mazzotti: diálogos y mutaciones poéticas”, presentada en el X Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero, “Perú-Italia, relaciones centenarias”, realizado en el Centro Jorge Eduardo Eielson de la Universidad de Florencia el 20-22 de septiembre de 2021.
- 2 Véase mi trabajo “Ecos gongorinos en la poesía de José Antonio Mazzotti” (2021).

Referencias bibliográficas

- Cisneros, V. (2011). Una visión al problema del exilio en el Perú a través de la poesía de José Antonio Mazzotti. *Hispanic Journal*, 23(1), 103-117.
- Henrickson, C. (2019). José Antonio Mazzotti: una lectura desde el sur sobre *El zorro y la luna*. <http://concretoazul.cl/jose-antonio-mazzotti-una-lectura-desde-el-sur/?fbclid=IwAR2igIXfgX5nNomn5HAvJsDnQ4oI9XEK04zWQs-PUhwGwNyZWTpEKVqJHqsw>
- Mazzotti, J. A. (1981). *Poemas no recogidos en libro*. Federación Universitaria de San Marcos.
- Mazzotti, J. A. (2021). *El Zorro y la Luna. poemas reunidos 1981-2021*. Axiara Editions.
- Mazzotti, J. A. (2002). *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.

- Moctezuma, J. L. (2014-2015). Review of *Sakra boccata*. *Chicago Review*, 59(1-2), 280-284.
- Quiroz, R. (2012). El transbarroco en la poesía peruana contemporánea. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 38(76), 431-444.
- Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Arca.
- Santiváñez, R. (2018). Un viaje por la poesía de José Antonio Mazzotti: a propósito de *El Zorro y la Luna*. *Poemas reunidos 1981-2016*. *Letras*, 89(129), 209-222.
- Valero Juan, E. (2021). Ecos gongorinos en la poesía de José Antonio Mazzotti. En J. Roses (ed.), *La recepción de Góngora en la literatura hispanoamericana. De la época colonial al siglo XXI*. Peter Lang.
- Zurita, R. (2021). Eros y sacro: la *Sakra Boccata* de José Antonio Mazzotti. Ediciones Invisible.

Enfermos crónicos y curas literarias transnacionales: *Reo de nocturnidad* de Alfredo Bryce Echenique

Chronic diseases and transnational literary cures: *Reo de nocturnidad* by Alfredo Bryce Echenique

Erwin Snauwaert

KU Leuven, Lovaina, Bélgica

erwin.snauwaert@kuleuven.be

ORCID: 0000-0003-4958-584X

Resumen

El rol preponderante que desempeña la enfermedad en la novelística de Alfredo Bryce Echenique se ilustra de manera ejemplar en *Reo de nocturnidad* (1997). Esta novela no solo escenifica a un protagonista muy parecido a muchos otros héroes creados por el autor, sino que recalca la temática de *Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire*. Igual que en esta emblemática novela, el héroe, un escritor en ciernes que vive unos fracasos literarios y sentimentales como exiliado voluntario en París, es aquejado por una depresión y diversos males psicosomáticos que finalmente lo incitan a escribir sus experiencias penosas. Al convertirse en una cura psicoanalítica que fundamenta el propio libro, esta narración ironiza un discurso médico y cultural prominente en las últimas décadas del siglo XX, al mismo tiempo que sacrifica unas interpretaciones estereotipadas del Perú a favor de su proyección transnacional.

Palabras clave: literatura y enfermedad, Alfredo Bryce Echenique, *Reo de nocturnidad*, transnacionalización

Abstract

The preponderant role played by illness in Alfredo Bryce Echenique's novels is exemplarily illustrated in *Reo de nocturnidad* (1997). This novel not only depicts a protagonist very similar to many other heroes created by the author, but also underlines the theme of *Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire*. As in this iconic novel, the hero, a budding writer experiencing literary and sentimental failures as a voluntary exile in Paris, is afflicted by depression and various psychosomatic ailments that eventually prompt him to write down his painful experiences. Becoming a psychoanalytic cure that underpins the book itself, this narrative ironises a medical and cultural discourse prominent in the last decades of the twentieth century while sacrificing stereotypical interpretations of Peru in favour of its transnational projection.

Keywords: literatura y enfermedad; Alfredo Bryce Echenique; *Reo de nocturnidad*; transnacionalización

Fecha de envío: 27/9/2021

Fecha de aceptación: 29/12/2021

Introducción

Como lo señala Kottow, en las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI, se “están abriendo paso [...] en el campo de la cultura y sus manifestaciones artísticas, unas imágenes vinculadas al cuerpo y sus simbolizaciones”, así como a “la medicina y experimentación genética” (2010, p. 259). Si esta atención por el aspecto médico se explicaba primero por el gran impacto que causó el sida en los últimos años del siglo pasado, las “ficciones latinoamericanas paulatinamente se han ido “[desviando] del horizonte de catástrofe que imponía” dicho mal “cuando equivalía a una sentencia de muerte” para enfocarse en “la exploración de enfermedades y desórdenes de los cuerpos que plantean interrogantes sobre los discursos y prácticas del saber” (Sánchez Idiart, 2017, p. 164). Desde esta perspectiva, es lícito acercarse a la obra narrativa de Alfredo Bryce Echenique (Lima, 1939), que escenifica a una cantidad de enfermos tan elevada que suministra materiales para diferentes estudios al respecto.

De hecho, las enfermedades y sobre todo los trastornos mentales que sufren muchos de esos protagonistas, disfunciones que varias veces son asociadas al “giro sentimental” (Gallego, 1998, p. 621) típico en el autor, se ejemplifican en una variadísima “representación de estados inhabituales, anormales, psíquico-morales del hombre, toda clase de demencias (“temática maniaca”, desdoblamientos de personalidad, ilusiones irrefrenables, sueños raros, pasiones que rayan en la locura, suicidios, etc.)” (De la Fuente, 2000, p. 189). Basta pensar en los extraños síntomas que presentan unos personajes como Eduardo Rosell de Albornoz en *Magdalena peruana*, quien, para recordar a su patria, parte “en busca del tiempo o del viento perdido” (Bryce Echenique, 1986, p. 187) oliéndose unos pedos provocados por unos platos fuertes peruanos, o, en el relato “En la detestable ciudad de Bolon-i-a”, Joaquín Sumalavia, “hombre tan maniático y perfeccionista” a quien la grafía de “Bolonía y no Boloña” (2008, p. 133) le saca de quicio hasta tal punto que le arruina completamente la estancia en dicha ciudad.

Más que por sus consecuencias médicas o por las proporciones extravagantes que alcanzan, semejantes dolencias importan por la relevancia propiamente literaria que suelen tener. Partiendo de la evidencia de que no podemos abordar un

análisis exhaustivo de una temática tan vasta en la obra narrativa del autor, nos limitaremos en estas páginas a demostrar cómo la enfermedad elaborada en *Reo de nocturnidad* (1997), la única novela de Bryce cuyo título explicita la dimensión patológica que se desarrolla en sus líneas, induce un proyecto de escritura y por esas vías aboga por la proyección transnacional del Perú. Este análisis obligatoriamente enganchará con otros textos efectivamente, las obsesiones del personaje principal, Max Gutiérrez, arraigan tanto en unas inclinaciones del autor explicitados en el nivel ensayístico en sus “*Antimemorias* [que] han funcionado en el conjunto de su obra como algo parecido a un «temario», de cuyas sugerencias parecen haber brotado directamente novelas posteriores como *No me esperen en abril* o *Reo de nocturnidad*” (Mataix, 2001, p. 172), como en las disposiciones mentales de la mayoría de sus héroes de ficción. Como lo alega Vázquez Touriño, resalta “el parecido que une a los protagonistas” de Bryce (2006, p. 111) que todos ellos parecen ser caracterizados por “la marginalidad” y “el afán de autodestrucción” motivado por “la búsqueda del ideal imposible”. Precisamente este último aspecto sienta las bases del desarreglo psíquico del héroe bryceano al materializarse en unos amores inalcanzables que apelan a la necesidad de una escritura que presupone un reflejo cultural nostálgico, una evolución que se materializa de manera ejemplar en *Reo de nocturnidad*.

1. Amor y enfermedad

El amor inalcanzable desempeña un papel primordial porque tanto en la presente novela como en muchos otros textos de Bryce lleva a un sentimiento de carencia tan significativo que causa el estado enfermizo del protagonista. Como ya lo sugiere el título, *Reo de nocturnidad*, el trastorno que sufre el héroe, es un “[i]nsomnio rebelde a toda terapia” que hace que “[e]l señor Maximiliano Gutiérrez [haya] perdido todo contacto con la realidad” (Bryce Echenique, 1997, p. 271). Este diagnóstico por el que este profesor universitario peruano se “h[a] ido al diablo en pleno sur de Francia” y por el que al principio del libro lo encontramos “internado en el pabellón psiquiátrico de la clínica Fabre, en la muy cálida y luminosa ciudad de Montpellier” (1997, p. 16), a las pocas páginas se explica por un engaño amoroso. Más precisamente, se trata de su relación imposible con Ornella, quien, después de haberlo despojado de su fortuna, lo abandonó por un sujeto criminal. Max le cuenta este contratiempo, por el que “está demasiado cansado para dormir” (1997, p. 248), a Claire, una estudiante suya, por la que siente un peculiar cariño y que, al grabar sus palabras, funciona explícitamente de “narrataria”, de destinataria del relato: “Entonces tienes que venir todas las tardes [...] y tomar

nota de todo lo que te iré dictando acerca de [...] la realidad de mi vida en esta ciudad” (1997, p. 59).

La descripción de esta chica “eternamente vestida de negro, siempre con los mismos pantalones de terciopelo y la delgada chompa de lana” (1997, p. 48) casi coincide literalmente con la de Octavia, la heroína de *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, la segunda parte del famoso díptico *Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire*, quien también se nos aparece como una “muchacha [...] con chompa, pantalón, sombrero y bolso, todo negro” (Bryce Echenique, 1985, p. 102). Igual que Claire la alegra la vida a Max, Octavia ayuda a Martín, el héroe de *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981), la primera parte del citado díptico, a sobreponerse al divorcio de su mujer Inés. En consecuencia, la chica constituye un tipo de brújula gracias a la cual Martín puede orientar su vida después de haber intentado olvidar su fracaso matrimonial en brazos de algunas amantes fugaces. Por tanto, la desilusión amorosa parece ser contrarrestada por una figura femenina idealizada y se puede afirmar con Gallego que “[l]a forma optimista en la que terminan las novelas de *Martín Romaña* y *Reo de nocturnidad*, no se debe a que el proceso autorreflexivo haya tenido éxito en sí mismo, sino al hecho de que existe una mujer, Octavia en el caso de Martín Romaña, y Claire en el caso de Maximiliano, que al estar a su lado ayudan a romper la autoconcentración enfermiza” (1998, p. 621).

2. La cura literaria

De hecho, lo que une a ambas chicas exactamente es su “finalidad terapéutica”. Es gracias a Claire que Max, a pesar de su recurrente falta de sueño y de los muchos tics y obsesiones que también atormentan crónicamente a los otros héroes de Bryce —como su desinterés por la naturaleza (1997, p. 121) o su miedo a la Navidad (1997, p. 137)—, puede seguir “luchando por escribir estas páginas para recorrer a fondo [...] el itinerario de mi caída” (Bryce Echenique, 1997, p. 15). Este nexo entre una mujer idealizada y la literatura nuevamente activa la referencia intertextual al “cuaderno azul”, la primera parte de *Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire*, en la que el héroe, para salir de su “melancolía *blue blue blue*” (1981, p. 13), describe el deterioro progresivo de su relación con Inés. Ferviente militante en la revolución de mayo del 68, esta mujer trata de disuadir de sus ideales a Martín, que vino a París para ser escritor y darle rienda suelta a su vocación proustiana, para encaminarlo hacia una literatura de compromiso. Viéndose obligado a redactar una novela sobre sindicatos pesqueros en el Perú, tema con el que no tiene la más mínima afinidad, Martín ya no consigue escribir ni línea. Este bloqueo literario lo deprime y va acompañado de una crisis hemorroidal por

la que se niega defecar hasta que se le produzca un fecaloma por el que cultiva “una impresionante barriga” y la piel se le “iba poniendo marrón” (1981, p. 546).

Para remediar estas incomodidades físicas que pueden interpretarse como “una acumulación de contenidos literarios no expresados” (Snauwaert, 1998, p. 104), el héroe tiene que vivir pendiente de unos fármacos como la “Dolantina, analgésica y espasmolítica, con receta especial de estupefacientes, en doce ampolletas al día” (Bryce Echenique, 1981, p. 567). Esta dependencia se declara hasta tal extremo que su vocabulario es impregnado de tecnicismos médicos y ve la realidad a través de un prisma curativo cuando, por ejemplo, al corregirles el punto de vista a los otros, se imagina ser “oftalmólogo” (1981, p. 551). Finalmente, Martín pone su suerte entre las manos de un psiquiatra que le incita a escribir su versión de los hechos, lo que “tiende a convertir los cuadernos en un largo discurso psicoanalítico” (Snauwaert, 1998, p. 104). A estas alturas, la narración recuerda a “Antes de la cita de los Linares”, un cuento perteneciente a *La felicidad ja ja* (1974), en el que el narrador se dirige a un “doctor psiquiatra” (Bryce Echenique, 1981b, 234), por lo que llama ya la atención en el procedimiento de “*Chimney sweeping*”, que para buen número de héroes ulteriores de Bryce se convertirá en la modalidad discursiva por excelencia.

Hay en la narrativa de Bryce una búsqueda de un estado de convalecencia, de una cura o reparación, que no solo se manifiesta temáticamente en las continuas visitas a médicos y psiquiatras de los protagonistas bryceanos, sino que se convierte en una suerte de ideología literaria. Escribir y leer, pero en especial, escribirse y leerse, es decir, estos actos en su versión autorreflexiva, se ven como la vía hacia una reintegración psíquica y física del protagonista bryceano —aunque, paradójicamente, esa reintegración queda siempre diferida, pues la autocontemplación narrativa está siempre condenada a la *mise en abyme* (González, 1994, p. 209).

Esta “puesta en abismo”, por la que la narración siempre termina remitiendo a sí misma, principalmente se concreta en la insistencia en la redacción del propio relato, que por lo general es propiciada por una musa. El mismo cuaderno azul anuncia ya que Octavia asumirá semejante rol en la segunda parte del díptico, intitulado también “cuaderno rojo. Plenamente Octavia” (1981, p. 13). Hace falta precisar que la chica solo hace renacer en el héroe un amor de orden platónico: muy rápidamente se perfila como un ideal intocable en la vida real y solo accesible a través de la literatura y de la muerte.

Si bien *Reo de nocturnidad* prescinde de tal narración póstuma —una modalidad por la que pasa también el héroe de *Tantas veces Pedro* (1977), que solo consigue escribir y acercarse a la imposible Sophie en un más allá—, le asigna un rol redentor comparable a Claire. Esta muchacha, que, para el héroe irremediamente insomne, constituye un modelo envidiable al “[dormir] la perfecta belleza de su cuerpo” (Bryce Echenique, 1997, p. 271), incita a aquel a olvidarse de Ornella mediante un recurso literario. Como receptora de su discurso —función que se ha comentado más arriba— estimula a Max a que le haga caso al doctor Lanusse. Este precisamente le aconseja “entre unas horas de Valium 70, intravenoso [...] escribir un rato cada día (1997, p. 17), una redacción de lo vivido que le sirve para “aclararlo todo ordenadamente y como quien, página tras página, se atreve por fin a darle cara a la realidad” (1997, p. 21). Así, la terapia pone en marcha una catarsis, “pues Gutiérrez, [...] confía en que relatar su frustrado amor por Ornella Manuzio le permitirá librarse del insomnio que padece así como explicar cabalmente la experiencia” (Franco, 2004, p. 315). Este proyecto narrativo ya se ilustra al principio del libro cuando el héroe fervorosamente busca un título para su relato que dé cuenta de su malestar y con el que puede contrarrestar “la muerte en vida del reo de nocturnidad” (1997, p. 21):

Empezó como *Radiografía de una ilusión* [...] Demasiado clínico, demasiado técnico el asunto, con eso de *radiografía* y conmigo aquí internado. Después creí que podría llamarse *Secretos de un hombre enfermo*, porque parece que enfermo llegué ya a Montpellier, y [...] a la mismísima Lima [...] como si la cigüeña me hubiera llevado en muy malas condiciones desde ese mismo París desde el cual habría llegado en pésimas condiciones a Montpellier [...]. Después [...] anduve jugando con dos posibles variantes: *Crónica de una enfermedad crónica* y *Crónica de un enfermo crónico*, pero [...] opté por *Memorias desde un punto de vista* (Bryce Echenique, 1997, p. 16).

Esta evidencia de que tanto “Para Martín Romaña, como para Max, la escritura es redentora” (Vázquez Touriño, 2006, p. 117); también se ilustra en las repetidas ocasiones en las que este último alude al propio título de la novela (Bryce Echenique, 1997, pp. 97, 159, 236) y en la medida en la que sigue explotando la intertextualidad. No solo pasa revista a unos modelos literarios significativos en el contexto médico —Rabelais, quien es calificado terapéuticamente como “médico del alma” (1997, p. 23), o Céline, cuyo *Viaje al fondo de la noche* resulta irónico por el contraste con su propia situación (1997, p. 17)—, sino que se vale

de estas referencias literarias para acercarse a sus raíces peruanas. Esto le sucede también a Martín con Proust, quien le funciona de fuente de inspiración pero al mismo tiempo remite a los gustos literarios de su madre y, por tanto, rememora su educación privilegiada en Lima. No debe extrañar pues que, igual que “Pedro Balbuena, Martín Romaña y Felipe Carrillo antes tuvieron su París personal, Max Gutiérrez tendrá también su Montpellier propio, oscuro y pesadillesco” (Ferreira, 2007, p. 84), Max decida abandonar Francia para volver al terruño, viaje que a la vez ultima su terapia: “Tomé un avión a París y ahí esperé un cambio de vuelo hasta la ciudad de Lima, donde ahora vivo y trabajo y duermo perfectamente bien” (Bryce Echenique, 1997, p. 272).

3. Hacia una proyección transnacional del Perú

La relevancia literaria de este retorno es enfatizada por la presencia continua de Claire, quien “siempre viene a visitar[lo] en el mes de octubre” (1997, p. 272), pero también procede del valor que el héroe le adjudica a la propia patria. Sin alcanzar las proporciones que tiene el apego a la tierra nativa para Martín, que acaba manifestándose en síntomas psicósomáticos —la permanente taquicardia de este último y su imaginado parkinsonismo crean la impresión de que está “contagiado por los caprichos geológicos [de un] continente” (Snauwaert, 1998, p. 97), conocido como “volcánico”—, la vuelta a Lima significa para Max la recuperación de “un pasado oligárquico similar al del propio Bryce” (Vázquez Touriño, 2006, p. 112). Esta valoración del abolengo da cuenta de la ambivalencia que caracteriza a muchos protagonistas, quienes, “aunque son simpatizantes de la izquierda [...] a la vez que no pueden evitar ciertos ademanes que los delatan como últimos individuos de una raza contra la que la propia izquierda lucha” (Vázquez Touriño, 2006, p. 113), al mismo tiempo que delata una concepción propiamente artística de la literatura.

Efectivamente, nutriendo esta paradoja e implicando a modelos de alto valor literario y renombre internacional como Proust o Stendhal, los héroes de Bryce recurren a una “literatura transatlántica”, un reflejo que, según Julio Ortega, da cuenta de “un intento de reconstruir la plaza pública de los idiomas comunes, desde la perspectiva de un humanismo internacional y a partir del modelo de la mezcla, que sigue siendo el principio moderno por excelencia” (2012, p. 67). Por estas vías estos protagonistas se adjudican una “vocación transnacional” (Snauwaert, 2018, p. 261), que también trasluce en los ensayos del autor y desde la cual critican a las sociedades europeas, y sobre todo a la francesa, como venganza de los estereotipos que estas

suelen reservarle al Perú. Tal posición incita a Max, frecuentemente marginado en el ambiente universitario francés, a declarar que “además, qué culpa tengo de ser peruano y tercermundista, si soy más puntual y cumplidor que la mismísima idea suiza de la relojería de alta precisión (1997, p. 27). Como lo señala Ferreira, desde la aparición “de Pedro Balbuena, el protagonista de [...] *Tantas veces Pedro* (1977), el autor iniciaría una [...] línea temática que constituye un eje fundamental de su imaginario: aquel que se ocupa de la exploración desde un espacio cultural ajeno de una peruanidad extraviada” (2007, p. 81).

Contrario a lo que afirma Franco, el exilio voluntario que se tematiza en *Reo de nocturnidad* (1997, pp. 107, 122) no solo “asum[e] la experiencia de un peruano en Europa como una vivencia de lo amoroso por un relato que no suele ir más allá de los avatares que enfrenta un sujeto narcisista e hipersensible” (2004, p. 320) sino que principalmente funciona como un sabio distanciamiento desde el cual se lucha contra una perspectiva arquetípica y reduccionista que induce a muchos extranjeros en errores interculturales como “el exotismo”, el elogio del “buen salvaje” o la “simplificación de la historia” latinoamericana (Snauwaert, 2012, p. 296). Como en tantos otros libros del autor, el cuestionamiento de esta visión equivocada se cristaliza en la presente novela en la reprobación de la explotación comercial del “Che Guevara, porque hasta en las mejores familias se aprendió a quererlo, a cantarlo y a bailarlo” (Bryce Echenique, 1997, p. 111) y, para el Perú, en el ataque a la “falsificación folkórica” del pasado incaico (1997, p. 113).

Estas implicaciones interculturales del carácter enfermizo e hipocondriaco que atenaza a diferentes héroes bryceanos explica por qué “el desarraigo de Max solo podrá remediarse emprendiendo el retorno a su Lima natal, aunque siempre con las cicatrices del caso a cuestas” (Ferreira, 2007, pp. 83-84). A este respecto, Max da cuenta de este reflejo nostálgico mediante un guiño al “Inca”, Garcilaso de la Vega que en “sus famosos *Comentarios* [...] convirtió al Perú en el país [...] donde anida la nostalgia” (Bryce Echenique, 1997, p. 234). Esta vuelta al terruño constituye un paso decisivo en su cura, ya que le permite recuperar un “paraíso perdido” (Gallego, 1998, p. 614) que le brinda la sagacidad para sondear sus males personales y los de su país.

Así, Max apuesta por el segundo polo de una tensión que distingue Soubeyroux (1985, p. 113) entre “lo esquizoide” y “lo paranoico”, términos que respectivamente simbolizan el cambio y el conservadurismo. Esta tensión se manifiesta también en los otros protagonistas de Bryce, que la resuelven mediante “una alteración del deseo esquizoide primordial por las fuerzas paranoicas subyacentes”

(Snauwaert, 1998, p. 122). Esta tendencia se patentiza en el juego con el nombre doble del héroe “Maximiliano Herminio”, en el que Herminio sirve “para impedir que Maximiliano se convierta en un ser enteramente desordenado e impuntual” (Bryce Echenique, 1997, pp. 177-178). Al brindar a Max la ecuanimidad y el orden a través de la recuperación de unos valores tradicionales, la vuelta al Perú le ofrece finalmente la perspectiva personal e intercultural necesaria para pasar a una escritura, que resulta ser una “victoria sobre la realidad” (De la Fuente, 2000, p. 192) y que significa su curación.

Conclusión

En resumen, el insomnio del protagonista de *Reo de nocturnidad*, al ejemplo de los males que sufren los otros héroes hipocondriacos comentados, se ajusta al “proyecto narrativo de Bryce” que “se cumple [...] como una fascinante aventura de ampliación de los poderes introspectivos y autodescriptivos de la literatura, planteando una estética de ‘lo exagerado’” (Mataix, 2001, p. 173). En efecto, se ha visto cómo la crónica falta de sueño de Max, que arraiga en una decepción amorosa y existencial, induce una reacción literaria que, además de llevar a una curación personal, desarrolla una mayor perspicacia intercultural. Si semejante proyecto de escritura autobiográfica “que respond[e] [...] a la necesidad de reafirmación de la propia existencia” corre el riesgo de “caer en un círculo vicioso que lleva a incrementar la neurosis en lugar de curarla” (Gallego, 1998, p. 620), la verdad es que de todas formas pone de relieve el valor artístico de lo literario. Aunque tal posición estética en la era posmoderna solo recalca “la idea de que la literatura hoy ya no salva nada, sino que es meramente placentera como tal arte” (De la Fuente, 2000, p. 195), su vinculación a unos temas como los estereotipos intempestivos y las imágenes nacionales reduccionistas cobra una relevancia social e intercultural nada despreciable y hace que el tema de la enfermedad, que se entrelaza con todos estos aspectos, invite a una lectura más transnacional de la obra del autor.

Referencias bibliográficas

- Bryce Echenique, A. (1981). *La vida exagerada de Martín Romaña*. Argos Vergara.
 Bryce Echenique, A. (1981b). *Cuentos completos*. Alianza.
 Bryce Echenique, A. (1985). *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*. Plaza y Janés.
 Bryce Echenique, A. (1986). *Magdalena peruana y otros cuentos*. Plaza y Janés.
 Bryce Echenique, A. (1997). *Reo de nocturnidad*. Anagrama.
 Bryce Echenique, A. (2008). *La esposa del Rey de las Curvas*. Anagrama.
 De la Fuente, J. L. (2000). Entre la realidad y el mundo: mil años con Bryce Echenique. *Arrabal*, 2-3, 187-197.

- Ferreira, C. (2007). La palabra de Alfredo Bryce Echenique. *Letras*, 78(113), 75-88.
- Franco, S. R. (2004). Deseo mimético en *Reo de nocturnidad*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXX(59), 315-322
- Gallego, I. (1998). Alfredo Bryce Echenique en el fin de siglo. *Revista Iberoamericana*, LXIV(184-185), 611-626.
- González, A. (1994). La nueva novela sentimental de Alfredo Bryce Echenique. En C. Ferreira e I. P. Márquez (eds.), *Los mundos de Alfredo Bryce*. (Textos críticos) (pp. 203-214). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica.
- Kottow, A. (2010). El SIDA en la literatura latinoamericana: prácticas discursivas e imaginarios identitarios. *Aisthesis*, 47, 247-260.
- Mataix, R. (2001). Cualquier parecido con la realidad *no* es mera coincidencia: Alfredo Bryce Echenique y la reescritura de la vida. *Anales de Literatura Española*, 14, 163-175.
- Ortega, J. (2012). El algoritmo barroco. Literatura atlántica y crítica del lenguaje. *Revista de la Universidad de México*, 104, 58-67.
- Sánchez Idiart, C. (2017). Error de cálculo. Vida y enfermedad en la literatura latinoamericana. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 10, 163-178.
- Snauwaert, E. (1998). *Crónica de una escritura inocente*. University Press.
- Snauwaert, E. (2012). Entre distancia y participación. El estereotipo de la diferencia entre América Latina y Europa en la obra de Alfredo Bryce Echenique. En N. Lie, S. Mandolezzi, D. Vandebosch (eds.), *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales* (pp. 293-302). Peter Lang.
- Snauwaert, E. (2018). Alfredo Bryce Echenique entre lo periférico y lo transnacional. *Artes del Ensayo. Revista internacional sobre el ensayo hispánico*, 2, 260-273.
- Soubeyroux, J. (1985). L'être et le désir. Approche sociocritique de *Tantas veces Pedro*. *Co-Textes*, 9, 101-119.
- Vázquez Touriño, D. (2006). Escritura y autodestrucción en la obra de Alfredo Bryce Echenique: los personajes adultos. *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, 27, 111-119.

El personaje de frontera en *País de Jauja* de Edgardo Rivera Martínez y *Ximena de dos caminos* de Laura Riesco

The frontier character in *País de Jauja* by Edgardo Rivera Martínez and *Ximena de dos caminos* by Laura Riesco

Brayan Jayro Aloysius Jurado Urbina

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

brayanjayro.jurado@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-6802-1970

Resumen

El presente artículo propone una lectura de las novelas *País de Jauja* de Edgardo Rivera Martínez y *Ximena de dos caminos* de Laura Riesco, desde la noción de *personaje de frontera*. Este es definido como el sujeto que busca la integración de los diferentes sistemas socioculturales representados en las obras. En el caso particular de ambas novelas, se referirá lo andino y lo occidental. Para ello, nos apoyaremos en la propuesta de Yuri Lotman sobre la *semiosfera*, la cual nos permitirá reconocer los elementos simbólicos que definen a ambas culturas. El reconocimiento de estos personajes de frontera pondrá en evidencia una marcada tendencia conflictiva que desvirtúa todo proceso conciliador entre lo andino y lo occidental. A partir de esto, reconoceremos cómo ambos proyectos narrativos se vinculan en una reflexión mayor que plantea la reformulación de la identidad cultural andina como resultado de su interacción con lo occidental.

Palabras clave: personaje de frontera, semiosfera, andino, occidental, identidad cultural

Abstract

This article proposes a reading of the novels *País de Jauja* by Edgardo Rivera Martínez and *Ximena de dos caminos* by Laura Riesco from the notion of *frontier character*. This is defined as the subject that seeks the integration of the different sociocultural systems represented in the works. In the particular case of both novels, the Andean and the Western will be referred to. To do this, we will rely on Yuri Lotman's proposal on the *semiosphere*, which will allow us to recognize the symbolic elements that define both cultures. The recognition of these frontier characters will reveal a marked conflictual tendency that undermines any conciliatory process between the Andean and the Western. From this, we will recognize how both narrative projects are linked in

a greater reflection that raises the reformulation of the Andean cultural identity as a result of its interaction with the West.

Keywords: frontier character, semiosphere, Andean, Western, cultural identity

Fecha de envío: 2/10/2021 **Fecha de aceptación:** 22/2/2022

Introducción: la identidad cultural en *País de Jauja* y *Ximena de dos caminos*

Los proyectos narrativos de las novelas *País de Jauja* de Edgardo Rivera Martínez y *Ximena de dos caminos* de Laura Riesco proponen una reflexión sobre la identidad cultural peruana a partir de sus personajes principales y el conflicto que afrontan durante su autorreconocimiento frente a los grupos culturales con los que interactúan. Este proceso, al mismo tiempo, deja en evidencia la necesidad de repensar dicha identidad cultural desde dos aristas fundamentales: la experiencia individual de cada sujeto y los parámetros que define la sociedad para su coexistencia. Ambos elementos se complementan para establecer una mirada más integradora de los sistemas culturales representados en las novelas en cuestión. Así, lo andino y lo occidental confluyen en Claudio y Ximena, protagonistas de *País de Jauja* y *Ximena de dos caminos*, respectivamente, quienes asumen la integración de estos sistemas culturales de manera problemática. En este proceso, además, se ven involucrados distintos elementos que definen su entorno social: la cultura, la economía, el orden familiar, la educación, entre otros. No obstante, será su sensibilidad y el desarrollo de la dimensión afectiva lo que nos permitirá reconocer a ambos como personajes de frontera, noción que explicaremos en las siguientes líneas.

Inicialmente podemos señalar que Claudio y Ximena combinan los elementos culturales de distintas tradiciones sin asumir responsabilidad sobre ellos. En *País de Jauja* las referencias culturales de Occidente son combinadas por el personaje con las aventuras cotidianas que vive junto a sus amigos en la ciudad de Jauja:

El pollino caminaba con paso muy regular que por momentos se tornaba en trotecillo, y debió tomarte simpatía porque de rato en rato se volvió a mirarte muy amistoso. Te acordaste de Ajax, pero de seguro Remigio era menos testarudo que el argivo. Y aunque argivos o troyanos no montaban, sino que iban en carro con aurigas, te

figuraste que eras uno de los defensores del Ilión, y que así, caballero en un jumento, y perdido como Eneas, ibas a dar no a la llanura del Escamandro, sino a la más modesta del río Yacus. La idea te produjo un acceso de risa, lo cual dio motivo para que Julepe dijese a Felipe: “Oye, Claudio está riéndose otra vez solo, como loco”. Filósofo a su modo, Felipe se limitó a citar el viejo refrán: “Quien a solas se ríe...”. Fingiste que no habías escuchado nada y te pusiste a mirar tu sombra y a la sombra del asno, y la verdad que formaban, tú y él, una graciosa figura por los flecos de su pellejo, sus patas cortas y la silueta de Quijote adolescente que tenías (Rivera, 1993, pp. 280-281).

Este nivel de abstracción deja en evidencia que existe en Claudio una visión de la cultura occidental como referente, la cual progresivamente irá incorporando al imaginario local que hasta ese momento se constituye fundamentalmente por elementos andinos. Un proceso de interacción que se normaliza y desarrolla de manera integral.

Un proceso similar se percibe en *Ximena de dos caminos*, en la que podemos ejemplificar esta asimilación de diferentes culturas a través de la educación que recibe la protagonista:

—La verás en el valle, pero tu ama no irá nunca a Lima —sentencia la mujer. Dulcificando su tono de voz prosigue—: Bien sabes que está muy viejita y que quiere pasar sus últimos años en compañía de los suyos.

Ximena piensa, “nosotros también somos los suyos”. Como si le hubiera adivinado el pensamiento la mujer le indica con firmeza:

—No —y notando su desaliento, cambia el tema y le pregunta—: ¿Ya sabes escribir?

—Un poco y solo en mayúsculas de imprenta como me enseñaron en el *kinder* de Miss Murphy. Las letras chiquitas que me quiere enseñar mi papá se me hacen muy difíciles y el silabeo también porque en el *kinder*, con tarjetas de cartón, aprendemos palabras enteras de memoria. —Orgullosa añade—: Ya puedo leer casi todo el primer libro de *Dick and Jane*.

—El mundo al revés —exclama la mujer—. Aprendes a leer en el idioma de la Compañía y no en el tuyo. Vas a tener problemas en la preparatoria en Lima.

—Eso dice mi mamá, pero mi papá me ha dicho que iré a un colegio americano. Voy a estar más adelantada que las otras chicas —el reto que hay en su voz es consecuencia del temor repentino que siente hacia la mujer (Riesco, 1994, pp. 216-217)

Como se puede apreciar en los fragmentos citados, existe un acercamiento entre los motivos culturales andinos y la influencia occidental que transgrede en la formación de los protagonistas y su identidad cultural. Desde luego, esta convergencia se produce en distintos niveles, ya que consideramos a Claudio como un personaje más maduro que, si bien no es autosuficiente, busca un encuentro más armónico, mientras que en el caso de Ximena la integración de lo occidental y lo andino persiste en lo problemático.

Para poder explicar esta relación cultural es importante realizar una aproximación al concepto de *identidad*, que se construye a un nivel intrapersonal y se modifica a partir de las relaciones sociales. En ese sentido, la identidad es un fenómeno de reconocimiento que se ve influenciado por el entorno, aunque se determina finalmente por la subjetividad personal y el posicionamiento individual del sujeto. Pese a que esto último es el factor decisivo, es inevitable pensar en la influencia determinante que ejerce el plano social. Así, existe una identidad primaria formada tempranamente en el hogar, que se pone a prueba paulatinamente en el diálogo y las relaciones interpersonales. La identidad, finalmente, resulta ser producto de la asimilación o el rechazo de las diferentes influencias asumidas en un proceso de búsqueda, en el que la capacidad transformativa es inevitable.

La identidad como objeto de estudio se ha desarrollado asiduamente desde distintas perspectivas. Las disciplinas antropológicas, históricas, psicológicas y sociológicas, por ejemplo, han centralizado su atención en este concepto y lo entienden como un eje unificador de lo humano tanto a nivel individual como social. La identidad no admite una definición estable y única, en todo caso, es voluble.

En el caso de la literatura, existen diversas propuestas que buscan, desde la ficción, representar las dinámicas culturales arraigadas a una identidad cultural. Sin embargo, al ser la identidad una condición cambiante, es posible aseverar que no existe una representación única o anacrónica de la identidad. Una sucinta revisión de este concepto nos lleva a considerar la reflexión del teórico social Anthony Giddens (2002). Sus precisiones contextualizan el entendimiento de la identidad como producto de la modernidad. Para él, la identidad es un ensayo del individuo que busca construir reflexivamente una narrativa personal, que le permite comprender su propio ser. Solo así podrá tener control sobre sí mismo y su futuro en situaciones tan cambiantes como la modernidad. Este primer acercamiento

nos lleva a sopesar la importancia que tiene el generarse una identidad, ya que nos permite presentarnos y actuar en un entorno determinado. Nos referimos a nuestro propio reconocimiento, el asumir quiénes somos y cómo entendemos lo que nos rodea. Esta idea, además, expone la necesidad del individuo por prepararse individualmente para afrontar un ambiente de incertidumbre, cambiante y voluble. Asimismo, debemos pensar en cómo influyen las circunstancias sociales a la identidad de un sujeto en particular. A propósito de ello, además, entendemos que el concepto de identidad no puede desligarse de la noción de cultura: “El concepto de identidad es inseparable de la idea de cultura, debido a que las identidades solo pueden formarse a partir de las diferentes culturas y subculturas a las que se pertenece o en las que se participa” (Giménez, 2004, p. 78). En efecto, la identidad se concibe dentro de las distintas culturas e inclusive dentro de los pequeños espacios que se generan durante su interacción.

Como se ha señalado, la identidad es un constructo personal que también admite una dimensión social. Esto se traduce en una relación dialéctica que, desde la sociología, define la identidad como la comprensión de quiénes somos y quiénes son los demás. A su vez, la visión que los otros tienen de sí mismos y de los demás, incluidos nosotros. En ese sentido, y en concordancia con el desarrollo desde la sociología de Richard Jenkins (2004), la identidad resulta de acuerdos y desacuerdos, es negociable y alterable.

Este conjunto de precisiones sobre la identidad nos permite entender una inseparable relación entre la dimensión individual y la dimensión social como generadores de su entendimiento. Pese a ello, esta relación dependiente entre una perspectiva individualista de la identidad y otra que involucra lo social fue vista de manera contraproducente durante un tiempo. John MacInnes (2004) identifica que una de las falencias en torno a la categoría de identidad en las ciencias sociales es su doble implicancia. Esta permite ser utilizada para evocar el reconocimiento singular del ser, al igual que puede hacer alusión a un reconocimiento compartido. Lo que nos lleva a concluir que esta relación resulta del entendido de la identidad como un término que prepondera la diferenciación y es referencial. Todo sujeto o personaje tiene una identidad, por lo tanto, es único, aunque pertenezca a un grupo social. Esto explica por qué los grupos sociales, y por ende culturales, crean una macroidentidad que no es del todo homogénea. La identidad de una cultura como grupo dependerá de su diferenciación con otras culturas.

Como podemos apreciar, el estudio de la identidad ha propiciado diversas consideraciones interdisciplinarias, las cuales se conjugan al discurso narrativo a través de la representación de espacios culturales. Reflexiones que, sin duda alguna, trascienden el entendimiento de esta categoría a un plano interdisciplinario de las

humanidades. Así, podemos anotar la pertinencia de su uso en el análisis literario y con ello en los discursos novelísticos. Sobre este punto es necesario recordar la propuesta de Thomas Pavel (1995) y Benjamin Harshaw (1997), quienes entendían una relación entre la realidad y los mundos representados en los discursos de ficción. De la misma manera, es importante introducir una referencia más cercana a la relación literatura-identidad cultural, por lo que tomamos en cuenta que:

La literatura produce significados que devienen de la producción de identidad cultural. Dado que esta identidad no puede sino pensarse como situada en un tiempo y territorio concretos, la “producción de identidad” realizada por la literatura cabría verla, en rigor, como una operación de “esencialización” (aunque siempre inestable) de una cierta formación cultural situada, que se hace presente, visible, precisamente por el texto literario que la registra, la construye y, a su modo, la fija (dentro de lo fijo que puede ser un texto literario) (Mansilla, 2006, p. 132).

El texto literario no solo se debe entender como el producto de determinada identidad cultural, sino también como su representación. Por ello, afirmamos que existe una correspondencia entre lo representado en el discurso literario y las dinámicas sociales que se producen en la realidad. Esta relación, desde luego, demanda responder algunas preguntas como las que planteamos a continuación: ¿cómo se representa la identidad cultural desde el discurso novelístico? ¿Qué objetivo persigue la representación literaria de una identidad cultural en la novela? ¿En qué medida es eficaz en relación con la formación de una identidad real?

Para responder estas interrogantes nos apoyaremos en el concepto de *semiosfera*, con el cual identificaremos los elementos que estructuran los distintos sistemas culturales, tanto a nivel de colectividad como de forma individual. Debemos tener presente que la identificación de elementos estructurales en un sistema cultural, en paralelo, deja en evidencia aquellos elementos que no forman parte de este. Sin embargo, esto no implica que lo “ajeno” no se encuentre conformando otro sistema. Esta idea genera una respuesta para nuestra tercera interrogante:

Estimamos, pues, que la correlación literatura-identidad, para que se torne productiva en lo que concierne a la elaboración de un discurso crítico liberador, hay que inscribirla en un horizonte político de comprensión; esto dado que el reclamo por identidad y, sobre todo, el reclamo por una práctica literaria que problematice

la identidad, no sería sino, en definitiva, una práctica política de visibilización que implica —por lo menos en el caso de las culturas subalternas— desafiar discursos e ideologías complacientes con estereotipos oficiales o complacientes con la negación del sujeto subalterno, desafío que colisiona con la reafirmación a ultranza de determinados sitios hegemónicos. Los efectos identitarios propios de la literatura (o que pueden serle reclamados a la literatura) no son los mismos que aquellos derivados de discursos pragmáticos orientados a definir, delimitar o defender denotativamente la identidad cultural de una comunidad concreta (manifiestos, proclamas, llamados a la acción, etc.) (Mansilla, 2006. s. p.)

Entendemos entonces que la representación literaria de una identidad es una posibilidad para hacer frente a los discursos dominantes, presentar alternativas y espacios donde se pueda desdejar lo afirmado hegemónicamente. Desde luego, existe una distancia inquebrantable entre lo ficcional y lo real. La representación de colectividades identificadas mutuamente bajo un mismo signo y la interacción que desempeñan en los diferentes discursos literarios funcionan como claves interpretativas para entender las dinámicas sociales, aunque estas no pueden ser sometidas a pruebas de verdad. Por ello, la referencia a *País de Jauja* y *Ximena de dos caminos* no pretende solamente reconocer las identidades culturales andinas y occidentales, sino también problematizar las dinámicas que sostienen y la forma en que se puede concebir la construcción de un personaje que comparte ambas identidades.

Considerando todos estos acercamientos sobre la identidad, es necesario preguntarnos por la enunciación del personaje de frontera. Este construye una identidad singular, afirmándose como un sujeto que arriesga su reconocimiento primigenio en beneficio de la autoexploración de otras culturas y, con ello, de otras identidades culturales. En esa travesía y búsqueda es que se conforma la manera original de su identificación.

Entendiendo que el aspecto cultural es uno de los factores que define la identidad, no se puede establecer el reconocimiento del personaje sin que este se vea relacionado con su desarrollo. El personaje de frontera también se verá afectado en esta dimensión y se definirá a partir de la apropiación de diversas culturas. El interés que se plantea por hacer converger estas dos semiosferas (andina y occidental) es la razón por la que son representativos los protagonistas de *País de Jauja* y *Ximena de dos caminos*. Ambos personajes están construyendo su identidad, librando una lucha de constante apego y desapego respecto a un sistema cultural particular. Dicha situación, a su vez, puede ser entendida desde dos aristas. En primer lugar, el

querer conjugar dos o más tradiciones culturales, que resultan siendo un síntoma de apertura al diálogo y con ello el establecimiento a un principio de cultura total. Por otro lado, una segunda postura es la presencia de grupos humanos reducidos que marcan una tendencia a reconocer la cultura como expresiones diferenciadas y con rasgos autónomos. Diferenciación que se torna conflictiva si no se sistematiza apropiadamente. Alguien sin identidad, sobre todo si nos referimos al mundo andino, es alguien sin pertenencia, un sujeto ajeno al reconocimiento de su cultura.

La semiosfera y el personaje de frontera

Entre los principales estudiosos de la semiótica de la cultura se considera a Yuri Lotman como uno de los máximos representantes de las últimas décadas. Su principal interés radica en demostrar como diversos sistemas semióticos sirven de modelos para explicar las dinámicas del mundo, en tanto organizan y definen sus procesos sociales. En esa línea, es importante empezar la revisión de su propuesta desde la exploración del texto, según el “sistema lotmaniano”:

La noción de texto no se reduce a la idea inmanentista de que los mensajes producidos por ese lenguaje son transmitidos por toda su estructura (por todos y cada uno de los elementos): el significado de texto para Lotman se construye gracias a su correlación con otros sistemas de significado más amplios, con otros textos, con otros códigos, con otras normas presentes en toda la cultura, en toda la sociedad. Por tanto, comprender un texto (artístico o no) es comprender no solo las relaciones intratextuales, sino también las relaciones extratextuales y las que surgen de confrontar estas con aquellas (Cáceres Sánchez, 1996, p. 258).

Esta referencia define adecuadamente la intención de Lotman por establecer un marco de diálogo abierto en función de la intertextualidad como un campo de posibilidades signícas. El teórico ruso propone entender esta dinámica desde la noción de semiosfera, la cual admite un enfoque análogo, en cuanto a cuerpo estructural, al concepto de *biosfera* introducido por Vladímir Ivánovich Vernadski. La biosfera es entendida como la capa donde interactúan y se desarrollan los seres vivos. De la misma manera, Lotman piensa en la semiosfera como aquella capa donde se relacionan significados. La comparación estructural con la biosfera, además, le permite sostener que la semiosfera, en tanto sistema semiótico-simbólico aparentemente autónomo, desarrolla múltiples relaciones internas que definen un

núcleo y un espacio periférico. La evocación de un núcleo prepondera la idea de centro, lugar de reconocimiento máximo de los elementos propios del sistema. El centro expresa la identidad de la semiosfera, que se conforma por “los lenguajes más desarrollados y más estructuralmente organizados y, en primerísimo lugar, la lengua natural de esa cultura” (Lotman, 2018, p. 15).

Fuera de este espacio central, en la periferia se establece el espacio de frontera, es decir, el lugar de interacción, que a la vez está constituido por elementos que tienden a la negociación e intercambio.

Toda cultura comienza por dividir el mundo en “mío”, espacio interno, y “suyo” espacio externo. La manera como esa división binaria es interpretada depende de la tipología de la cultura concernida. Pero la división verdadera es la que proviene de los universales culturales humanos. La frontera puede separar los vivientes de los muertos, los sedentarios de los nómadas, los pueblos del campo de las ciudades: puede ser estatal, social, nacional, regional, confesional o cualquier otra (Lotman, 2018, p. 19).

La *frontera* a la que se hace referencia se suma como concepto central para nuestra propuesta, ya que nos permite entender las dinámicas discursivas de intercambio entre diversas culturas, las cuales corresponden a semiosferas culturales disimiles o simplemente diferenciadas. De hecho, Lotman desplaza la importancia de la dimensión interna de la semiosfera en beneficio del reconocimiento de la frontera, ya que considera que el espacio de interacción es lo más importante para entender los límites de un sistema semiótico. Por ello, sostendrá que “la valoración de los espacios interior y exterior no es significativa. Significativo es el hecho mismo de la presencia de una frontera” (Lotman, 1996, p. 29).

Las semiosferas son sistemas que pueden presentar rasgos de semejanza, pero nunca de igualdad. Esta aclaración es importante en la medida en que sugiere que cada semiosfera posee elementos propios y únicos. A su vez, también suponemos la existencia de elementos que comparten características o propiedades en común, mediante las cuales se establecen relaciones entre dos o más semiosferas.

Por otro lado, para Lotman no existe fuera de la semiosfera posibilidad para la semiosis, es decir, del proceso por el cual se involucran signos y se crean significados.

Estamos tratando con una determinada esfera que posee los rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en sí mismo. Solo

dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información (Lotman, 1996, p. 23).

De ello se colige que el universo semiótico se construye a partir de un conjunto diverso de lenguajes y textos cerrados unos respecto a otros. Entonces, todo lo que pueda significar está enmarcado en determinada semiosfera. Sin embargo, es necesario saber diferenciar entre los elementos que la constituyen. Esto puede significar que algunos elementos correspondan al núcleo (centro diferenciador, considerado el lugar de máxima identificación y compromiso de la semiosfera) o al espacio extrasemiótico que se mantiene en el borde que lo delimita (frontera).

Lotman considera que la semiosfera es el resultado y, al mismo tiempo, la condición del desarrollo de la cultura. Un espacio que está marcado por la heterogeneidad.

Los lenguajes que llenan el espacio semiótico son muy variados y se hallan enlazados unos con otros a lo largo de un espectro que va de una posibilidad completa y mutua de traducción hasta la imposibilidad también completa y mutua de traducción (Lotman, 2018, p. 12).

Esta misma heterogeneidad implica dinamismo y movilidad entre los elementos que están incluidos en el espacio semiótico. Esto incluye, además, un factor cronológico que determina la variabilidad de los lenguajes a través del tiempo. Un espacio semiótico es cambiante y entendido desde su heterogeneidad sincrónica y anacrónicamente. Para entender estas características, Lotman propone un modelo estructural semiótico en el romanticismo europeo. Con ello, llega a la conclusión de que todo producto cultural de lenguajes es inaprehensible como unidad atemporal, ya que su espacio interior se define a partir de muchos códigos que son volubles y cambiantes.

La referencia que hace del romanticismo europeo devela un punto importante para la definición de su propuesta teórica. A través de esta hace extensivo el entendimiento de la semiosfera como un constructo cultural totalizante. No estamos hablando de establecer modelos artificiales, sino de modelizar el verdadero proceso literario o con mayor precisión la totalidad del proceso cultural. Así, el romanticismo no ocupa más que una parte de la gran semiosfera, en la cual diversas formas culturales tradicionales continúan existiendo y conformando sistemas reducidos.

El teórico francés Jacques Fontanille entiende la semiosfera como “el dominio en el cual los sujetos de una cultura tienen la experiencia de la significación”

(Fontanille, 2001, p. 245). En ese sentido, la experiencia semiótica que se realiza en las semiosferas es un paso previo para la producción de discursos propios. Esto permite, además, que una cultura pueda definirse autónomamente al mismo tiempo que posibilita el diálogo con otras culturas y sus respectivas semiosferas. Fontanille resalta dos propiedades de la semiosfera. En primer lugar, su carácter biplánico que le permite ser dividido en centro y periferia. El centro se reconoce mediante el “nosotros”, lo cual alude al conjunto de elementos definitorios o internos de una cultura. Por otro lado, la periferia será entendido como un “ellos”, el cual representa lo extraño o exterior. Con esto, el teórico recalca la importancia de la noción de “frontera”, la cual es responsable de delimitar la semiosfera y, por lo tanto, es un espacio de contacto entre lo interior y exterior.

La segunda propiedad desatacada por Fontanille es la dinámica activa que se presenta al interior de una semiosfera, donde los elementos céntricos y periféricos están en constante intercambio. La confirmación de este estado permite entender el centro como un espacio alterable. Desde la perspectiva de Fontanille no hablaríamos de un núcleo donde los elementos que lo constituyen definan la identidad de la semiosfera, ya que están propensos a desplazarse hacia los espacios periféricos. Esto sugiere que el centro y la periferia están en constantes cambios y transformaciones, y con ello la desnaturalización paulatina de la semiosfera. Ante esta dinámica de descentralización, surge la necesidad de preguntarnos si esto puede efectuarse en el nivel externo de la semiosfera. Es decir, proyectar la negociación de elementos propios de una semiosfera hacia otra. De hecho, la posibilidad de una macroestructura como la cultura genera la posibilidad de esta negociación entre pequeñas semiosferas.

Con la constitución de esta idea, tendríamos que discutir cómo se ejecuta esta negociación o inclusión. En otras palabras, precisar si es un proceso que prioriza el intercambio equitativo o si existen elementos que por constituir el espacio central no están abiertos a la negociación. Asimismo, sería importante discutir en qué medida una semiosfera cultural establece más negociaciones que otra y la razón de esta permuta. Desde luego, es importante resaltar, nuevamente, la importancia que tiene la frontera para ejecutar este comercio. Al ser el espacio más alejado del centro, también es el que rompe con el reconocimiento central y, en la medida de lo posible, crea su propia identidad: una “identidad cultural de frontera”.

La identificación de una semiosfera implica establecer límites a su naturaleza. En ese sentido, si bien existe un límite o en todo caso “espacio de frontera”, su tamaño no es regular y constante. Por ello, es posible identificar semiosferas más abarcadoras que otras, ya que integran elementos más generales. Del mismo modo, podemos referirnos a semiosferas más pequeñas, que presentarán una

concentración mayor en su centro, al tener menos elementos que la constituyen. Pensamos en la cultura europea como sistema, para ejemplificar a nivel macro o más abarcador; mientras que la semiosfera de lo diurno en una urbe específica para referirnos a algo más específico, por lo tanto, menos abarcadora. Estas diferencias dimensionales de las semiosferas se pueden diferenciar a partir de lo representado en las novelas *País de Jauja* y *Ximena de dos caminos*.

Las semiosferas andina y occidental

A partir de los postulados de Lotman sobre la semiosfera, entendemos que su constitución e identificación demanda la diferenciación entre un espacio céntrico o nuclear y una periferia. En ese sentido, si hablamos de una semiosfera andina debemos identificar aquellos elementos que la determinan como tal. En primer lugar, la semiosfera andina es vinculada básicamente con el espacio geográfico del Ande, referenciado principalmente por la cadena montañosa que abarca casi la totalidad de países sudamericanos. Pese a esto, es importante señalar que lo andino no se restringe determinantemente a una geografía específica. En el contexto peruano, sobre todo, la semiosfera andina tendría su base en todo aquello que abarca la sierra, espacio en el que abundan mesetas, pampas, volcanes, montañas, lagos y cumbres. Así, lo generado en dicho espacio o que sea oriundo de sus límites estará ligado indefectiblemente a lo andino.

Bajo esta idea, debemos considerar que tanto la ciudad de Jauja como La Oroya, ambas representadas en las novelas que estamos analizando, se vinculan geográficamente a lo andino. Por ello, podemos referirnos a todas aquellas personas que nacen, habitan, comparten costumbres y tradiciones, al mismo tiempo que reafirman un legado cultural en dichos espacios como parte de la semiosfera andina. Sin embargo, es necesario preguntarnos si todo lo que se genera en dicho espacio geográfico será reconocido como andino y permanecerá como tal. ¿Qué sucede con aquellos sujetos externos que llegan interesados por el Ande? ¿Qué tipo de relación se construye con este encuentro? ¿Lo que inicialmente se reconoce como andino puede dejar de serlo? Para responder estas interrogantes debemos considerar un segundo elemento que, desde nuestra perspectiva, constituye la parte central de la semiosfera andina. Nos referimos a la cosmovisión andina, la cual entendemos como una forma particular de ver e interpretar la vida. El sujeto andino asimila los elementos que constituyen el mundo de una manera especial, sobre todo basado en sus creencias y constructos colectivos. Su concepción religiosa o mítica y el estilo de vida que poseen obedecen a una conexión singular que mantiene con la naturaleza.

En relación con este punto, consideraremos lo señalado por Josef Estermann (2006), quien señala la existencia de fundamentos que rigen el pensamiento andino. Estos serán representados en los siguientes procesos: *correspondencia, complementariedad y reciprocidad*. Cada uno de ellos, sin embargo, se condensan en la noción de *relacionalidad*, la cual será entendida, a grandes rasgos, como el proceso por el cual no existe ningún individuo andino carente de relaciones. El principio de la relacionalidad, entonces, se erige sobre el entendido de que todos debemos estar inmersos en algún tipo de diálogo. No existe un todo absoluto sin la paridad o la comunión de varios elementos, ya que todo se conforma o constituye a partir de un otro. “Cada ‘ente’, acontecimiento, estado de conciencia, sentimiento, hecho y posibilidad se halla inmerso en múltiples relaciones con otros ‘entes’, acontecimientos, estados de conciencia, sentimientos, hechos y posibilidades” (Estermann, 2006, p. 128). Gracias a esta interacción existe una comunión donde se definen entre sí los elementos de lo andino. En las obras de Edgardo Rivera Martínez y Laura Riesco se puede apreciar esta relacionalidad en la importancia que generan las diferentes relaciones afectivas en el pensamiento de los personajes principales. La amistad y el amor, por ejemplo, son factores determinantes para la formación de la identidad de Claudio y Ximena, sobre todo vinculándola con la semiosfera andina.

Como hemos señalado, existen tres fundamentos de la cosmovisión andina según Estermann: 1) la correspondencia, con lo cual se alude al equilibrio y unión existente entre elementos de la andinidad, es decir, “este principio dice, en forma general, que los distintos aspectos, regiones o campos de la ‘realidad’ se corresponden de manera armoniosa” (Estermann, 2006, p. 126). Así, la correspondencia implica una relación mutua y bidireccional sin ningún tipo de discordancia severa. 2) La complementariedad, por su parte, sostiene que todo no puede existir singularmente, sino que tiene su complemento. Por ello, “entendemos que ‘ningún’ ente y ninguna acción existe monódicamente, sino siempre en coexistencia con su complemento específico. Este ‘complemento’ es el elemento que recién ‘hace pleno’ o ‘completo’ al elemento correspondiente” (Estermann, 2006, p. 139). 3) La reciprocidad sostiene un acto de compensación, donde todo lo que se recibe se debe devolver en igual medida. Es necesario señalar que “este principio no solo rige en las interrelaciones humanas (entre personas o grupos), sino en cada tipo de interacción, sea esta intra-humana, entre ser humano y su actuar, sino que tiene dimensiones cósmicas” (Estermann, 2006, p. 145). En ese sentido, la reciprocidad es fundamental para entender el intercambio como fundamento equitativo al que se presta lo andino.

Gracias a estos tres principios esquematizados por Estermann, entendemos que en lo andino todo está en contacto. El hombre se define a partir de las relaciones que forma con los otros elementos que ocupan el espacio del Ande. Esta visión del mundo demuestra que lo andino se inscribe bajo una percepción del entorno abocada a la naturaleza, la cual está conformada por pares humanos, animales, paisaje y tradiciones. A partir de esta relación hombre-naturaleza andina se interpreta la vida en los distintos campos de la sociedad: plano económico, político y religioso. La economía se plantea como la ayuda mutua entre personas o *ayni*. Lo político implica la unión entre pares, escuchar a todos porque cada uno siente y piensa de manera especial. Así, las relaciones horizontales priman sobre la verticalidad. Finalmente, en el aspecto religioso, la naturaleza adopta diversas figuras insulares que el hombre andino adora y sobre todo respeta. Los dioses se trasmudan en seres que habitan la naturaleza, como el trueno, los apus o montañas, la luna o el sol.

El tercer elemento que caracteriza la semiosfera andina guarda relación con las tradiciones y costumbres de sus habitantes. En este aspecto consideramos a la oralidad como eje primario de lo andino. Es el medio por excelencia para la trasmisión de conocimientos y costumbres, la base de la enseñanza y la documentación de su historia. Por medio de la oralidad pervive el canto, las danzas, la música y el folclore. El hombre andino encuentra en sus festividades una ritualización de su estilo de vida y con ello la elevación a lo sagrado. La música, el baile y las costumbres andinas son más que la exteriorización de sonidos, movimientos o hábitos, son la exteriorización de una cosmovisión. Por medio de sus manifestaciones el hombre andino autentifica su pertenencia a un sistema cultural. El sujeto que no es parte de la música, del baile o de las tradiciones no es reconocido socialmente.

El último punto para considerar la constitución de la semiosfera andina estará precedido por una aclaración especial. El motivo de esto es que consideramos que este rasgo definitorio incumbe tanto a la semiosfera de lo andino como a cualquier otra semiosfera. Nos referimos a la noción de modernidad en tanto concepto transversal. De hecho, si bien la modernidad se singulariza y afecta distintamente a todas las semiosferas, consideramos que dicha noción es un proceso que se manifiesta de manera diferente en cada uno de los sistemas culturales existentes y que, por lo tanto, no pertenece a una semiosfera de forma exclusiva.

La modernidad, entonces, se revela como un elemento transversal, pero que se entiende de maneras diferente en cada cultura. Así, si la modernidad andina

es distinta a la occidental en el sentido de que ambas se desarrollan en paralelo y, aunque seguramente encuentren puntos de contacto, estos se orientan básicamente por otros elementos definitorios encontrados en la semiosfera. Esta comparación, sin embargo, tiene sus propios cuestionamientos. ¿La modernidad desde qué perspectiva se entiende o se valora? De hecho, para ser valorada objetivamente debe entenderse de acuerdo con una constante universal del desarrollo humano. Es decir, un sistema social es lo suficientemente moderno si se cubren y solventan las necesidades económicas, sociales y culturales de sus integrantes.

Identificados los elementos centrales de la semiosfera andina, el siguiente paso es establecer aquellos rasgos que identifican lo occidental. Al igual que hicimos con lo andino, podemos partir nuestra reflexión delimitando el espacio geográfico que incumbe a lo occidental. Cuando nos referimos a lo andino entendemos que su geografía era un rasgo definitorio para su concepción; sin embargo, esto no sucede en el caso de lo occidental. El sujeto occidental y su cultura suelen ser percibidos globalmente por su estilo de pensamiento antes que por su arraigo a una geografía definida. Los factores que propician esta percepción son diversos. Históricamente, por ejemplo, lo occidental se relacionó con los procesos de conquista o claras tendencias expansionistas. De allí que no sea posible establecer un único centro geográfico de referencia. Lo occidental sobrepasa la referencia del espacio para privilegiar su representación ideológica.

A esto se suman dos elementos definitorios: la adopción del cristianismo y la modernización en los distintos campos del saber humano. Por un lado, la religión permitió que lo occidental tenga una marca inmutable. La fe y los paradigmas establecidos por el cristianismo funcionaron como vehículos de expansión del pensamiento occidental. Por otro lado, la modernización se asume como un pilar de lo occidental en los distintos planos del saber humano. La tecnología, las estructuras sociales, su idea de progreso, entre otros factores, permitieron su admiración y posicionamiento global. Por ello, señalamos que, si bien lo “occidental” evoca inicialmente a un conjunto de culturas, básicamente europeas, no es posible su delimitación geográfica. Existe, pues, un proceso constante en el que sus elementos internos se desplazan hacia otros espacios, hasta lograr occidentalizarlos.

Para concluir con este punto debemos indicar que el motivo central, por el cual el territorio no es necesariamente un elemento básico para la definición de lo occidental, encuentra su razón en el estilo de pensamiento que lo define. Esto será visibilizado en elementos como la escritura o el cristianismo, e inclusive algunas estructuras sociales, las cuales han sido acogidos universalmente. Es así como

en América existe un occidentalismo latente o, como considera Edward Said (1978), un eurocentrismo que condiciona históricamente las diferentes maneras de conocer el mundo y su desarrollo. Con ello, además, se hacen explícitos los distintos mecanismos de dominación estructurados por lo occidental sobre otras cosmovisiones. La reflexión de Said en torno al orientalismo; sin embargo, deja en evidencia la posibilidad de reestructurar esta “dominación” y crear una idea de autoridad alternativa. Aunque, esta última no se podrá desligar de la influencia de Occidente. Así, lo occidental se proyecta en un plano global y abarcador.

Esta relación se puede proyectar específicamente en el espacio andino. Lugar al que llega lo occidental como parte de una cultura exploratoria y de conquista. Lo importante sobre este contacto es develar el estado en el que se encuentra y los aspectos sociales que se han reorganizado o influenciado con su producción. Nos preguntamos entonces si lo occidental ha llegado a imponer sus megaestructuras de pensamiento, buscando neutralizar o inhibir aquellas que se han concebido fuera de ella y especialmente en el espacio de lo andino. Debemos partir del entendido que el grupo humano no está unificado. El desarrollo social del hombre provocó la aparición de diversas culturas, las cuales, en distintos niveles, se encuentran interactuando. Es parte de la naturaleza del hombre demostrar que sus productos son superiores al de otro; sin embargo, ello deviene en un conflicto que solo demuestra las dolencias de su pensamiento. No existe una cultura que en comparativa sea superior, pero desde la mirada occidental parece entenderse que sí se plantea una distinción jerárquica.

Finalmente, podemos identificar a la escritura como un elemento nuclear de la semiosfera occidental. Toda civilización correspondiente a esa semiosfera debe tener como base la escritura, sino es parte de la barbarie. Su pensamiento se fundamenta en las posibilidades que brinda la escritura. Relegando parcialmente a la oralidad, ya que al ser comparada con la escritura es básica y poco confiable, pues depende de la memoria y el desarrollo de un punto de vista personal. El papel y la letra constituyen un documento de credibilidad que históricamente desvirtuó la palabra oral del hombre. Gracias a la escritura tenemos una historia documentada de la vida y de todas sus expresiones de cultura. Es sabido que los anales de la cultura occidental restringieron la oralidad y preponderaron la importancia de la letra. Esta situación se puede constatar con la Biblia, la cual es vista como el documento ideológico más representativo de la religiosidad occidental.

La importancia de la escritura también radica en su representatividad frente a otras culturas. Como se señaló, Lotman considera que todo lo ajeno o

desconocido se convierte en agente trasgresor, ya que innova los lineamientos de una cultura. En ese sentido, la escritura es el objeto más virtuoso para la interacción con otra cultura, porque busca imponer su importancia sobre otras formas de comunicación. Por ejemplo, en la relación entre la oralidad andina y la escritura occidental, podemos notar cómo el aparato de poder europeo predomina en territorio ajeno.

La determinación de todo lo referido a la semiosfera occidental en *País de Jauja* y *Ximena de dos caminos* nos ayudará a entender la manera en que existe un sistema cultural que converge con lo andino. La forma en que la letra se convierte en un referente importante para la formación de los personajes principales. En el caso de *País de Jauja*, el referente más notorio de lo occidental es la alusión a la *Iliada* y las distintas obras literarias que su hermano Miguel comparte con Claudio, las composiciones musicales de grandes artistas europeos e inclusive la propia elaboración de un diario personal por parte del personaje principal. En *Ximena de dos caminos*, por otro lado, lo occidental se aprecia en distintos contextos, pero siempre ligado a la escritura. La enciclopedia y las cartas son ejemplos de esta tradición. Asimismo, podemos considerar la educación de Ximena, la cual expone un punto álgido cuando aprende a escribir.

Como podemos apreciar, los protagonistas de ambas novelas se verán involucrados en esta interacción de elementos entre la semiosfera andina y la semiosfera occidental. Esta situación propicia el funcionamiento del “personaje de frontera”, quien, como veremos en el siguiente apartado, es un personaje conflictuado por la influencia de las dos tradiciones culturales mencionadas.

Personaje de frontera

La revisión efectuada sobre el concepto de frontera nos permite identificarla no solo como el borde que delimita un sistema o aquello que separa estructuralmente el centro y la periferia de un sistema. La frontera, de hecho, es en sí mismo un lugar autónomo. Es decir, su desarrollo y afirmación no se realiza en función de los espacios que separa o delimita, sino que crea un espacio propio. Dicha frontera también posee un centro y también una periferia, con distintas dinámicas y sujetos que la habitan. En ese sentido, los “personajes de frontera” serán aquellos que habitan este espacio. A través de ellos podremos entender la importancia de la frontera, estableceremos su estructura y los procesos que se producen en su interior, a los cuales también nos referimos como negociación, diálogo y traducción.

Para el desarrollo de este punto partiremos de la diferenciación entre dos situaciones. La primera es que existen sujetos que habitan la frontera, pero solo por un tiempo determinado. A estos personajes se les puede reconocer como sujetos que se desplazan entre distintos espacios. Su importancia radica en la capacidad que poseen para abstraer y aprehender elementos de distintos sistemas. Son sujetos “viajeros” que por excelencia combinan y dialogan los rasgos definitorios de varios sistemas. Su identificación respecto a alguno de estos sistemas culturales dependerá del tiempo que puedan permanecer en el sistema y la efectución del diálogo con los habitantes del sistema que visita. Asimismo, se desplazan entre diversos sistemas de manera constante lo cual nos permite afirmar que las fronteras son bordes porosos y no cerrados. Están abiertos al diálogo y a la exposición de sus elementos internos.

Por otro lado, es posible identificar un segundo sujeto que, a diferencia del primero, habita permanentemente la frontera. La importancia que tiene identificar este sujeto radica en la confirmación de la frontera como espacio habitable. Encontrar elementos que se desplacen a la periferia permite ver este lugar como un espacio de desarraigo permanente. Al no encontrarse en el centro, sino en el límite de un sistema, siempre están asediados por los elementos de un sistema ajeno. En este marco, es necesario que todo lo que habite la frontera desarrolle una defensa especial, la cual no tiene una naturaleza restrictiva, sino comunicativa. De esta forma, el diálogo y la traducción se convierten en los mecanismos de defensa más importantes para el personaje de frontera. La caracterización de estos sujetos que habitan la frontera tiene uno de sus puntos más álgidos en los conocimientos que adquiere.

Al vivir en la frontera está presto al entendimiento de distintos saberes. En ese sentido, se conformaría un sujeto que está dialogando con conocimientos inherentes de distintos sistemas culturales colindantes. El precio a esta nueva racionalidad e intelecto que le proporciona la frontera es el de ser visto como un sujeto que habita siempre en los márgenes. Su identificación y adscripción en alguna semiosfera es difícil e inclusive puede no llegar a producirse. Así, podría generarse dos situaciones: el sujeto de frontera crea una identidad arraigada a dicho espacio, erigiendo un nuevo dominio y lugar de enunciación o confunde su identidad entre las distintas semiosferas que habita.

Walter Mignolo (2003), en el marco de su reflexión sobre la subalternidad, hace énfasis en el hecho de que las culturas subalternas asimilan la modernidad a partir de procesos de contraste entre sistemas culturales ajenos o foráneos y su propia tradición. Este proceso que se establece a partir del diálogo de dos culturas es

posible gracias a lo que Mignolo señala como *pensamiento fronterizo crítico*. Con la conformación de un espacio de convergencia entre diversas culturas no solo se altera o crea una nueva identidad, sino que se establece una nueva racionalidad. Precisamente a ello se refiere el teórico argentino con pensamiento fronterizo. El concepto expone la manera en que un sujeto debe abandonar o responder críticamente a todo paradigma establecido en su cultura para poder acceder a una nueva forma de generar conocimiento. De esta manera, se asumirían nuevas perspectivas sobre la cultura como un sistema mayor. Sin embargo, es importante recordar que:

El pensamiento fronterizo no es un híbrido en el que se mezclan felizmente partes de distintos todos. El pensamiento fronterizo surge del diferencial colonial de poder y contra el se erige. El pensamiento fronterizo no es un objeto híbrido sino un pensamiento desde la subalternidad colonial (como en Anzaldúa, Fanon o el zapatismo) o desde la incorporación de la subalternidad colonial desde la perspectiva hegemónica (como en Las Casas o en Marx). El pensamiento fronterizo es uno de los caminos posibles al cosmopolitismo crítico y a una utopística que nos ayuda a construir un mundo donde quepan muchos mundos (Mignolo, 2003 p. 58).

El concepto de pensamiento fronterizo es contextualizado por Mignolo en términos de modernidad, colonialidad y subalternidad. Se entiende que esta es una fuerza emergente con la capacidad para desplazar lo hegemónico desde la perspectiva de lo subalterno. De hecho, con su desarrollo se invisibiliza la distinción entre sujeto cognoscente y objeto cognoscible, ya que se plantea la indiferenciación de objetos y espacios en un referente del sujeto. Este sujeto está dispuesto a conocer sin ningún prejuicio y con ello tanto el sujeto cognoscente como su objeto de estudio, que en este caso es la cultura o las culturas, tienen una naturaleza multicultural.

El pensamiento fronterizo se presenta como un concepto clarificador al exponer a un sujeto que habita y constituye el espacio periférico de un sistema, el cual ha sido condicionado históricamente. Utilizar este concepto al análisis de *País de Jauja* y *Ximena de dos caminos* nos demanda una reflexión en torno a las estructuras de poder que se representan en la obra, las cuales estarán enunciadas desde las manifestaciones culturales y las semiosferas andina y occidental. Asimismo, es importante comprender el papel que tienen los personajes principales de ambas novelas, ya que serán ellos los que asuman este ideario expuesto por Mignolo.

Tanto Claudio como Ximena presentan una actitud en común que deja en evidencia su búsqueda por conjugar y reformular los conocimientos que reciben de las semiosferas mencionadas. Ambos no restringen su aprendizaje a una cultura única, sino que permiten la integración de otras culturas a su entendimiento.

En el caso de la novela de Rivera Martínez, Claudio demuestra sus fuertes vínculos con la cultura andina en todo momento. Junto a su madre emprenden una tarea de recopilación abocada a la música de los Andes. Labor que implica no solo juntar muestras musicales, sino estudiarlas e interpretarlas. Si bien menciona en la obra que este proyecto se suspendió por momentos, la representación musical de los huaynos se manifiesta constantemente a lo largo de la historia. Con ello, se afianza la inserción del personaje principal con lo andino.

Pese a este vínculo evidente con lo andino, los intereses de Claudio van más allá de los huaynos, la oralidad y la música. El apego a Abelardo, su hermano mayor, quien trabaja en la biblioteca pública de Jauja, le permite conocer lo que hemos identificado como cultura occidental. Gracias a él lee los textos homéricos o escritores peruanos que se arraigan a la propuesta simbolista como Eguren. Esto le permite desarrollar una manera distinta de ver las cosas. A comparación de sus compañeros del colegio (Felipe, Julepe y Tito), Claudio ha desarrollado perspectivas que van más allá del común de la gente de Jauja. Sin embargo, ello también trae como consecuencias que el joven entre en contrariedades y empiece a crear una nueva racionalidad que también transformará su identidad. En ese sentido, Claudio es un personaje que se nota a sí mismo como distinto; su desarraigo identitario se hace notorio cuando poco a poco los intereses que mantenía con sus compañeros de estudios dejan de ser los mismos. Con ello podemos notar que existen consecuencias claras, pues el sujeto que desarrolla el pensamiento diferente también se expone a una transformación. Cabe señalar que este desarrollo no se limita al personaje de Claudio, ya que existen otros personajes que enuncian el diálogo cultural entre sistemas distintos, sobre todo de lo que hemos llamado como occidental y andino. Esto se notará en Radulescu, personaje de nacionalidad rumana, quien al padecer de tuberculosis tiene que atenderse en Jauja. Este personaje se presenta como otro claro ejemplo de sujeto de frontera, ya que está viajando a un lugar ajeno, pero mantiene su tradición y dialoga con la ajena. Así, el encuentro entre Claudio y Radulescu es ciertamente significativo. Ambos son reconocidos como personajes de frontera, pero de distinta manera y de sistemas originarios diferentes. Pese a ello, se logran complementar bien y ambos intercambian códigos y símbolos entre sí.

En el caso de *Ximena de dos caminos*, el estado de contrariedad es más elaborado, ya que afecta a un personaje en un nivel más íntimo. Nos referimos a Ximena, protagonista de la novela, quien es una niña expuesta a diversos factores problemáticos. Cabe recordar que la novela transcurre en un campamento minero de la sierra, en donde confluyen personajes propios del sistema andino y sujetos occidentalizados. Ximena, de tan solo cinco años, está en una etapa primaria de su formación. Siendo una infanta se da cuenta de que el mundo está conformado por elementos culturales diferentes. Aprende que hay significantes distintos que se refieren a objetos similares o iguales, pero también que existen referentes únicos y que solo se pueden entender desde la “mirada” de algunas personas. Por ejemplo, la relación con Ama Grande, quien es su niñera, le permite aprender de los mitos y relatos andinos, discursos que solo son plausibles desde la semiosfera andina. Sin embargo, la escuela a la que asiste Ximena instruye el idioma inglés de manera preponderante. Así, podemos notar que la protagonista está frente a una formación fronteriza, y si bien existe cierta extrañeza que le permite distinguir los sistemas culturales con los que interactúa, su edad no le permite desarrollar esta diferenciación apropiadamente.

Considerando lo expuesto, afirmamos que Claudio y Ximena se erigen como personajes de frontera a partir del contacto que tienen con la cultura occidental y la cultura andina. Asimismo, habría que considerar que los proyectos narrativos expuestos en *País de Jauja* y *Ximena de dos caminos* tienen una clara intención de redefinir el escenario andino y, con ello, su identidad cultural. Esta afirmación encuentra su validez en dos aspectos. En primer lugar, la representación de los personajes principales, entendiendo que ambos mantienen un vínculo emotivo hacia lo andino; sin embargo, atraviesan un proceso conflictivo para construir una identidad diferente y especial. La apertura que tienen estos personajes para adquirir los saberes culturales occidentales representa una muestra particular del cambio que está sufriendo lo andino.

En segundo lugar, debemos hacer alusión a los espacios donde se desarrollan estos personajes, puesto que las ciudades andinas de Jauja y La Oroya, representadas en las novelas en cuestión, son asumidas como escenarios que posibilitan el contacto entre los sistemas culturales andino y occidental, sin que lleguen a ser, en estricto, ciudades cosmopolitas. Esta observación nos permite considerar, además, algunos espacios específicos desde donde se propicia directamente la participación de los sujetos occidentales. En el caso de *País de Jauja*, el Sanatorio Olavegoya es el bastión de lo “ajeno”, puesto que los enfermos que se atendían en este centro

médico eran, en su mayoría, extranjeros. Por su parte, en *Ximena de dos caminos* el campamento minero cumple esta función con la presencia de los funcionarios de la compañía. El establecimiento de estos dos espacios particulares, sumados a los personajes occidentales, demuestran como lo andino se ve transgredido e influenciado en distintos niveles. De allí que los estudios de las obras narrativas de Edgardo Rivera Martínez y Laura Riesco se enfoquen desde el desarrollo de la nueva novela andina. Así, sus proyectos narrativos reformulan lo andino desde el diálogo y el contacto cultural, en el que, además, lo andino tiene la posibilidad de equipararse con lo occidental. Con ello, se reafirma que cualquier visión pasadista, ligada a la dominación cultural de lo occidental sobre lo andino, ha quedado relegada.

Asimismo, es importante mencionar que entre Claudio y Ximena, pese a que desde nuestra lectura son reconocidos como personajes de frontera, también existen diferencias importantes. En la novela de Rivera Martínez, el personaje tiene cierta formación basada en la cultura andina, ya que su familia asume esa postura y cría con esa referencia. Esto le permite al personaje ver lo occidental como algo innovador, que produce fascinación. Le permite entender, además, que la cultural no se restringe a un sistema específico, sino que hay distintos sistemas dialogando, que intercambian y traducen elementos de su interioridad. Por su parte, en la novela de Riesco, el sujeto se presenta como un cántaro casi vacío, el proceso de aprendizaje se hace más notorio y significativo. La carga cultural no demarca la naturaleza de un personaje como Ximena, porque está empezando a explorar el mundo, a conocer lo andino y lo occidental.

Referencias bibliográficas

- Cáceres Sánchez, M. (1996). Iuri Mijálovich Lotman (1922-1993): una biografía intelectual. En I. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Ediciones Cátedra.
- Estermann, J. (2006). *Filosofía andina: Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. ISEAR.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Fondo de Cultura Económica.
- Giddens A. (2002). *Modernidad e identidad*. Zahar Editor.
- Giménez, G. (2004). Culturas e identidades. *Revista Mexicana de Sociología*, 66, 77-99. <http://revistamexicanadesociologia.unam.mx/index.php/rms/article/view/58046/51308>

- Harshaw, B. (1997). Ficcionalidad y campos de referencia. En A. Garrido Domínguez (comp.), *Teoría de la ficción literaria*. Arco/Libros.
- Jenkins, R. (2004). *Social identity*. Routledge.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Ediciones Cátedra.
- Lotman, I. (2018). *La semiosfera*. Universidad de Lima.
- MacInnes, J. (2004). The sociology of identity: Social science or social comment? *The British Journal of Sociology*, 55(4), 531-543. <https://doi.org/10.1111/j.1468-4446.2004.00036.x>
- Mansilla, S. (2006). Literatura e identidad cultural. *Estudios Filosóficos*, 41, 131-143. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132006000100010#2
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal.
- Pavel, T. (1995). *Mundos de ficción*. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Rivera Martínez, E. (1993). *País de Jauja*. Peisa.
- Riesco, L. (1994). *Ximena de dos caminos*. Peisa.
- Said, E. (1979). *Orientalism*. Vintage.

Filosofía del derecho constitucional: análisis de las resoluciones del Consejo Nacional de la Magistratura, hoy Junta Nacional de Justicia (JNJ)

Philosophy of Constitutional Law: Analysis of the Resolutions of the National Council of the Judgment, Today National Board of Justice (JNJ)

Jaime Alejandro Zelada Flores

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

jzelada@indecopi.gob.pe

ORCID: 0000-0003-2484-6820

Resumen

Los factores sociales influyen en la evolución del derecho constitucional. Sin embargo, la filosofía del derecho constitucional, al hacer un estudio racional de la normativa, en un contexto social-universal, propone alternativas en la búsqueda de soluciones. En ese escenario se realiza este trabajo de investigación sobre el Tribunal Constitucional y la interpretación de las resoluciones emitidas por el Consejo Nacional de la Magistratura (CNM) en materia de evaluación y ratificación de magistrados, mediante el análisis de las resoluciones del Consejo Nacional de la Magistratura, hoy Junta Nacional de Justicia (JNJ), dentro de un contexto sociojurídico. Al respecto, el artículo 142 de la Constitución de 1993 regula que: “No son revisables en sede judicial las resoluciones del Jurado Nacional de Elecciones, en materia electoral, ni las del Consejo Nacional de la Magistratura en materia de evaluación y ratificación de jueces”. Sin embargo, el Tribunal Constitucional interpretó que es factible la interposición y declaración como fundada de una demanda de amparo contra el CNM. En ese sentido y luego de realizar el estudio de las sentencias expedidas, sobre este particular, se observa que la labor de interpretación realizada excede los límites de esta institución y es, por tanto, apropiada la reforma constitucional.

Palabras clave: Consejo Nacional de la Magistratura, filosofía del derecho constitucional, Junta Nacional de Justicia, Tribunal Constitucional

Abstract

Social factors influence the evolution of Constitutional Law. However, the Philosophy of Constitutional Law, by making a rational study of the regulations, in a universal social context, proposes alternatives in the search for solutions. In this scenario, this research work is carried out, on “The Constitutional Court and the Interpreta-

tion of the Resolutions issued by the National Council of the Magistracy in matters of evaluation and ratification of magistrates” and analyzing the Resolutions of the National Council of the Magistrature, today JNJ, within a socio-legal context. In this regard, Article 142 of the 1993 Constitution, regulates that: “The resolutions of the National Elections Jury, in electoral matters, nor those of the National Council of the Magistracy in matters of evaluation and ratification of elections, are not reviewable in court. judges”. However, the Constitutional Court interpreted that the filing and declaration as founded of a claim for amparo against the CNM is feasible. In that sense and after carrying out the study of the sentences issued, on this particular, it is observed that the interpretation work carried out exceeds the limits of this Institution; constitutional reform being appropriate.

Keywords: National Council of the Judiciary, Philosophy of Constitutional Law, Constitutional interpretation, National Board of Justice, Constitutional Court

Fecha de envío: 27/2/2022 **Fecha de aceptación:** 23/6/2022

Introducción

Las disciplinas jurídicas, entre ellas el derecho constitucional, sufren la influencia de factores sociales en su evolución. Ello se debe a que disciplinas como la sociología del derecho, reconocida como la ciencia de las leyes del desarrollo y funcionamiento de los sistemas sociales, estudia precisamente los vínculos recíprocos de la diversidad social y las leyes generales del comportamiento normativo y factico de la sociedad; como una manera de explicar la vida social y las tendencias del desarrollo histórico, que finalmente esclarecerán y explicarán la vida de la sociedad y las diversas tendencias del desarrollo histórico. El estudio del derecho, y particularmente del derecho constitucional, comprende el estudio de los fenómenos sociales por medio de investigaciones de la sociología jurídica, bajo la apreciación y expresión sociológica del derecho, que, finalmente, no se realiza en la legislación ni en la jurisprudencia ni en las ciencias jurídicas, sino en la vida social dinámica y cambiante, es decir, en la sociedad misma. Por estos fundamentos, al observar la historia universal (en forma específica, en la Edad Media), en el continente europeo predominaba el Estado medieval, en el cual el gobernante se supeditaba en la figura del rey, quien para administrar los asuntos públicos fue adoptando o configurándose con determinadas funciones y facultades.

Es así que el rey o gobernante ostentaba un amplio margen para maniobrar y atender los asuntos de orden público. En algunos casos estas facultades fueron

utilizadas por los reyes o gobernantes, muchas veces con prudencia, pero en otras oportunidades con abuso. En forma posterior, específicamente a fines del siglo XVIII, el Estado moderno hacía su aparición. La clase burguesa que emergía señaló la necesidad de un mayor orden racional en el manejo de los asuntos de orden público y en la conducción de la actividad estatal en general. En otras palabras, llegó el momento en el cual el poder se tenía que desprender del orden personal, es decir, tenía que desvincularse de la persona del rey y derivarse a los órganos y funciones del Estado.

En este contexto, surgen conceptos e ideas que se reflejan en la realidad, como la seguridad jurídica, el principio de la separación de poderes del Estado, la teoría de los derechos adquiridos, los métodos de interpretación, etc.; cuyo común denominador es, precisamente, dotar y reforzar de mayor racionalidad el accionar de los órganos del Estado, con la finalidad de evitar abusos que se cometían y garantizar el desarrollo de una vida ordenada y tranquila para las personas. La unidad de acción y decisión del Estado exige una adecuada interacción de los órganos entre sí, pues se entiende que existe una situación de necesidad de controlar la actuación y ejercicio de las funciones del CNM (hoy JNJ), a través de los órganos que ejercen y realizan la jurisdicción constitucional (García Pelayo, 1991, p. 2910).

Dentro de este orden de ideas y con el transcurrir del tiempo, el desarrollo de un concepto de “Estado de derecho” llevó a la necesidad de garantizar a los ciudadanos la “justicia constitucional”, lo que denominamos jurisdicción constitucional, y la aparición de un órgano muy especial por la naturaleza de sus funciones, el cual es denominado en nuestro país Tribunal Constitucional¹. En este sentido, existen dos maneras de defender el orden constitucional en todo país.

La primera forma es el control difuso del poder, por el cual son los magistrados, los jueces y fiscales, los encargados de la defensa del orden constitucional. Esta forma aparece con la sentencia de 1803 de la Corte Suprema de los Estados Unidos², en el caso *Marbury vs. Madison*. Con este control judicial de poder se busca resguardar las libertades de los ciudadanos.

La segunda forma es el control concentrado a cargo del Tribunal Constitucional, órgano creado a comienzos del siglo XX. Mayormente los países europeos crean sus propios Tribunales Constitucionales, y luego las Constituciones de países de América adoptan esta forma, como es el caso peruano, que adopta esta figura con la Constitución Política de 1979, con la denominación Tribunal de Garantías Constitucionales. En este orden de ideas, en el caso peruano, teniendo en consideración la presencia del Poder Judicial, el rol del Tribunal Constitucional se convierte en esencial y fundamental, ya que el juez ordinario no garantiza el orden

constitucional al que todos aspiramos. En este sentido, el Tribunal Constitucional tiene dos aspectos.

Como primer aspecto, se concentra en trabajar con la norma positiva más importante del sistema jurídico, la Constitución Política del Perú. En el Perú el Tribunal Constitucional es el máximo intérprete de la Constitución.

Como segundo aspecto, esta actividad o función principal del Tribunal Constitucional suele generar toda una zona de tensión (invasión de competencias) con las funciones de otros órganos del Estado de primera magnitud, como el Consejo Nacional de la Magistratura, el Congreso de la República, el Poder Judicial, el Jurado Nacional de Elecciones, etc. El Tribunal Constitucional, al interpretar las sentencias de ratificación de los magistrados, asume una posición de poder constituyente y no de un poder constituido, como lo establece la Constitución. Consecuentemente, solo puede modificar una norma de orden constitucional o legal por el Congreso de la República, pues el Tribunal Constitucional no es un órgano constituyente, ni mucho menos un órgano legislativo. Se trata de un organismo de orden judicial, que tutela los derechos fundamentales y, en consecuencia, realiza el control constitucional de las normas legales, según el doctor Cesar Landa Arroyo (2005). Al respecto, el poder constituyente, como sostiene Jaime Zelada (2014), “es aquel poder político que se ejerce y manifiesta desprovisto de toda sujeción o subordinación a un ordenamiento jurídico anterior”.

En atención a todo lo indicado, en varias ocasiones una sentencia emitida por el Tribunal Constitucional puede terminar por modificar una ley, es decir, puede generar conflictos con relación con determinadas sentencias del Poder Judicial. En consecuencia, surge la siguiente interrogante: ¿cuáles son los límites que tiene Tribunal Constitucional cuando interpreta?

La referida pregunta genera reflexión, en buena cuenta, sobre la racionalidad del ejercicio de la facultad de interpretar la Constitución, por parte del Tribunal Constitucional.

Como tenemos conocimiento y de conformidad con el principio de legalidad, todo órgano del Estado (incluido el Tribunal Constitucional) está sometido a los parámetros señalados por la Constitución y la ley. En este sentido, considero que si bien el Tribunal Constitucional puede interpretar la Constitución, no tiene competencia para modificar una ley. Por lo tanto, el Tribunal Constitucional tiene límites al realizar su función de máximo intérprete de Constitución. Por ejemplo, el Tribunal Constitucional es un órgano de control del Poder Judicial cuando revisa las sentencias denegatorias de procesos de amparo, pero no debe (ni puede) invadir la autonomía técnica del Poder Judicial.

La hipótesis que planteo en el presente artículo está en relación directa con el ejercicio de la labor interpretativa de la Constitución Política del Perú por parte del Tribunal Constitucional, la cual debe realizarse en forma racional; es decir, debe ser compatible y complementaria con la organización y las funciones de los demás órganos que forman parte del Estado de Derecho. En consecuencia, donde el Tribunal Constitucional excede los límites o márgenes de racionalidad en el ejercicio de sus funciones, genera conflicto en el Estado de derecho, con evidentes perjuicios para la sociedad.

Con base en todo lo descrito, debemos tener presente que el artículo 142 de la Constitución Política del Perú dispone que “no son revisables en sede judicial las resoluciones del Jurado Nacional de Elecciones en materia electoral, ni las del Consejo Nacional de la Magistratura en materia de evaluación y ratificación de jueces”.

Es así que el constituyente trató de establecer zonas exentas de control judicial, asumiendo en el plano constitucional que determinados actos no son justiciables, doctrina que en la actualidad se encuentra superada, por lo que no deberían de existir zonas exentas al control constitucional. No obstante dejarse en claro, mediante el citado artículo, que no son revisables en sede judicial las resoluciones del Jurado Nacional Elecciones en materia electoral, ni las del Consejo Nacional de la Magistratura en materia de evaluación y ratificación de jueces, el Tribunal Constitucional realizó a través del tiempo diferentes interpretaciones, algunas de ellas en favor de la defensa de los derechos humanos y en otras alejándose de ellos. En este sentido, el tema principal del presente artículo son los efectos que produce la interpretación del Tribunal Constitucional en las resoluciones de los procesos de ratificación de magistrados a cargo del Consejo Nacional de la Magistratura. Sobre el particular, es necesario tener presente que el Tribunal Constitucional del Perú ha interpretado que es posible interponer y declarar fundada una demanda de amparo contra el Consejo Nacional de la Magistratura en un proceso de ratificación de magistrados. Esto puede ocurrir por diversas razones, como, por ejemplo, si dicha ratificación se realizó sin respetar el plazo establecido por la Constitución, o también cuando no se ha motivado, cuando no se respetó el debido proceso, etc.

En atención a todo lo señalado, es decir, estudiando y abordando el tema central de “los efectos que produce la interpretación del Tribunal Constitucional en las resoluciones de los procesos de ratificación de magistrados a cargo del Consejo Nacional de la Magistratura”, me aproximaré a un tema más amplio, que es el estudiar los límites del accionar del Tribunal Constitucional en su función de

máximo intérprete de la Constitución Política, dentro del contexto de un Estado de Derecho.

Desarrollo

Según en el artículo 142 de la Constitución Política del Perú de 1993, se señala, en forma expresa, que “No son revisables en sede judicial las resoluciones del Consejo Nacional de la Magistratura [...] en materia de evaluación y ratificación de jueces”. Se evidencia una clara vulneración al debido proceso y se plantea la discusión en razón de la procedencia de la acción de amparo, con el objeto de dejar sin efectos las resoluciones que señalaron o señalan la no ratificación de los jueces y fiscales. Al respecto, el Tribunal Constitucional señaló que mediante la acción o proceso de amparo se pueden hacer respetar estos derechos vulnerados.

Ahora bien, y tal como aconteció, el referido artículo regulado en la Constitución Política del Perú no puede ser interpretado privilegiando el objetivo del constituyente, e impedir al magistrado acudir al proceso de amparo en determinadas situaciones de forma excepcional. Si bien el Tribunal Constitucional, en forma coordinada y coherente con el respeto al principio de unidad de la Constitución Política del Perú, privilegió una forma de “Concordancia práctica” entre las normas constitucionales, todavía sigue vigente el referido artículo, el cual debería ser expulsado y reformado.

Es evidente que, en el contexto actual, no puede ni debe permitirse un sistema jurídico-constitucional al cual no le sea intrínseco la búsqueda de limitar y controlar el poder; y menos aún en un órgano de tanta importancia como lo es el Consejo Nacional de la Magistratura. Al respecto, debemos tener en consideración lo señalado por Aragón (1987):

el control es un elemento inseparable del concepto de Constitución no siendo aceptado la Constitución como norma, y menos la Constitución del Estado social y democrática de Derecho, si no descansa en la existencia y efectividad de los controles. De ahí que estos se hayan ampliado y enriquecido en la teoría y en la práctica constitucional de nuestro tiempo.

En consecuencia, no es posible entender que el carácter de órgano constitucional que ostenta el Consejo Nacional de la Magistratura, en forma automática, cierre y obstruya la posibilidad de controlar sus decisiones y funciones. Es pertinente tener como referencia lo señalado por García (1991), quien especifica que:

la unidad de acción y decisión del Estado exige una adecuada interacción de los órganos entre sí.

En atención a lo referido, se entiende que existe una situación de necesidad de controlar la actuación y ejercicio de las funciones del Consejo Nacional de la Magistratura a través de los órganos que ejercen y realizan la jurisdicción constitucional, con el objetivo de evitar la presencia de determinadas decisiones que son contrarias al sistema constitucional.

Cuando se regula y señala que el Consejo Nacional de la Magistratura tiene, entre una de sus funciones, la ratificación de jueces y fiscales, ella debe realizarse dentro de un marco competencial y, en total respeto de los derechos fundamentales. De lo contrario, se debería permitir el control jurisdiccional de las decisiones que adopte, por lo que es imprescindible la modificación del artículo 142 de la Constitución Política del Perú.

Cabe recordar lo señalado por García de Enterría (1995):

el Estado de derecho es necesariamente un Estado de Justicia, en el sentido explícito de justicia judicial [...], frente a la cual el poder político [...] no puede pretender ninguna inmunidad. Hoy esta posibilidad de inmunidad judicial de cualquier titular o ejerciente del poder político está ya formalmente prohibida por la Constitución, como el Tribunal Constitucional y el Tribunal Supremo han tenido ocasión de proclamar muchas veces.

Todo el problema de la justicia constitucional enraíza en una cuestión de principios: reconocer o no a la Constitución, el carácter de norma jurídica (García de Enterría, 2001, p. 175).

En referencia al párrafo citado, se aprecia que el Consejo Nacional de la Magistratura no debería ser inmune al control judicial, por lo que el citado artículo 142 de la Constitución Política del Perú debe ser modificado, en tanto que viola los derechos de los jueces y fiscales a una decisión justa, al permitir que las resoluciones expedidas sobre ratificación por el Consejo Nacional de la Magistratura sean no motivadas.

Conclusiones

Al elaborar el presente artículo de investigación se trasluce una controversia, que consiste en determinar cuál sería la clase de control que se emplearía. En este

sentido, se plantea como alternativas tanto la vía judicial como la vía constitucional.

Bajo el esquema y la salida, vía interpretación, señalada por nuestro Tribunal Constitucional, es posible el control judicial distinto al proceso de amparo. Por ejemplo, en forma alternativa, no podría ser la vía contencioso-administrativa (aun teniendo presente que la resolución cuestionada es emitida por un órgano administrativo, el Consejo Nacional de la Magistratura), debido a que la Constitución Política del Perú regula que las resoluciones emitidas por el Consejo Nacional de la Magistratura no serán objeto de revisión en sede judicial.

Ahora bien, tomando como referencia lo señalado por el Tribunal Constitucional del Perú, la jurisdicción del orden constitucional obliga que todos los órganos constitucionales adecúen su actuación a los dispuesto por la Constitución Política del Perú, pues en el caso contrario, por medio del proceso de amparo, cabría la alternativa de corregir la situación descrita. En forma precisa y con el objetivo de evitar la posibilidad de que exista una interferencia, es necesario encontrar un punto de equilibrio, que haga posible que los procesos de ratificación sean resueltos por el Consejo Nacional de la Magistratura, y deba acudir al proceso de amparo solo en los casos de violación de derechos fundamentales, como podría ser el debido proceso.

Respecto a la posición referida, que se origina por medio de una interpretación constitucional, se sustenta de lo descrito en forma anterior. Es necesario puntualizar que lo ideal sería que el control correspondería al Tribunal Constitucional del Perú, por lo que es imprescindible una reforma constitucional. Según el Tribunal Constitucional del Perú, esta opción descrita es viable; no obstante, es necesaria la modificación del artículo 142 de la Constitución Política del Perú. Ahora bien, el Tribunal Constitucional del Perú es coherente con el razonamiento expuesto, lo cual lo señaló en la sentencia emitida y estudiada en el literal b) del numeral 1.3, que declaró fundada la demanda de amparo interpuesta por el magistrado que no fue ratificado.

cuando el artículo 142 de la Constitución establece que no son revisables en sede judicial las resoluciones del Consejo Nacional de la Magistratura en materia de evaluación y ratificación de jueces, limitación que no alcanza al Tribunal Constitucional por las razones antes mencionadas, el presupuesto de validez de dicha afirmación se sustenta en que las consabidas funciones que le han sido conferidas a dicho organismo sean ejercidas dentro de los límites y alcances que

la Constitución le otorga, y no a otros distintos, que puedan convertirlo en un ente que opera fuera o al margen de la misma norma que le sirve de sustento. En el fondo, no se trata de otra cosa sino de la misma teoría de los llamados poderes constituidos, que son aquellos que operan con plena autonomía dentro de sus funciones, pero sin que tal característica los convierta en entes autárquicos que desconocen o hasta contravienen lo que la misma Carta les impone. El Consejo Nacional de la Magistratura, como cualquier órgano del Estado, tiene límites en sus funciones, pues resulta indiscutible que estas no dejan en ningún momento de sujetarse a los lineamientos establecidos en la normal fundamental. Por consiguiente, sus resoluciones tienen validez constitucional en tanto no contravengan el conjunto de valores, principios y derechos fundamentales de la persona contenidos en la Constitución, lo que supone, *a contrario sensu*, que si ellas son ejercidas de una forma tal que desvirtúan el cuadro de principios y valores materiales o los derechos fundamentales que aquella reconoce, no existe ni puede existir ninguna razón que invalide o deslegitime el control constitucional señalado a favor de este Tribunal en los artículos 201 y 202 de nuestro texto fundamental.

En dicho contexto, si este Tribunal estima que una situación como la descrita viene aconteciendo, puede, como lo hace ahora, ingresar a evaluar el tema de fondo sin que, como contrapartida, pueda alegarse ningún tipo de zona invulnerable a la defensa de la constitucionalidad o la protección de los derechos humanos.

En atención a la sentencia citada, se corrobora que el mismo Tribunal Constitucional del Perú, en su condición de máximo intérprete o intérprete supremo de la Constitución Política del Perú, consideró y considera que el artículo 142 no le impide tener conocimiento y, en forma posterior, resolver una demanda de amparo interpuesta contra una resolución emitida por el Consejo Nacional de la Magistratura, la misma que es lesiva de derechos fundamentales; no obstante, con la misma técnica empleada (la interpretación) podría llegar a la conclusión contraria, por lo que es necesaria la modificación del artículo 142 de la Constitución Política del Perú.

Ahora bien, intentando solucionar el problema que suscita en la Constitución Política del Perú, en forma específica, en lo señalado en el artículo 142 de la Constitución Política del Perú, que regula:

no son revisables en sede judicial las resoluciones del Jurado Nacional de Elecciones en materia electoral, ni las del Consejo Nacional de la Magistratura en materia de evaluación y ratificación de jueces.

Al entrar en vigencia la Ley 28237, Código Procesal Constitucional, en forma específica el inciso 7 del artículo 5 de la norma citada, se trató de evitar interpretaciones que constituyeran zonas exentas del control judicial. Se estableció que no proceden los procesos constitucionales si se cuestionan:

las resoluciones definitivas del Consejo Nacional de la Magistratura en materia de destitución y ratificación de jueces y fiscales, siempre que dichas resoluciones hayan sido motivadas y dictadas con previa audiencia al interesado.

Al respecto, si bien es un intento por remediar lo ordenado por el artículo 142 de la Constitución Política del Perú, no resulta del todo satisfactoria, teniendo en consideración que la Ley 28237, Código Procesal Constitucional, es, en jerarquía, de menor grado que la Constitución Política del Perú, y, en segundo lugar, todo mecanismo de interpretación tiene límites que no pueden ser violados.

Es evidente que según la Ley N 28237, Código Procesal Constitucional, sí procede el amparo cuando las resoluciones de ratificación emitidas por el Consejo Nacional de la Magistratura no respetan el debido proceso; esta situación condujo o propició que el Tribunal Constitucional del Perú, por medio de la sentencia del 12 de agosto de 2005, varíe el criterio y admita las demandas de amparo contra las resoluciones emitidas por el Consejo Nacional de la Magistratura de no ratificación que lesionan la tutela procesal efectiva. El referido criterio vinculante fue expuesto y explicado en el caso Jaime Amado Álvarez Guillén³.

Recomendaciones

Se requiere apostar por un nuevo marco constitucional o la reforma del artículo 142 de la Constitución Política del Perú, que exija la motivación en las resoluciones emitidas por el Consejo Nacional de la Magistratura en los casos de ratificación de magistrados, y que también excluya la participación de los órganos y criterios políticos o “partidarios” al momento de ratificar a un determinado magistrado.

El Tribunal Constitucional debe tener bien definidos los límites que ostenta al realizar la interpretación constitucional, que no rompa los límites que tiene como

Poder Constituido, y se comporte como Poder Constituyente, lo cual se convierte en una clara violación al orden constitucional.

El Tribunal Constitucional no debe asumir la función de los demás entes y organizaciones del Estado. Todo lo contrario, debe actuar dentro del marco constitucional, con respeto al marco constitucional.

Notas

- 1 Órgano central de tipo judicial para el control de la constitucionalidad.
- 2 La Corte Suprema es soberana en la interpretación de la Constitución.
- 3 Sentencia emitida por el Tribunal Constitucional 3361-2004-AA/TC.

Referencias bibliográficas

- Aragón Reyes, M. (1987). El control como elemento inseparable del concepto de Constitución. *Revista Española de Derecho Constitucional*, 19, 15-52. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=79346>
- García de Enterría, E. (1995). *Democracia, jueces y control de la administración*. Civitas.
- García de Enterría, E. (2001), *La Constitución como norma y el Tribunal Constitucional*. Civitas Ediciones.
- García Pelayo, M. (1991). El “status” del Tribunal Constitucional. *Revista Española de Derecho Constitucional*, 1(1), 11-34.
- García Pelayo, M. (1977). *Las transformaciones del Estado contemporáneo*. Alianza Editorial.
- Landa Arroyo, C. R. (2005). El amparo en el nuevo Código Procesal Constitucional peruano. En J. Woischnik (ed.), *Anuario de Derecho Constitucional Latinoamericano*. Konrad-Adenauer-Stiftung E. V. <https://bit.ly/3z5joE1>
- Larenz, K. (2015). *La filosofía contemporánea del derecho y del Estado*. Editorial Reus.
- Zelada Bartra, J. V. (2014). *Disciplinas filosóficas*. (2.ª ed.). Corporación Grafica Suiza.
- Zelada Bartra, J. V. (2019). *Filosofía del derecho constitucional*. (1.ª ed.). Al-Masih, Rodenas & García.

La configuración dramaturgica en *Viejas ilusiones* de Eduardo Rovner

The dramaturgical setting in *Viejas ilusiones* by Eduardo Rovner

César Wilfredo Vera Latorre

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Universidad de Lima, Lima, Perú

cwvera@ulima.edu.pe

ORCID: 0000-0002-4413-5658

Resumen

El artículo propone una aproximación a *Viejas ilusiones*, obra del dramaturgo Eduardo Rovner. Se buscará analizar las principales herramientas y estrategias dramaturgicas aplicadas en el texto: cómo se genera la tensión dramática, de qué manera opera el humor, qué criterios se aplicaron en el perfilamiento de los personajes y, en general, cómo se combinan estos y otros mecanismos en la pieza. El estudio concluye que la obra construye tensión dramática a través del uso simultáneo de tres niveles de conflicto. Asimismo, que la propuesta etaria de los personajes constituye una premisa cómica que abre un espectro de juegos y perspectivas que sostienen el humor, propician la teatralidad y estimulan la conciencia de artificio en el espectador. Se sugiere, finalmente, que uno de los aportes de Rovner consiste en haber resemantizado el género del sainete tragicómico europeo para retratar, de modo humorístico, las manías y contradicciones de la sociedad latinoamericana.

Palabras clave: Eduardo Rovner, comedia, personaje cómico, dramaturgia latinoamericana, conflicto dramático, dramaturgia argentina

Abstract

The article proposes an approach to *Viejas ilusiones*, work of the playwright Eduardo Rovner. It will seek to analyze the main dramaturgical tools and strategies applied in the text: how dramatic tension is generated, how humor operates, what criteria are applied in character profiling and, in general, how these and other mechanisms are combined in the play. The study concludes that the play builds dramatic tension through the simultaneous use of three levels of conflict. Also, that the age proposal of the characters constitutes a comic premise that opens a spectrum of games and perspectives that sustain humor, promote theatricality and stimulate the viewer's awareness of

artifice. Finally, it is suggested that one of Rovner's contributions consists in having resemantized the genre of the European tragicomic farce to portray, in a humorous way, the manias and contradictions of Latin American society.

Keywords: Eduardo Rovner, comedy, comic character, Latin American playwriting, dramatic conflict, Argentine playwriting

Fecha de envío: 17/2/2022 **Fecha de aceptación:** 22/6/2022

1. Introducción

Viejas ilusiones es una pieza breve de dos personajes escrita en 2006 por el multifacético dramaturgo Eduardo Rovner (Argentina, 1942-2019). Rovner fue, además de escritor teatral y director de escena, ingeniero electrónico, psicólogo social y violinista.

A partir del gobierno de Raúl Alfonsín y el fin de la censura, Rovner se abocó al teatro y fue progresivamente abandonando sus otras profesiones, pero jamás el conocimiento que tenía sobre ellas. [...] La influencia de cada una de estas ramas del conocimiento y de la expresión se advierten de modo notable en su producción dramaturgica (Ventura, 2019, p. 334).

Si bien algunas de sus creaciones han sido traducidas y montadas en numerosos países (considérese, por ejemplo, el caso de la obra *Volvió una noche*), su producción dramaturgica no ha sido aún extensamente difundida en el Perú. Más allá de tal hecho, Rovner constituye un autor importante de estudiar por su capacidad de asombrar y de retratar de manera humorística las tradiciones, manías y contradicciones de la sociedad latinoamericana.

En tal sentido, el presente artículo busca profundizar en la construcción del texto *Viejas ilusiones*: ¿cómo se genera el humor en la pieza y cuál es la relación entre comicidad y tensión dramática en ella? ¿Qué recursos propios de la construcción de personajes se han empleado? ¿Cómo se engrana lo anterior con otros elementos técnicos como el uso del espacio y el tiempo? Y, finalmente, ¿cuál es, de haberlo, el aporte artístico de la obra? Estas son las interrogantes fundamentales que guiarán este estudio.

A manera de hipótesis, estimamos que *Viejas ilusiones* hace uso eficiente de recursos como la premisa o la perspectiva cómicas para retratar vicios de la realidad latinoamericana. Asimismo, que la pieza emplea una configuración particular en relación con el conflicto dramático (uso de niveles múltiples). Estas ideas serán desarrolladas a partir de los postulados de Robert McKee, Stephen Jeffreys, John Vorhaus, Patrice Pavis, Alonso Alegría, Agapito Martínez, Bertolt Brecht, Peter Brook, entre otros. Por compartir una raíz común, muchos de los conceptos utilizados en este estudio son aplicables tanto a la dramaturgia como a la escritura de guiones audiovisuales. En cuanto al término “configuración dramática”, debe considerarse que

se entiende más que la simple enumeración de recursos técnicos que se utilizan en una obra. Se trata, más bien, de su uso simultáneo y orquestado; es decir, de cómo se relacionan dichos elementos dentro de una propuesta general y qué efectos producen en el lector/espectador (Vera, 2021, p. 2).

Finalmente, expresamos nuestra convicción acerca de que el estudio y el análisis de diversos autores latinoamericanos —en particular aquellos que utilizan de manera competente e innovadora los mecanismos de escritura dramática— pueden contribuir a un mayor desarrollo y comprensión de la propia dramaturgia peruana.

2. Comicidad y estilo

Viejas ilusiones introduce al espectador en el universo de Petra y Antonia, dos mujeres —hija y madre, respectivamente— que viven juntas tras la pérdida de la figura paterna del hogar. Petra cuida de su madre, le asiste y atiende desde hace años, hasta que un día le comunica que piensa marcharse de la casa para cumplir su sueño de ser cantante y vivir con su novio. Esta decisión no es bien recibida por Antonia, quien no oculta sus reparos al respecto: desde el temor a ser abandonada en su vejez hasta el hecho de que Juanoli, el novio de Petra, presenta antecedentes de violencia contra las mujeres. Podría pensarse, considerando tal argumento, que la obra se inserta dentro de los territorios del melodrama, aquel género ficcional que se edifica alrededor de móviles pasionales y de la exacerbación de los afectos, y que ha tenido amplia acogida en la industria audiovisual.

Gran parte del actual esquema de la televisión latinoamericana descansa sobre la ganadora fórmula comercial del melodrama. Hay en la programación telenovelas que satisfacen gustos diversos y llenan

expectativas de las distintas clases sociales. En todas se manejan y manipulan sentimientos básicos como el miedo, el entusiasmo, la lástima y la risa (Martín-Barbero, 1987, p. 1).

En efecto, considerando el argumento de la pieza de manera aislada, antes de conocer su particular *dramatis personae*, puede resultar tentador considerarla como un melodrama. Esta pretensión, no obstante, se diluye apenas en la primera página del libreto, al leer la descripción de los personajes:

ANTONIA

¿Tendrá ciento veinte años? Está en una silla de ruedas con motor que maneja con un control.

PETRA

Tiene cerca de cien años. Inclínada con una giba.

(Rovner, 2007, p. 176)

De manera subversiva, el autor propone que sus personajes tengan 100 y 120 años. Es decir, que se ubiquen en los márgenes etarios de la existencia humana. Esta determinación no es arbitraria, pues permite al lector/espectador mantener cierto nivel de referencia e identificación aun dentro del juego hiperbólico o absurdo: las personas de 100 años finalmente son parte del imaginario social. No habría causado el mismo efecto sugerir que los personajes alcanzan los 300 años o alguna otra edad de proporciones bíblicas, pues ello llevaría al espectador, con certeza, por otros senderos de la imaginación.

La propuesta etaria de los personajes, junto a todas las posibles connotaciones cómicas que se desprenden de ella, definen la vena humorística de la pieza. No en vano investigadores como Pellettieri (2004) proponen que Rovner ha recuperado y resemantizado el género del sainete tragicómico europeo, por escribir numerosos *neosainetes* dentro de su producción. Si se revisa la definición original del término, se observará que se trata de un género diseñado esencialmente para divertir al público:

El sainete es una obra corta cómica o burlesca del teatro español clásico. Sirve de intermedio (entremés) en los entreactos de las grandes obras, presenta personajes populares muy tipificados, como en la Commedia dell'Arte, y sirve para relajar y divertir al público. [...] Al presentarse con pocos medios y desarrollar a grandes rasgos un *sketch* o un cuadro animado, obliga al dramaturgo a doblar sus

efectos, acentuar los rasgos cómicos y proponer una sátira a menudo virulenta de la sociedad (Pavis 2002, p. 435).

Uno de los aportes de Rovner, entonces, consiste en haber empleado un género que se encontraba prácticamente en desuso y haberlo actualizado para hablar acerca de la realidad que él experimentó, y con la que puede identificarse buena parte de Latinoamérica. Si bien el propio Pavis sugiere que el sainete no posee ninguna pretensión intelectual, las obras de Rovner ofrecen mucho más que mera entretención: funcionan como un espejo de las manías y contradicciones sociales de su tiempo. Tal es el caso de *Viejas ilusiones*, donde las cargas familiares, la mojigatería y la violencia en sus distintas formas tienen un espacio significativo.

2.1 Perspectiva cómica, extrañamiento y teatralidad

Se denomina *premisa cómica* al abismo que se abre entre la realidad cómica y la realidad conocida por el espectador (Vorhaus, 2005). En la medida en que dos ancianas asumen los roles que estereotípicamente ocuparían una adolescente y su madre cuádragenaria, se genera un cortocircuito en las expectativas del público. Según el propio Vorhaus, la premisa se manifiesta en una característica esencial del personaje cómico: la perspectiva.

Cada vez que una voz, un personaje o un mundo cómico se asoman a las situaciones desde su perspectiva sesgada se abre un abismo entre las realidades. La comedia existe en esa intersección (p. 45).

En consecuencia, la perspectiva cómica funciona como un prisma o filtro a través del cual el personaje siente y se relaciona con lo que vive y observa. Por su parte, McKee (2009) señala que el personaje cómico está definido por una ceguera o manía, y que, a diferencia del personaje trágico, carece de flexibilidad para superarla. Perspectiva o ceguera se traducen, finalmente, en una percepción excéntrica o deformada de la realidad, atributo que puede ser observado en todo momento en los personajes de *Viejas ilusiones*.

PETRA

Esa es mi otra frustración. Además de querer desde siempre al Juanoli, siempre quise ser cantante y psicóloga y, por cuidarte a vos, no pude hacer ninguna de las tres cosas. Psicóloga ya no puedo ser, pero irme con el Juanoli y ser cantante, todavía sí (Rovner, p. 183).

Entonces, podría afirmarse que la perspectiva del personaje de Petra es la de una melancólica mujer de casi 100 años que ha vivido postergando sus sueños por cuidar a su madre, que ha escondido un romance por décadas, y que finalmente ha decidido irse para alcanzar sus sueños: ser cantante y vivir con su novio violento. Por su parte, la perspectiva de Antonia es la de una verborreica mujer de 120 años que hará todo lo que esté en su poder para impedir que su hija la abandone. A partir de la premisa y la perspectiva cómicas, se dispara una serie de situaciones y resemantizaciones lúdicas: tópicos como el embarazo no deseado, la realización personal, la vocación, la adaptación a la convivencia marital, la compatibilidad de caracteres, el divorcio o la plenitud sexual adquieren un nuevo y refrescado cariz.

ANTONIA

¿Y por qué se divorció?

PETRA

Incompatibilidad de caracteres.

ANTONIA

Hija, a los cien ya no hay caracteres.

(Rovner, p. 180)

Así, la perspectiva cómica es fuente constante de humor en la obra y, paralelamente, anula o merma la suspensión de la realidad que caracteriza a la catarsis y a la tragedia. Este mecanismo en contra de la suspensión de la realidad —y por tanto a favor de la consciencia de artificio— podría relacionarse con el concepto de *Verfremdungseffekt*, término propuesto por Brecht y que ha sido traducido como *alienación* o *extrañamiento*. Para Brook (2001), consiste en “una invitación a hacer un alto: la alienación corta, interrumpe, levanta y expone algo a la luz, nos obliga a mirar de nuevo” (p. 102). En tal sentido, propicia la reflexión crítica de lo observado y lo retratado.

el extrañamiento aparece como una alternativa frente al tradicional *Einführung*, que podría traducirse como “empatía” y que se relaciona con la suspensión de la realidad y la generación de sentimientos en el público. En otras palabras, Brecht no deseaba que el público experimente catarsis en sus obras, sino que, por el contrario, llegue a una reflexión política de la sociedad, a una postura crítica y reflexiva de su época (Vera, 2021, p. 7).

Si bien el origen del término *Verfremdungseffekt* corresponde a una época y contexto muy específicos, así como a una visión particularmente política del teatro, su influencia —como la del metateatro— no es menor en el teatro contemporáneo. En el caso de *Viejas ilusiones*, la evidenciación del artificio resulta útil para visibilizar ciertos aspectos tóxicos de las relaciones humanas y familiares, así como la represión y la violencia que persiste, de manera normalizada, sobre el género femenino. Debe advertirse, no obstante, que la obra presenta tanto rasgos del teatro de alienación (el que apela al extrañamiento) como del catártico (aquel que moviliza afectos y promueve la suspensión de la realidad). Ambas improntas son visibles y ocupan especial protagonismo en determinados momentos de la pieza.

Por otro lado, debe notarse que el extrañamiento es un efecto propiciado no solo a través del texto, sino también por la puesta en escena. En tal sentido, el libreto de *Viejas ilusiones* se presenta como un estimable punto de partida para hilar y desarrollar diversos recursos y mecanismos escénicos que amplíen la conciencia del artificio. Estos van desde la dirección de *casting*, la corporalidad, el estilo de actuación, la caracterización y vestuario, hasta la escenografía. Y es que la primera y más evidente consecuencia de semejante *dramatis personae* implica que conseguir actrices de la misma edad que los personajes se convierte en una tarea utópica; pero, más importante aún, se convierte en una tarea innecesaria. Por el contrario, la propuesta dramaturgica de *Viejas ilusiones* abre múltiples posibilidades de exploración al liberar a los eventuales realizadores de cualquier responsabilidad de *casting* realista. Yendo aún más lejos, puede afirmarse que la premisa cómica de *Viejas ilusiones* constituye un primer paso hacia una teatralidad potencialmente rica en más de un sentido. Precisamente, Barthes (2003) define la teatralidad como:

el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización. No existe gran teatro sin una teatralidad devoradora, en Esquilo, en Shakespeare, en Brecht, el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones; la palabra se convierte enseguida en sustancias (p. 54).

Si bien la definición barthesiana puede ser discutida o ampliada, es clara en sugerir la complejidad del hecho escénico al que finalmente aspira a convertirse todo texto dramatúrgico. Tras revisar diversos registros fotográficos, críticas, notas de prensa e incluso videograbaciones de la obra, se hace evidente que *Viejas ilusiones* ha generado a menudo montajes que explotan el potencial escénico de la obra (Fiorito, 2014), a través, por ejemplo, del estilo de actuación y la elección del género de los actores. En el Perú, la obra fue presentada en 2015 por la Compañía Teatral 3 x Rovner en el marco del 9.º Festival Internacional de Teatro de la Universidad Científica del Sur, bajo la dirección general de Gabriel Fiorito y con las actuaciones de Guillermo Tassara y Mauricio Chazarreta. En aquel montaje, además de contar con un reparto masculino, el personaje de Antonia daba ágiles volantines y aspas de molino mientras Petra le daba la espalda: este es un ejemplo de juego escénico que pudo plantearse a partir del texto, y que no figuraba originalmente en este.

3. Tiempo, espacio y niveles de conflicto

3.1. La vida no se detiene: estructuras de tiempo y espacio

La ficción comienza retratando la cotidianidad de los personajes. Antonia y Petra discuten por la dieta de la primera, Antonia se queja porque la casa está sucia, ambas mujeres comentan la vida privada de personajes que nunca aparecen (un recurso empleado a lo largo de la pieza). Es decir, se brinda una presentación de las protagonistas y de la dinámica de su relación. No pasa mucho tiempo antes de que Antonia note que su hija lleva una maleta y de que Petra anuncie que va a marcharse; en *Viejas ilusiones* el tiempo nunca se detiene, literal ni simbólicamente. Como en una metáfora de la vida de las protagonistas —y en particular de la de Petra—, el tiempo en la pieza avanza de manera implacable, sin interrupciones, sin asomo de elipsis, analepsis u otras alteraciones del tiempo lineal. Jeffreys (2019) llama a esta característica *tiempo real*, mientras que otros autores prefieren el término *tiempo natural* (Alegría, 2014). Si se considera, además, que la obra nunca cambia de locación ficcional, sino que transcurre siempre en la vivienda de las protagonistas, entonces resulta evidente que se trata de una obra de esquema tiempo cerrado-espacio cerrado (TC-EC).

Plays in closed time and closed place are set in one location and unfold in real time. These are what I call pressure-cooker plays, because time is ticking by, you're stuck in one place and can't escape it. By the end of the play, when time has stopped ticking, you've really reached

the climax. These plays are hot plays; they are full of decisions made under pressure (Jeffreys, 2019, p. 59).

La ventaja del modelo espacio cerrado-tiempo cerrado, llamado también “olla a presión”, radica en su potencialidad para acumular tensión dramática: los personajes se encuentran inmersos cara a cara en una situación ineludible que a menudo desemboca en un potente clímax hacia el final de la historia. Es cierto que dicha acumulación de tensión brilla particularmente en obras de larga duración, pero su uso no deja de ser sintomático en *Viejas ilusiones*. Desde el título, el paso del tiempo adquiere una dimensión casi existencial en la obra: Petra no quiere postergar más sus sueños, cada minuto que transcurre es casi una afrenta a sí misma y a la vida que sueña con tener.

PETRA

¡Me acompañas bien, pero quiero ser feliz..., tener amor..., realizarme..., independizarme! (p. 187).

Mientras que, para su madre, el paso del tiempo se presenta como un valor distinto estando sola o acompañada.

ANTONIA

A la vejez viruela... ¡Y yo me voy a morir de un ataque de soledad sin que nadie acuda en mi ayuda! (p. 186).

Una de las consecuencias de la utilización de un modelo TC-EC, al no existir saltos de tiempo, es que el público solo se entera del pasado, el entorno y la relación entre los personajes a través de lo que estos dialogan en tiempo presente. Así es como el lector/espectador se entera de los sacrificios que Petra y Antonia han realizado la una por la otra por décadas, o de la existencia de personajes como Melina, Cleo, Juanoli o el añorado “Papá”, cuyo nombre provoca devoción cada vez que es mencionado.

3.2 Los niveles de conflicto

Autores como Martínez (2011) o Jeffreys (2019) coinciden en la existencia de tres posibles niveles de conflicto en la ficción. Así, puede hablarse de un conflicto *interno* si es que los personajes se encuentran (auto)limitados por dilemas, inseguridades, encrucijadas, culpas o cualquier otra manifestación psicológica que

les impida aproximarse a la concreción de su objetivo. De manera contraria, se denomina conflicto *interpersonal* a aquel que implica la acción de otros personajes cuyos objetivos son opuestos a los del protagonista. Una de las formas más simplificadas de este tipo de conflicto puede ser apreciada en las ficciones infantiles, donde un antagonista o “villano” hará todo lo posible por oponerse al triunfo del héroe. Finalmente, un conflicto extrapersonal supone la oposición de la sociedad —literal o simbólicamente— o incluso de la naturaleza. Ejemplos de este último nivel pueden notarse en películas como *Los juegos del hambre* (enfrentamiento contra el sistema/sociedad) o *El día después de mañana* (contra la naturaleza).

Debe resaltarse, respecto a los niveles de conflicto, dos cuestiones de vital importancia. Primero, que dichos niveles no son excluyentes, pues resulta perfectamente posible —y hasta deseable— que conflictos disímiles coexistan en una misma historia y le otorguen mayor profundidad. Segundo, que el desarrollo de conflictos es una característica transversal a todo género dramático, lo cual, evidentemente, incluye a la comedia (y en consecuencia al sainete). Precisamente, uno de los aspectos más interesantes de *Viejas ilusiones*, y que explica en parte su potencia dramática, consiste en el uso simultáneo de los tres niveles de conflicto.

Para ilustrar mejor esta última idea, es necesario recordar el concepto de acción dramática. De María (2014) recupera la definición de Stanislavski sobre la *acción* como el motor subyacente al comportamiento de los personajes; a continuación, sugiere que, al existir un protagonista, la acción de este cobrará especial importancia para la historia y los demás personajes: tal es la llamada *acción dramática*. En el texto de Rovner, la acción dramática es conducida por Petra, pues su deseo de marcharse funciona como gatillo y centro gravitatorio de la historia. A partir de la acción dramática, se genera una segunda acción contraria: Antonia reacciona presentando un arsenal de justificaciones, estrategias de dilación y distracción, victimizaciones, humillaciones, entre otros recursos, que buscan desanimar a su hija de sus pretensiones.

ANTONIA

Vamos... ¿No es ridículo que me dejes sola como una ostra paralítica, desahuciada y moribunda, para irte a cantar con un pegador tan operado? Además, entre el ruido de los barcos, el bullicio del mar, de las mandíbulas batientes y el olor a pescado podrido, ¿quién te va a escuchar? (p. 189).

En la superficie de la obra se aprecia, con perfecta nitidez, la existencia de un conflicto del tipo interpersonal: madre e hija poseen objetivos opuestos en la escena e intentan convencer, cada una a su manera, con sus limitaciones o manías, a su contraparte. Nótese, sin embargo, que el personaje de Petra, a diferencia de Antonia, se nos presenta dubitativo y culposo. Ella misma reconoce que ha reprimido el anhelo de independizarse por años:

ANTONIA

¿Qué vas a hacer con esa valija?

PETRA

Algo que quiero hacer desde hace mucho tiempo (p. 178).

Petra, como su nombre podría sugerir, ha vivido petrificada y postergada en cuanto a la realización de sus deseos, pues el cuidado de su demandante madre ha significado una carga inexorable y asfixiante. Pero Petra sufre, además de la desaprobación de su progenitora, un conflicto intenso consigo misma: siente culpa de abandonar a su madre en la vejez, tras tantos años de convivencia, sabiendo que no tiene esposo ni otros hijos. Adicionalmente, la tentación de su propio fracaso y la duda de sus dotes artísticas (quiere ser cantante, pero se sabe poco competente) se asoman sobre ella como una pesada sombra. Pese a la grandilocuencia de su madre y a las múltiples y excéntricas discusiones que ambas sostienen, el conflicto interno de Petra es probablemente el más importante en la obra: no hay otra cosa que la retenga más que su propia inmovilización. Por supuesto, Antonia es consciente de las tribulaciones de su hija y no tiene reparos en usarlas a su favor.

PETRA

¿Y cómo suena?

ANTONIA

Horrible. Y sin la dentadura, pareces un cadáver. ¡Te va a pegar con razón, por asquerosa, repugnante, inmunda y repulsiva! ¡Ponétela!

Por si lo anterior fuera poco —y para hablar del tercer nivel de conflicto—, la pieza dibuja poco a poco una sociedad conservadora, mojigata e hipócrita, donde las mujeres son constantemente observadas y juzgadas...

ANTONIA

¡Esa vieja morbosa! Dicen que es frígida... (p. 180).

... Y donde la existencia de hombres golpeadores es aceptada y defendida como algo ordinario, incluso por las protagonistas.

PETRA

Ella (*la exesposa de Juanoli*) no quería irse, pero...

ANTONIA

... ¿pero qué?

PETRA

Él empezó a pegarle.

ANTONIA

Eso no está bien.

PETRA

Le pegaba solo cuando ella no volvía a la noche (p. 181).

En balance, la tensión dramática en *Viejas ilusiones* se ve beneficiada por el uso simultáneo de los tres niveles posibles de conflicto: intrapersonal, interpersonal y extrapersonal. Resulta interesante señalar que comedias y tragedias operan de manera similar en este sentido: ambas exigen construir conflictos y tensión dramática; sus efectos se nutren de estos. Es en el tono y la perspectiva de los personajes, entre otras cosas, donde los géneros se diferencian.

4. Otros aspectos de la construcción de personajes

Al hablar sobre el perfilamiento de los personajes, se ha destacado el impacto de la *dramatis personae* en la definición de una perspectiva cómica en ellos. No obstante, es preciso acotar que la inclusión de dos personajes extremadamente ancianos conlleva un potencial peligro: mientras más cerca del límite de una cualidad —en este caso, la vejez— se encuentran, más se difuminan las diferencias. En otras palabras, no existe tanta diferencia entre un ser humano de 100 años y otro de 120, en comparación con la que existe entre uno de 15 y otro de 35. En ambos casos existen 20 años de diferencia, pero la *distancia percibida* es mucho mayor en el segundo caso. Para romper dicho efecto, se hacía indispensable dotar a Petra y Antonia de cualidades opuestas, algo que es bastante común en las obras construidas alrededor de dúos.

La ley del “contraste efectivo” nos dice que al crear al antagonista estamos diseñando a su opuesto, el protagonista, y al revés. Esta ley consiste en diferenciar un poco más cada término de la oposición para distinguir mejor su disparidad. Se rige por la ofuscación de las oposiciones. [...] Y para que sea un buen encuentro deben ser fuerzas parejas (Martínez, 2011, p. 102).

En efecto, es posible advertir numerosos atributos opuestos en las protagonistas:

Antonia	Petra
manipuladora	ingenua
madre	hija
elocuente	limitada verbalmente
desencantada	soñadora
dominante	pasiva
represora	reprimida
impaciente	paciente

Nótese, además, que varias —por no decir todas— de estas cualidades presentan un tratamiento hiperbólico: Petra no es solamente reprimida y paciente, sino que ha vivido de tal manera por cerca de 100 años, abandonando todos sus sueños y anhelos. Antonia no es elocuente a secas, es apabullantemente verborreica, la reina de los refranes. El juego de contrastes e hipérbolos funciona de modo muy efectivo en *Viejas ilusiones* y es fuente inagotable de comicidad.

Paralelamente, la construcción de los personajes incluye manías o gags que ayudan a diferenciar a los personajes. Es el caso, por ejemplo, del uso de pleonasmos y refranes por parte de Antonia:

ANTONIA

¡Cayó el carnero en su guarida!

PETRA

No sigas con tus dichos inventados.

ANTONIA

No son inventos. Son muestras de mi imaginación, mi creatividad, mi fantasía, mi ensueño, mi utopía, mi entropía.

PETRA

¡Y dale con los sinónimos! ¿Cuándo te va a agarrar el Alzheimer?

ANTONIA

Eso es cosa de viejos. (p. 186)

Ambos recursos —el de los refranes y el de los pleonasmos— resultan un acierto, pues aportan doblemente a la historia: por un lado, permiten una caracterización particular del personaje de Antonia. Por otro, refrescan el conflicto interpersonal de la obra, pues agudizan el hartazgo de Petra respecto a su madre. En ese sentido, la relación entre los personajes es tan o más importante que su caracterización por separado. A ello se refiere Jeffreys (2019) al afirmar que “to some extent, writing successful plays is more related to writing strong relationships than writing strong characters” (p. 125).

Una parte significativa de esta relación puede hallarse en las relaciones de poder entre Antonia y Petra. Al margen de los roles de madre e hija, es innegable que la primera ejerce una evidente manipulación y represión sobre la segunda. De hecho, y de manera contraria a lo recomendado por Martínez (2011) respecto al balance de poderes, la percepción de la fuerza de los personajes no es pareja: Petra no cuenta con demasiadas herramientas verbales o psicológicas para persuadir a su madre y aparentemente tampoco posee la determinación requerida para marcharse. Más tarde, sin embargo, la balanza de poder se altera con la aparición de un control remoto universal con el que Petra manipula la silla de ruedas de su madre, en una especie de analogía inversa a lo que ha sucedido entre ellas por décadas. Este evento funciona dentro del código del juego cómico, pero se percibe a la vez como un *deus ex machina* en la medida en que es un elemento —el control remoto— que ni siquiera ha sido mencionado antes.

5. Sobre el desenlace

La partida de Petra, con aceptación de su madre de por medio, supone la consecución de la acción dramática. Sintomáticamente, hacia el final de la obra el tono cambia y la perspectiva cómica de Antonia parece ablandarse, al punto de que consiente en que su hija se marche. Es entonces cuando la pieza abandona el terreno cómico y entra al emotivo. En la línea de McKee (2009), podría afirmarse que, en el último suspiro de la pieza, Antonia pierde la inflexibilidad que caracteriza a los personajes cómicos. Poco antes, la obra revela un tópico inédito hasta entonces: la insinuación de que Antonia quiso ser artista, tal como su hija.

ANTONIA

¿Y para qué mierda sirve ser artista? ¿Para que un día, más vieja, rancia, vetusta y temblequeante, te caigas del escenario y quedes como yo? ¡Para qué ser artista, si con los años vas a terminar igual! (p. 195).

El viraje en la atmósfera de la ficción parecería colisionar con la búsqueda de un efecto de extrañamiento; al pisar terrenos emotivos, el final del texto contrarresta la conciencia de artificio y privilegia, en su lugar, la conmoción y la suspensión de la realidad. Por supuesto, extrañamiento y suspensión de la realidad difícilmente se encuentran en estado puro y aséptico en las obras; incluso las creaciones de Brecht generaban afectos y catarsis momentáneamente. Es común encontrar la impronta de ambas lógicas teatrales, en diferentes combinaciones, configuraciones y medidas, presente en los textos y montajes contemporáneos. En el caso de *Viejas ilusiones*, el texto parecería decantarse más hacia lo emocional que lo reflexivo en el pasaje final. Esta sensación puede explicarse, también, por el hecho de que el mecanismo “extrañador” de la obra —la propuesta etaria de los personajes— no sucede durante la obra sino que está antes de ella, en la *dramatis personae*.

Conclusiones

En *Viejas ilusiones*, el autor recupera y actualiza el género del sainete tragicómico europeo para retratar ciertas manías y contradicciones sociales latinoamericanas, así como otros aspectos de las relaciones familiares. Pese a su breve extensión, la pieza consigue efectos que van desde la risa, la compasión, la identificación hasta la ternura. Paradójicamente, también logra cierto nivel de extrañamiento por la edad de los personajes y los juegos que se desprenden a partir de ella.

La obra se construye alrededor de una *dramatis personae* muy singular. El autor traslada el ya conocido conflicto madre-hija adolescente hacia el territorio de la vejez extrema: los personajes tienen 100 y 120 años, aproximadamente. Dicha propuesta etaria sostiene la premisa cómica de la obra: por un lado, define la perspectiva cómica de los personajes, pues ellos experimentan un conflicto de juventud a través del prisma de una vejez exagerada. Por otro lado, se inaugura una serie de juegos y connotaciones: tópicos como el embarazo no deseado, la realización personal, la convivencia marital o la plenitud sexual se resemantizan y ludifican ante el lector-espectador.

Por su parte, la tensión dramática en la obra se construye a partir del desarrollo simultáneo de tres niveles de conflicto: intrapersonal, interpersonal y extrapersonal. Estos conflictos encuentran complemento en la utilización de un esquema TC-EC: los personajes interactúan en una misma locación y en tiempo real. Al respecto, existe una correspondencia entre el uso del recurso de tiempo real o natural en la obra y el mundo psicológico de los personajes. Por eso afirmamos que en *Viejas ilusiones* el tiempo no se detiene, literal (no existen elipsis, analepsis ni *raccontos* en la narración) ni simbólicamente (las protagonistas sienten que el tiempo es implacable con ellas, particularmente Petra).

Respecto a la construcción de personajes, esta se encuentra condicionada por la *dramatis personae* pero incorpora otros recursos tales como: 1) el contraste de atributos antagónicos (pasivo versus dominante, hija versus madre, reprimido versus represor, entre otros), 2) la hiperbolización de dichos atributos y 3) el uso de manías y gags.

Finalmente, hacia el final de la obra es posible advertir un cambio en el tono de la pieza. Esta alteración aparece, en parte, por la flexibilización del personaje de Antonia. En ese sentido, pese al efecto de extrañamiento que por momentos se propone, el final de la obra se decanta más hacia un efecto emocional que reflexivo. Esta afirmación se apoya en dos cuestiones: 1) la flexibilización del personaje de Antonia y 2) que el dispositivo alienante o extrañador se encuentra antes de la obra —en la *dramatis personae*— y no sucede durante esta.

Referencias bibliográficas

- Alegría, A. (2014). *Manual para escribir teatro y entender una obra dramática*. [Documento inédito]. Vivero de Dramaturgia.
- Aristóteles (1999). *Poética*. Editorial Tilde.
- Attardo, S. (Ed.). (2014). *Encyclopedia of humor studies*. SAGE Publications.
- Barthes, R. (2003) *Ensayos críticos*. Seix Barral.
- Brook, P. *El espacio vacío*. Península.
- De María, C. [Cultura24tv]. (22 de mayo de 2014). *Curso virtual: Conceptos básicos de dramaturgia. 1/3* [video]. www.youtube.com/watch?v=6oudFJm_2Uk
- Fiorito, G. (25 de marzo de 2014a). *2 Viejas ilusiones parte 1* [video]. <https://www.youtube.com/watch?v=V8yoQjHZlo8&t=822s>

- Fiorito, G. (25 de marzo de 2014b) *2 Viejas ilusiones parte 2* [video]. <https://www.youtube.com/watch?v=q2u7Hc4dr1o>
- Jeffreys, S. (2019). *Playwriting. Structure, character, how and what to write*. Nick Hern Books. <https://es.scribd.com/read/430468413/Playwriting-Structure-Character-How-and-What-to-Write>
- Martín-Barbero, J. (1987). Televisión, melodrama y vida cotidiana. *Signo y Pensamiento*, 6(11), 59-72. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/5741>
- Martínez Paramio, A. (2011). *Escribir teatro. Una guía práctica para crear textos dramáticos*. Alba.
- McKee, R. (2009). *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Alba Editorial.
- Pavis, P. (1988). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- Pellettieri, O. (2004). Nuevas tendencias del teatro argentino. *Assaig de Teatre. Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, 43, 33-49.
- Ventura, L. (2019). Eduardo Rovner (1942-2019): Réquiem por el dramaturgo que escribía sobre pentagramas entre sombras y fantasmas. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 20, 332-353. [anagnorisis.es/pdfs/n20/Ventura_num20\(332-353\).pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n20/Ventura_num20(332-353).pdf)
- Vera Latorre, C. (2021) La configuración dramática en *La comunidad de la naranja* de Patricia Romero. *Argus-a*, XI(41). <http://www.argus-a.com/publicacion/1589-la-configuracion-dramaturgica-en-la-comunidad-de-la-naranja-de-patricia-romero.html>
- Vorhaus, J. (2005). *Cómo orquestar una comedia. Los recursos más serios para crear los gags, monólogos y textos cómicos más desternillantes*. Alba.

Jóvenes, *hip hop* y cine latinoamericano

Youths, hip hop and Latin American cinema

Wilfredo Montoya

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

lmontoyac@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0001-7561-5868

Resumen

El presente artículo aporta evidencia sobre el interés creciente del cine latinoamericano por el *hip hop*. La narración cinematográfica de estos filmes retrata las vidas de jóvenes de clases populares que enfrentan situaciones marcadas por la violencia y profundas desigualdades sociales, a través de la práctica del rap, *break dance*, grafiti y DJing, componentes de esta cultura. El artículo brinda un recuento de películas y documentales realizados en ocho países de Latinoamérica en la última década. Analiza sobre todo tres películas, estrenadas en 2021: *Así crecí*, del cineasta mexicano Jos Macías; *Cato*, del director argentino Peta Rivero y Hornos; y *La ciudad de las fieras*, del realizador colombiano Henry Rincón. Plantea que estas cintas aportan una reflexión estética realista, crítica y confluyente con una perspectiva descolonial de sus respectivas sociedades, junto a una lectura de un sector social prioritario como las juventudes populares, útil para comprender sus características actuales y perspectivas de futuro.

Palabras clave: Jóvenes, *hip hop*, cine latinoamericano

Abstract

This article provides evidence on the growing interest of Latin American cinema in hip hop. The cinematographic narration of these films portrays the lives of young people from popular classes who face situations marked by violence and deep social inequalities, through the practice of rap, break dance, graffiti and DJing, components of this culture. The article provides a recount of films and documentaries, made in eight Latin American countries, in the last decade. Analyzes above all three films released in 2021: *This is how I grew up*, by the mexican filmmaker Jos Macías; *Cato*, by argentine director Peta Rivero y Hornos; and *The city of beasts*, by colombian movie maker Henry Rincón. He argues that these provide a realistic and critical aesthetic reflection and confluent with de descolonial perspective of their respective societies, as well as a reading of a priority social sector such as popular youth, useful for understanding their current characteristics and prospects.

Keywords: Youths, hip hop, Latin American cinema

Fecha de envío: 12/12/2021

Fecha de aceptación: 19/2/2022

Dedicado al grafitero Javier Michuy “Fonky One”,
fallecido en 2019.

Introducción

Una observación detenida de la producción cinematográfica contemporánea permite apreciar que los filmes dedicados a narrar historias de jóvenes ocupan una posición protagónica. Asunto no muy novedoso de resaltar, porque desde mediados del siglo XX este tipo de películas adquieren un reconocimiento cada vez mayor. Un par de ejemplos son *The wild one* (*El salvaje*), filmada en 1953, bajo la dirección de László Benedek, producida por Stanley Kramer y estelarizada por Marlon Brando. Narra lo vivido en Wrightsville, un pequeño pueblo de California, ante la llegada de una pandilla de motociclistas. O *Rebel without a cause* (*Rebelde sin causa*), estrenada en 1955, dirigida por Nicholas Ray, producida por David Weisbart y protagonizada por James Dean y Natalie Wood. Película de culto, cuenta las vicisitudes de un joven que llega a la ciudad de Los Ángeles y desafía todas las formas de autoridad¹.

Hoy, la presencia de las y los jóvenes es notoria en las películas dedicadas al *hip hop*². Es conveniente tomar en cuenta, como precisa Gilley (2019), que no existe una definición uniforme de lo que podría llamarse cine *hip hop*, aunque es posible encontrar una serie de ciclos recurrentes entre varios de sus filmes, así como la constante de que abordan de manera única la política social y cultural, es decir, no compartimentalizan lo social y los cual, lo cual permite identificar un rasgo estético común (2019, pp. 4-5)³.

La influencia del *hip hop* en el cine es reconocida no solo por el número creciente de filmes dedicados a él, junto a la diversidad de géneros cinematográficos que ha abarcado —característica resaltada por Harkness (2015), en el caso de los Estados Unidos—, sino también por su antigüedad, cuestión puesta en evidencia por Monteyne (2013), mediante un conjunto de películas norteamericanas recuperadas desde la década de 1980. Incluso países que recibieron su influencia años después de su creación generaron una producción de películas independientes para reflejar su impacto, como indica Blucher (2001) en el caso de Francia, y que

lograron expresarse mediante el *beur cinema* (cine de directores de origen magrebí) y el *banlieue film* (film dedicado al gueto o suburbio)⁴.

El cine latinoamericano no ha sido impermeable a la influencia del *hip hop*. Ha visto desenvolverse, en los últimos 10 años, una profusa producción de realizaciones cinematográficas con argumentos y tramas protagonizadas por jóvenes, especialmente de clases populares, y donde la práctica de sus diferentes expresiones musicales, dancísticas o plásticas, son elementos determinantes de sus historias.

El presente trabajo adquiere un carácter exploratorio. Hace un recuento de películas y documentales sobre *hip hop* filmados, en ocho países de Latinoamérica, durante la última década. Su propósito es mostrar que variadas producciones fueron hechas en estos años. Los países priorizados respondieron a los criterios de facilidad en el acceso a la información y el posicionamiento alcanzado por sus filmes y realizadores en el público, crítica, redes y portales web de cine.

Luego, analiza tres películas estrenadas en 2021: *Así crecí*, del director mexicano Jos Macías y producida por José Castro, del sello discográfico JB Entertainment⁵; *Cato*, dirigida por el cineasta argentino Peta Rivero y Hornos y producida por Christian Faillace, Paula Canoura y el propio director; *La ciudad de las fieras*, del realizador colombiano Henry Rincón y coproducida por Héroe Films SAS de Colombia y Mácula Films A&S Comunicación Integral de Ecuador, ganadora, entre otros reconocimientos, del Warnermedia Ibero-American Feature Film Award, en el Miami Film Festival. Los largometrajes fueron elegidos por ser de reciente estreno, historias de ficción y ambientadas en ciudades con fuerte presencia de jóvenes.

Asume como pertinente desenvolverse esta tarea en la medida en que no abundan pesquisas enfocadas en las relaciones entre jóvenes, *hip hop* y cine latinoamericano. Por lo tanto, cubrir este vacío puede abrir pistas provocadoras y diferentes direcciones en las indagaciones dedicadas a los asuntos antes mencionados⁶.

La metodología empleada incluye la identificación y registro de películas y documentales, el análisis de contenido de los filmes seleccionados como casos de estudio y su contextualización, mediante su vinculación con procesos históricos y sociales vividos en las sociedades desde donde fueron producidos y que a su vez forman parte del sistema mundo contemporáneo.

La exposición está organizada en cuatro partes. La primera realiza un recuento de películas y documentales latinoamericanos dedicados al *hip hop*; la segunda presenta los argumentos y tramas de las películas seleccionadas; la tercera analiza

de manera conjunta sus contenidos, personajes y contextos; y la cuarta expone las conclusiones extraídas del análisis y deriva algunas orientaciones posibles de tomar en cuenta, en el abordaje de las relaciones entre jóvenes, *hip hop* y cine latinoamericano.

1. Jóvenes como protagonistas

Nos parece pertinente brindar un repaso de algunas de las películas y los documentales latinoamericanos sobre *hip hop*, realizados en la última década, antes de presentar los argumentos y tramas de las películas a ser analizadas. Esta labor, de carácter descriptivo, es limitada; pero permite tener una aproximación sinóptica a lo hasta ahora producido y confirmar que varios filmes fueron hechos durante estos años. La presentación es efectuada por país para detallar y facilitar el recuento.

México

El país azteca, además de la realización de la película *Así crecí*, registró la filmación del documental *Somos lengua*, del director Kyzza Terrazas, producido por Carlos Sosa y estrenado en 2016. Un audiovisual que brinda una perspectiva amplia y detallada sobre el recorrido del rap mexicano, principalmente practicado por jóvenes de clases populares de diferentes estados del país. El documental pretende resolver entre otras preguntas: ¿quiénes son las y los raperos? ¿Qué encuentran en la cultura *hip hop* que la sociedad mexicana no les ofrece? ¿Cómo ha transformado y ayuda a sobrevivir a las y los jóvenes que lo practican en contextos complejos y muchas veces adversos?

También fue estrenada la película *Los jefes*, del realizador Jesús “Chiva” Rodríguez, en 2015, producida por Casa Babilonia Records, fundada por el MC Babo, cantante principal de la banda de rap Cartel de Santa. Una historia descarnada y violenta, dedicada a poner en evidencia las vinculaciones entre narcotráfico, corrupción y poder, donde el rap sirve a las y los jóvenes como una poderosa arma de denuncia y crítica social.

Argentina

Por su parte, en Argentina, antes de *Cato*, fue estrenada en 2019 *Panash*, del director alemán Christoph Behl y producida por Subterránea Films, película que recupera el argumento de *Cyrano de Bergerac*, drama escrito por Edmond Rostand, donde Ciro (como Cyrano) apela a la lírica y la rima del rap para ayudar a Isi a conquistar a Panash, en un Buenos Aires distópico y asediado por la represión

policial. El formato que emplea la película es el musical, con un uso protagónico del *freestyle* como elemento clave y articulador de su narrativa audiovisual.

Igualmente, fue realizado el documental *Buenos Aires rap*, en 2014, dirigido por Segundo Bercetche, Diane Ghogomu y Sebastián Muñoz, producida por Acéfala Producciones. Una retrospectiva interesante y de consulta necesaria sobre la trayectoria desenvuelta por el *hip hop* en Argentina, como expresión de las dinámicas históricas y tensiones sociales propias de ella.

Colombia

Colombia ha visto, en paralelo y antes de *La ciudad de las fieras*, un documental y tres películas de gran interés en el género *hip hop*, que se reseñan a continuación.

Gueto boys. La historia de Gotas de Rap es un documental dirigido y producido por Raúl Eduardo Ocampo, y se estrenó en 2021. Cuenta la trayectoria de la banda Gotas de Rap, una de las primeras en dedicarse a este género e impulsar el movimiento *hip hop* en Colombia. Conformada por seis jóvenes raperos (Javi, Kontent, Cap, Popo, Melissa, Yuri) del barrio popular Las Cruces de la Ciudad de Bogotá, uno de los más históricos y violentos.

Los días de la ballena es un largometraje dirigido por Catalina Arroyave, coproducido entre Rara Colectivo Audiovisual y Madlove, estrenado en 2019. Narra las aventuras de Cristina y Simón, dos grafiteros dedicados a pintar su ciudad, Medellín, en el departamento de Antioquia. La rebeldía con la que viven los lleva a desafiar a una pandilla local, al decidir dibujar y pintar una ballena en una pared donde antes había sido escrito una amenaza con el propósito de infundir temor. Los sentimientos que los unen como pareja, la camaradería que comparten con otros artistas callejeros con quienes conviven en La Selva (una casa abandonada, ocupada por ellos, usada como taller y centro de enseñanza), los problemas familiares que afrontan, las diferencias de clase social que poseen, el contexto de pobreza, desigualdad y violencia, son entrelazados de manera provocadora y permiten tener una perspectiva amplia y diversa de la juventud colombiana de hoy.

Somos calentura es un film dirigido por el cineasta colombiano Jorge Navas, producida por Steven Grisales, coproducción colombiana y argentina. Se estrenó en 2018. Es una narración desenvuelta en la ciudad portuaria de Buenaventura, en el departamento del Valle del Cauca, centrada en tres *b-boys*, Harvey, Freddy, Steven; y un DJ, Baby, hermano de Freddy, quienes enfrentan un contexto marcado por el narcotráfico, la violencia, la corrupción y la pobreza, a través de la práctica

del *break dance*. Harvey vive con Luz Mar y tiene una hija. El relato de la película encuentra en el cuerpo de los bailarines un recurso potente y que permite ir más allá de la simple constatación de la marginalidad presente en sus vidas. Ellos fijan como propósito colectivo ganar el torneo de baile “El poder de la calle”. Su destreza y talento corporal, a la vez que la amistad y solidaridad que tejen, les sirve para trascender de la realidad a la cual están adscritos y evitar terminar atrapados en la vorágine impuesta por las redes criminales o los condicionamientos agobiantes de la pobreza. Igual de importante es el aporte musical del Pacífico sur colombiano, fusionado con el rap y otros ritmos que sirven de base a las pistas de baile. Sin embargo, la narración no termina subsumida en un optimismo sin sentido, es la lucha por sobrevivir la constante a lo largo de todo el film. El final lo muestra bien: cuando los tres *b-boys*, más allá del dolor por la muerte del DJ Baby y las ganas ubérrimas de vengar su asesinato, eligen continuar hasta el final en el torneo de baile y definir su destino en el mismo.

Los hongos, película del cineasta Jorge Ruiz Navia, fue producida por Diana Bustamante Escobar, Gerylee Polanco Uribe y Óscar Ruiz Navia, y se estrenó en 2014. Cuenta la historia de Jovan Alexis (conocido como Ras) y Calvin, dos grafiteros de la ciudad de Cali, quienes tejen una amistad al dedicar su tiempo a llenar de imágenes y color las calles por las que transitan. Ras es además *skater*, trabaja como obrero de construcción civil (aunque pierde su empleo por robar pintura) y vive en un barrio popular junto a su madre. Calvin combina el grafiti con el ciclismo, estudia Arte en la universidad y reside en un barrio mesocrático al lado de su abuela, quien padece cáncer. Ambos quieren a su madre y abuela, respectivamente. Ambos de vez en cuando disfrutan fumando marihuana. Ambos enfrentan un contexto marcado por la desigualdad y la corrupción. Por ello, son semejantes a los hongos, porque germinan en medio de ambientes y suelos difíciles y poco fértiles. La represión de su actividad creativa, junto a la de otras y otros artistas callejeros igual que ellos, es una constante por parte de las autoridades. La denuncia y crítica social desenvuelta, a través de su creación plástica, es compartida con la actividad musical de rockeros punk y raperos, con los cuales también conviven cotidianamente. La película recibió el premio especial del jurado en el 67.º Festival Internacional de Cine de Locarno (Suiza).

Cuba

Cuba registra realizaciones donde destacan los documentales, producidos fuera y dentro de ella. Figuran, entre otros, *Obsesión: Hip hop del otro lado*, dirigido y producido por la cineasta norteamericana Kimberly Bautista, realizado en 2016.

Presenta a la rapera Magia López y al rapero Alexey Rodríguez Mola, “el Tipo Este”, integrantes del reconocido dúo Obsesión. Se dedican desde hace 20 años al rap y otras expresiones del *hip hop*, así como a la lucha contra la discriminación de mujeres, afrodescendientes y comunidades de diversidad sexual de su país.

Esto es lo que hay fue realizado por la documentalista francesa Lea Rinaldi, producido por Stéphane Plat, Diane Gabeloteau y la propia directora, y se estrenó en 2015. Rinaldi acompañó durante seis años la vida del reconocido dúo de rap cubano Los Aldeanos, lo que le permitió retratar sus vivencias y exponer los desafíos del rap y el hip hop cubano.

Viva Cuba libre: El rap es la guerra es un documental dirigido y producido por el director mexicano radicado en Estados Unidos Jesse Acevedo. Se estrenó en 2013. Es un documental centrado también en el dúo Los Aldeanos, de quienes toma un verso, de uno de sus temas musicales, para usarlo como subtítulo: *El rap es la guerra*. Se orienta a enfatizar en las tensiones entre la creación contestataria del rap de este dúo y el régimen cubano.

Habana Flou. Calle Real 70, 2.ª Puerta fue dirigido por Juan Carlos de la Rubia, producido por la productora valenciana Mixer de Medios y lanzada en 2012. Narra desde dentro la trayectoria del movimiento *hip hop underground* cubano. Fue premiado en el New York Independent Film & Video Festival, en la categoría de mejor documental político, en 2013.

Coming home (Regresando a casa) es un documental dirigido por Michael García y producido por el DJ EFN, ambos cubano-norteamericanos, estrenado en 2012. El documental narra el viaje del director y el productor a La Habana, acompañados de cinco amigos, con el propósito de tomar contacto con el movimiento *hip hop* cubano, conocer sus raíces, representantes, producción musical. Forma parte de una serie producida por DJ EFN que explora en la vida de diferentes países a partir de la cultura *hip hop*.

Cicatrices de oro fue realizado por el cineasta canadiense Alexandrine Boudreault-Fournier, producido por Cimarrone Productions y estrenado en 2011. Retrata las vicisitudes que enfrentan dos jóvenes músicos raperos de Santiago de Cuba: K-merun, de la banda Sentimiento Raperos; y Alain, del grupo TNT Resistencia. Sus trayectorias son expresión de la vida de los jóvenes cubanos. Su pasión por el rap, la forma como la cultura *hip hop* está sellada a sangre y fuego en ellos y genera cicatrices de oro, porque les deja marcadas la creatividad, espiritualidad, resistencia, realismo y crítica radical de su sociedad.

Revolution, del director cubano Mayckell Pedrero, fue producido por Jorge Nhils y se estrenó en 2010. Está dedicado a retratar al dúo de rap cubano Los Aldeanos y las complejas relaciones establecidas entre el movimiento hip hop y la sociedad cubana. Premiado como mejor documental de la novena edición de la Muestra de Jóvenes Realizadores del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

Guerrilla Radio: La lucha del hip-hop bajo Castro fue dirigido por Thomas Nybo y producido por Simon Umlauf. Se estrenó en 2007. Examina las vicisitudes ocurridas en las vidas de tres artistas cubanos y un artista cubanoamericano, los variados problemas y conflictos con el estado que les genera la práctica del hip hop por su carácter contestatario, así como el contexto político autoritario. Ha recibido críticas duras, especialmente de Baker (2011), por socavar y distorsionar las palabras de los entrevistados presentados en el documental e imponer la visión de los directores (2011, p. 308).

East of Havana: The story of Cuba's underground hip hop scene told thru the lives of 3 young rappers, dirigido por Jauretsi Saizarbitoria y Emilia Menocal, producido por la actriz Charlize Theron, Juan Carlos Saizarbitoria, Meagan Riley-Grant, Clark Peterson y estrenado en 2006. Es una narración centrada en tres raperos, Soandry, Magyori y Mikki, como encarnación del movimiento hip hop cubano y los desafíos que poseen las y los jóvenes en la sociedad cubana.

Inventos: Hip hop cubano es un documental dirigido y producido por el cineasta y activista Eli Jacobs-Fantauzzi. Se estrenó en 2005. Es uno de los primeros esfuerzos de este tipo por explorar en el movimiento hip hop cubano. Evidencia que, a pesar del bloqueo y todas las dificultades, propias de vivir en una sociedad como la cubana, ha emergido como una expresión propia de los jóvenes. Incluye, entre otras, las declaraciones y la producción musical del dúo Anónimo Consejo, el grupo Sexto Sentido, el trío Orishas, el grupo EPG & B, el grupo Grandes Ligas, así como entrevistas a los promotores musicales Ariel Fernández y Pablo Herrera. Además, intervienen el artista puertorriqueño de hip hop Tony Touch y el grupo norteamericano de rap Dead Prez. Presenta las vidas cotidianas de los raperos y raperas, sus actuaciones, y registra, especialmente, su participación en el festival Cuban Hip-Hop, realizado en la ciudad de Nueva York. El título, *Inventos*, reconoce, como dice el MC Kokiko de Anónimo Consejo, en el propio documental: "De poco, hacemos mucho". Evidencia del surgimiento del arte en los contextos más complicados y difíciles.

Brasil

Registramos, en el caso de Brasil, entre otros, el documental *Histórias e Rimas* (*Historias y rimas*), dirigido y producido por el cineasta Rodrigo Gianetto, estrenado en 2021. Fue el resultado de un trabajo de más de una década, desarrollado entre 2009 y 2019, por parte del director. Gianetto recogió a lo largo de este tiempo variados testimonios de artistas de *hip hop* brasileño que permiten tener un panorama y perspectiva sobre su desenvolvimiento. Además, brinda una lectura generacional de la sociedad brasileña y sobre los cambios producidos en territorios como las favelas. Incluye la participación, entre otros, de artistas como Thaide, DJ Hum, Mano Brown, Karol Conká, MC Sophia, Dexter, Emicida, Marcelo D2 y Projota.

Además, fue filmada la película *Legalize Já! - Amizade Nunca Morre* (*¡Legaliza ahora! - La amistad nunca muere*), dirigida por el cineasta Johnny Araújo, producida por Gustavo Bonafé y estrenada en 2017. La narración del film está centrada en la amistad de los raperos Marcelo D2 y Luiz Skunk, ambos fundadores de la banda de rock, rap y raggamuffin Planet Hemp, en 1993. Skunk falleció al año siguiente por causa del VIH. La película, junto a la trayectoria de ambos, muestra la ciudad de Río de Janeiro como un gran contexto, cargado de conflictos y desigualdades sociales, violento y discriminador, así como caracterizado por una intensa actividad cultural y musical, incluido el *hip hop* carioca y brasileño.

También fue realizado el documental *O Rap pelo Rap* (*El rap por el rap*), dirigido y producido por Pedro Fávero, estrenado en 2014. Es una presentación amplia y diversa de entrevistas a 42 artistas del movimiento *hip hop* de Brasil, entre los cuales figuran Criollo, DJ KI Jay (Racionais MC's), Karol Conká, Dexter, Oriente, Haikaiss y Rael. La narración está organizada en ocho secciones: “Introducción: El rap”, “old school x new school”, “la poesía del ritmo”, “el ritmo de la poesía”, “¿la revolución será televisada?”, “rap y prejuicio”, “ser un MC” y “yo quiero más”. Brinda sobre la base de las declaraciones de los entrevistados una lectura de las características, los alcances y las perspectivas del movimiento *hip hop* brasileño.

Del mismo modo, fue filmado el documental *Sabotage nós. Ao compromisso do rap* (*Sabotage nosotros. Al compromiso del rap*), dirigido por Guilherme Xavier Ribeiro, coproducción de MTV Brasil y Guarda Chuva, estrenado en 2013. Fue dedicado al rapero Mauro Mateus dos Santos, conocido como Sabotage, asesinado en 2003. Conspicua figura del movimiento *hip hop* de la ciudad de São Pablo. El documental permite un acercamiento, a través de la reconstrucción de la vida de

este artista, a la producción musical del rap paulista, brasileño y al contexto en el cual es desenvuelto⁷.

Finalmente, registramos el documental *Nos tempos da São Bento* (*En los tiempos de São Bento*), dirigido y producido por Guilherme Botelho, estrenado en 2010. El rodaje fue realizado entre 2007 y 2010, y busca reconstruir la memoria de aquellos artistas (raperos, *b-boys*) que ocuparon por varios años el espacio del Metro São Bento, en el centro de la ciudad de São Paulo, principal punto de reunión de los jóvenes del movimiento *hip hop* de esta ciudad.

Chile

El caso de Chile muestra, en primer lugar, el documental *Makiza: Hijos de la rosa de los vientos*, dirigido por Vicente Subercaseaux, producido por Red Bull y estrenado en 2020. Makiza fue una de las bandas de rap chileno más conspicuas del movimiento *hip hop* de este país. Estuvo integrado por Ana Tijoux, Cristián Bórquez (Seo2), Gastón Gabarró (Cenzi) y Jean Paul Hourton (DJ Squat). Jóvenes con el común denominador de ser hijos de exiliados retornantes, luego de la transición a la democracia vivida en Chile y la caída de la dictadura del general Pinochet. El documental tiene un carácter conmemorativo en la medida en que celebra los 20 años del lanzamiento del álbum *Aerolíneas Makiza*, en 1999. Presenta un repaso de su trayectoria que sirve a su vez para comprender el desenvolvimiento del movimiento *hip hop* chileno.

También ha sido realizada la película *Piola*, del director Luis Alejandro Pérez, producida por Cecilia Otero, Sylvana Squiciarini, Rolando Santana y el propio director. Se estrenó en 2020. Es una historia de jóvenes de la comuna de Quilicu, una zona popular en la región metropolitana de la ciudad de Santiago, protagonizada por los personajes de Martín (conocido como Huesos), Charly y Tomy, quienes conforman la banda de rap La Urbe. El film muestra sus esfuerzos por hacer música, la pasión que implica para ellos el *hip hop* y los diversos problemas que afrontan, particularmente, la pobreza y la violencia. El personaje de Sol, una joven de clase media, comparte momentos en sus vidas y sirve para confrontar parte de los desafíos que tienen al futuro, ellos y los jóvenes chilenos en general. Ganadora del premio a la mejor ópera prima del Festival Internacional de Cine de Guadalajara.

Igualmente, figura el documental *Algo está pasando*, dirigido por Tomás Alzamora, producido por Red Bull y estrenado en 2018. Es un recuento del proceso de

surgimiento del movimiento *hip hop* de Chile. El título del documental es tomado de un tema de la banda de rap Kiruza. Reconstruye el contexto de la época de la dictadura militar, la transición y el regreso a la democracia. Presenta entrevistas a Claudio Flores, MC (*b-boy* e integrante de Fuerza Hip Hop), Titín Domínguez (productor audiovisual), Jimmy Fernández (MC, *b-boy* y miembro de La Pozze Latina), Pedro Foncea (músico, fundador e integrante de la banda de rap Kiruza) y Ana Tijoux (reconocida cantante de rap).

Ecuador y Bolivia

Los casos de Ecuador y Bolivia son colocados juntos por el documental *Ukamau y Ké*, dirigido por el cineasta ecuatoriano Andrés Ramírez, producido por Esteban Coloma, Amanda Robalino, Fabián Bolívar y el propio director, estrenado en 2017. Es una coproducción ecuatoriana y boliviana. Retrato entrañable del rapero Abraham Bojórquez, nacido en la ciudad de El Alto (Bolivia) y creador del llamado *hip hop* en aimara, fallecido en 2009, a los 27 años. Una búsqueda y un reencuentro póstumo basado en la amistad. Ramírez compartió con Bojórquez la pasión por el *hip hop*, la apuesta por los procesos de cambio en Latinoamérica y una amistad sincera. Su recorrido permite mostrar la trayectoria del movimiento *hip hop* andino y aimara, así como procesos vividos en los últimos años por la sociedad boliviana. Fue premiado como mejor documental en el Festival Internacional de Cine (Fenavid) de Santa Cruz, Bolivia, en 2018.

Perú

El Perú exhibe, entre otras producciones cinematográficas dedicadas al *hip hop*, *Réplica*, documental dirigido por Carlos Romero, producido por María Pía Almeida, Renato Barrantes, Aaron Rodríguez, Junior Membrillo y el propio director, estrenado en 2018. Brinda una mirada al movimiento *hip hop* en la ciudad de Trujillo, región La Libertad, a través de entrevistas a los raperos Betohop y Peatón.

Un segundo documental es *Vida hip hop, historia callejera*, dirigido por Taito Del Valle, producido por Pierina Gonzáles, Camilo Herrera, Anthony Chu, Karina Castro, Bruno Migone, Renzo Oscco y el propio director; estrenado en 2016. Dedicado a brindar un panorama del recorrido del *hip hop* peruano, desde sus inicios, el desenvolvimiento que vive y los retos que enfrenta hacia el futuro. Es tal vez uno de los documentales, realizados hasta la fecha, que de manera más amplia permite conocer su trayectoria. Expone entrevistas realizadas a varios DJ, raperos, *b-boys*, así como abundante material audiovisual y fotográfico.

También ha sido filmada la película *Barrio de nadie. Un talento hip hop*, dirigido colectivamente por Jhan Risco, Jairo Murillo y Pamela Alcedo. Fue producido por OCSIR Film y se estrenó en 2015. Se realizó en la ciudad de Sullana, región Piura, y ha tenido hasta la fecha una secuela. Narra la vida de Nicky, un joven que luego de cumplir su condena en una correccional vuelve a su hogar con el sueño de ser cantante de rap; pero bandas criminales locales lo obligan a delinquir y convertirse en un sicario. El contexto de pobreza, desigualdad y violencia es imposible de separar de la trayectoria del protagonista.

Un tercer documental es *Exploring Hip-Hop in Peru*, realizado en el marco de la serie *Coming home (Regresando a casa)*, dirigido por Michael García y producido por el DJ EFN. Se estrenó en 2014. Brinda un panorama amplio del movimiento *hip hop* peruano visto desde los ojos de dos artistas cubano-norteamericanos.

Un cuarto documental es *Pa' otro día será*, dirigido por Carmen Montoya y producido por DocuPerú. Es un documental ficcionado y se estrenó en 2010. Narra la búsqueda de Kamikaze, una joven admiradora del *hip hop* e interesada en encontrar al rapero Reku-TQ, quien la impresiona dos años antes y decide ir a su encuentro. Su recorrido le permite explorar en el movimiento *hip hop* existente en el sur de la ciudad de Lima, particularmente en el distrito de San Juan de Miraflores (Pamplona Alta), una zona popular de esta metrópolis, marcada por la pobreza y las desigualdades. La narración permite conocer la actividad de raperos, *b-boys*, *b-girls* y grafiteros, así como los barrios donde viven (y donde la protagonista también reside). Ella desenvuelve no solo un reconocimiento del lugar sino una provocadora reflexión sobre la identidad y la pertenencia. Bedoya (2016) indicó sobre esta producción: “La deriva permanente es la experiencia esencial que registra el documental. Nadie se afinsa en un lugar más allá del tiempo de duración de un rap. Lima es la ciudad de los migrantes perpetuos” (2016, p. 202). Fue premiado como mejor ópera prima del 4.º Filmocorto 2010 del Festival de Cine de Lima.

2. Hip hop en imágenes

El recuento realizado permite confirmar que variadas películas y documentales latinoamericanos fueron hechos sobre *hip hop* en la última década. Consideramos necesario ahora presentar los argumentos y tramas de las tres películas indicadas en la introducción, como casos, en los cuales centraremos nuestra atención.

Morros de Guadalajara

Así crecí, del director Jos Macías, narra la historia de Beto, un morro (muchacho) rapero del estado de Jalisco (México), quien vive junto a su familia, formada por su madre, hermano y padrastro, en un zona popular y periurbana de la capital del estado, la ciudad de Guadalajara.

Es pertinente tomar en cuenta que Guadalajara, al lado de Ciudad de México y la ciudad de Monterrey, es uno de los tres más grandes centros urbanos del país azteca. Este territorio será el marco de referencia para ubicar al protagonista y comprender que es parte de un suburbio, golpeado por la pobreza y profundas desigualdades. Si bien al comienzo de la película las escenas muestran sobre todo campo y zonas agrícolas, la ciudad aparece conforme la película va desarrollándose, a través de grandes planos generales, así como escenas filmadas en calles y techos de edificios.

Un incidente de violencia, vivido en su familia y protagonizado por Beto, despliega la trama de la película: golpea a su padrastro en defensa de su madre y provoca que lo condenen a pasar un tiempo en una correccional de menores.

Él encuentra en este lugar, a pesar de lo duro del castigo y las condiciones de restricción de su libertad, la amistad y un espacio para la práctica del rap y el *hip hop*, pasión compartida por muchos otros jóvenes reclusos igual que él. Su habilidad innata para rapear y componer es reconocida por sus pares.

Beto, con el apoyo de una defensora pública, logra salir de la correccional y retoma su vida. La decisión de reintegrarse hace que busque trabajo, labora en una pizzería, donde conoce y se enamora de Rosi.

Durante este tiempo no olvida su pasión por el rap, porque le genera satisfacción y sobre todo un sentido de vida; pero también lo conecta con redes criminales y su pasado en la correccional. Cuestión importante en el marco general de la película, porque permitirá recordar al espectador la precariedad permanente en la cual el protagonista vive, y cómo, sin importar los esfuerzos que despliegue, el contexto de violencia e injusticia que confronta pondrá en riesgo la realización de su sueño de convertirse en un cantante reconocido.

A pesar de lo difícil de las condiciones las oportunidades aparecen. Beto recibe apoyo y graba canciones de su autoría. El personaje de Modesto, dueño de un estudio de grabación, es importante para lograr este propósito. Los temas son difundidos por redes sociales y adquieren un reconocimiento creciente. Nuevas

colaboraciones desinteresadas le permiten realizar un videoclip y posicionar su presencia en la escena local.

El personaje de Pedro o Peque, una de las amistades que Beto hizo en la correccional, lo busca luego de salir. Peque es la conexión de Beto con el pasado, tiene un comportamiento en el límite de lo delincencial y es la sombra que amenaza y pone en riesgo los esfuerzos de Beto. Peque, recurriendo al dinero de mafias locales, apoyará a Beto; pero si bien inicialmente él acepta el financiamiento, luego lo devuelve y le pide a Peque no solicitar más. El problema no termina, porque Peque no devuelve el dinero y provoca que lo asesinen.

Rosi, por su parte, deja a Beto al encontrarlo rodeado de admiradoras luego de un concierto y considerar que la ha traicionado. Las disculpas de Beto no son suficientes para que Rosi cambie de parecer y rompa de manera definitiva su relación con él.

Beto siente la orfandad, por la pérdida de las personas que quiere, así como la necesidad de componer. Busca a Modesto y graba un nuevo tema para canalizar sus sentimientos.

La película concluye con un concierto donde es mostrado el reconocimiento alcanzado por él e interpreta el tema recientemente compuesto. La letra habla de su vida, amigos, padecimientos y logros. El estribillo sintetiza su experiencia y la de muchos raperos y raperas de realidades similares a la suya: "Así crecí, entre muerte, droga, narco y violencia. La calle me dio sabiduría, fuerza, fe y experiencia".

Pibes del Gran Buenos Aires

Cato, dirigida por Peta Rivero y Hornos, recibe su título del nombre del protagonista de la historia, Gabriel, conocido por sus familiares y amigos como Cato. Un pibe (muchacho), amante e intérprete de rap, que vive junto a su madre y hermana en un barrio popular de la provincia de Buenos Aires (Argentina).

La dinámica de conurbación experimentada en esta provincia permite hablar del llamado Gran Buenos Aires o Conurbano, caracterizada no solo por su acelerado proceso de urbanización, sino también por la desindustrialización. Por ello, no sorprende que la película empiece con un gran plano general de fábricas abandonadas, reflejadas en las aguas de un riachuelo, y del cual emergen *b-boys* y grafiteiros, bailando y pintando, en el techo de una de esas instalaciones en desuso.

La siguiente escena complementa el contexto donde es desenvuelta la película, presenta el robo de una pequeña carnicería del barrio de Cato, mediante un

engaño protagonizado por él y su enamorada, Mica. El ardid es desenvuelto con violencia, un arma de fuego sirve para someter al dueño, encerrarlo y permitir a los dos jóvenes huir con el botín del latrocinio.

El abandono, la pobreza y la violencia no son lo único resaltado por la película. El afecto y la intimidad familiar son mostrados también como elementos clave de la historia. Estos pueden ser apreciados en los diálogos, durante la cena, entre Cato, su madre y hermana. Él comparte el sueño de dedicarse a la música y espera la aprobación familiar. Su madre, en contraposición, le aconseja poner el máximo de esfuerzo en el trabajo que tiene en el frigorífico del barrio para asegurar un ingreso estable, sin saber que Cato había renunciado para dedicar su tiempo por completo a rapear.

La cena muestra, igualmente, momentos de tensión y permite recordar que todas las familias tienen problemas. La discusión áspera generada por el recuerdo del abandono del padre, exhibe el dolor y la amargura arrastradas por los personajes a través del tiempo. Del mismo modo, la conversación fraternal sostenida entre Cato y su hermana, a través de la cual ella confiesa su gusto por las chicas, permite apreciar que la familia es también cariño, respeto y cuidado mutuo.

Sin embargo, la trama del film es desplegada, propiamente, a raíz de un incidente: Cato ingresa a escondidas a la casa del Ruso, un vecino con el cual tuvo un altercado la noche anterior. Él busca amedrentarlo como represalia por haber sido difundido, en redes sociales, el momento cuando era golpeado y puesto en ridículo durante el altercado. Lleva consigo el arma del robo. Sin advertirlo es sorprendido y por accidente realiza varios disparos, con los cuales asesina al Ruso y a su propia madre, quien mantenía una relación oculta con el vecino y en ese momento dormía en la habitación contigua.

Cato huye desesperado de la escena del crimen. Las autoridades, por las denuncias de los vecinos, llegan a la casa del Ruso. Las investigaciones son conducidas por el comisario Carillo, un policía corrupto, quien tiene acuerdos con bandas criminales locales.

La congoja y el sentimiento de culpa, por la muerte de su madre, paralizan a Cato, vaga sin rumbo y encuentra refugio en el techo de la fábrica donde los pibes (muchachos) de su barrio hacen rap, *break dance* y grafiti. Gracias a una audición, conseguida por su enamorada y la insistencia de su hermana, supera su depresión y graba un tema. El dueño del estudio queda sorprendido y le ofrece apoyar su carrera, firmar un contrato para difundir el tema grabado por la radio y trabajar nuevos temas.

Paralelamente, el Polaco, hermano del Ruso, busca vengar su muerte. Cree que los culpables son los miembros de una banda, con la cual disputa el control del territorio del barrio, apoyados por el comisario Carrillo. Por esta razón, contrata sicarios para asesinar a sus rivales; pero decide encargarse personalmente del policía.

Sin estar enterado de los movimientos del Polaco, el comisario Carrillo busca a Cato para interrogarlo, lo recoge de su casa y en su automóvil lo somete a diversas preguntas. Intuye que es el culpable del homicidio doble. Lo golpea para hacerlo confesar y logra su propósito. Cato le pide no entregarlo y el comisario Carrillo le dice que debe hacerlo, porque de lo contrario el Polaco lo acusará de la muerte del Ruso. Al terminar sus palabras, una camioneta impacta contra su automóvil, y deja heridos a Cato y el comisario Carrillo. De la camioneta baja el Polaco con un arma, dispara contra el policía y lo mata.

Cato, herido, es recogido por una ambulancia y atendido por un médico. El galeño trata de animarlo y le dice que la música lo curará. Pide al chofer de la ambulancia subir el volumen de la radio para escuchar la canción que era difundida en ese instante y porque había sonado durante todo el día. La sorpresa de Cato fue grande. En medio del dolor producido por sus heridas, reconoce que la canción era el tema que había grabado durante la audición. Su sonrisa iluminaba su rostro, al igual que su camino hacia el futuro.

Pelaos de Medellín

La ciudad de las fieras, del realizador Henry Rincón, cuenta la historia de Tato, un pelao (muchacho) de un barrio popular de la ciudad de Medellín, en el departamento de Antioquia, dedicado a la práctica del rap, junto a sus dos parceros (amigos) Pitu y Crespa. Él, luego de la muerte de su madre tras haber padecido una larga enfermedad, y las amenazas recibidas de la pandilla con la que mantiene rivalidades, se ve obligado a huir y buscar a su abuelo, a quien no conoce; pero sabe que vive en una zona agrícola fuera de la ciudad.

El film muestra al inicio una presentación, llena de contrastes, de la ciudad de Medellín. El contexto en el cual la trama es desenvuelta. Un lugar violento y cargado de peligro, pobre y profundamente desigual; pero a la vez intenso y vertiginoso, abierto a múltiples posibilidades, realizables no sin riesgo y una cuota de perversidad. Tal vez, en alguna medida, similar a la lucha agónica de las peleas de gallos, mostradas en la propia película, donde las y los pelaos

(muchachos), igual que las aves, deben batallar ni más ni menos por sobrevivir y tener un futuro.

La ciudad de Medellín, junto con Bogotá y Cali, es uno de los tres más grandes centros urbanos de Colombia. Posee zonas como la Comuna 13, San Javier, caracterizadas por una producción cultural influida, desde hace muchos años, por el *hip hop*. Sus murales elaborados en base a grafitis y conocidos en muchos lugares de Colombia y el mundo, son un ejemplo de esta influencia. También cuenta con zonas agrícolas muy extensas, similares a otras existentes a lo largo del departamento de Antioquia, que no han sido depredadas por el crecimiento urbano y representan una alternativa de vida para miles de personas.

El encuentro e intercambio entre Tato y Octavio, su abuelo, es uno de los nodos centrales de la trama de la película. La experiencia de vivir en el campo constituye un descubrimiento para el protagonista, porque lo vincula con saberes ligados a la producción de la tierra, la exploración en una sensibilidad diferente a la suya y cargada de una sonoridad distinta, así como la posibilidad de aprender una cosmovisión del mundo donde la naturaleza adquiere centralidad. Este asunto aproxima la película a un film de aprendizaje, donde un personaje, en especial, joven, despliega un conocimiento nuevo que lo marca de tal manera que lo lleva a cambiar y adquirir una perspectiva diferente de la vida.

Sin embargo, la relación de Tato con su abuelo muestra, además, el peso de la familia en medio de la precariedad, especialmente cuando descubre que su padre no había muerto; así como el contraste entre la familia elegida (Pitu y Crespa) con la familia de sangre (abuelo y madre). La música es crucial para acompañar este contraste, al complementar maravillosamente el rap y la música tradicional colombiana, con un toque de melancolía que la hace mágica.

El regreso de Tato a la ciudad es otro momento decisivo en la película y con la cual finaliza. La estabilidad no es lograda y la precariedad tampoco se supera. Esta es acentuada por un clima de profunda orfandad, similar al inicio de la historia, la muerte de Pitu a manos de una pandilla local; la partida de Crespa, junto a su familia, con destino a Bogotá en busca de protección; y la agonía de su abuelo, por un mal estado de salud, determinan esto.

Tato no renuncia a su sueño de seguir rapeando, porque en gran medida representa la estrategia o forma de responder frente a los códigos violentos impuestos por la ciudad. Apela a esta práctica para superar el desamparo y la soledad, construir un nosotros colectivo, un estoy aquí y sigo luchando a pesar de todo.

3. Cine latinoamericano, realismo, crítica y descolonialidad

Dos señalamientos de Bedoya (2020), respecto al cine latinoamericano actual, son pertinentes de considerar para iniciar el análisis de las películas antes presentadas:

Ha cedido el lugar a representaciones cinematográficas de “luchas” más acotadas, más individuales, en el ámbito amplio de lo político, pero en el terreno específico de lo identitario, que se resiste a apelar a la épica de lo masivo [...] los cineastas latinoamericanos más importantes surgidos desde los años noventa se exponen a las influencias, tendencias y escrituras provenientes del cine internacional, sobre todo aquellos que se consolidaron en las prácticas del cine de autor procedentes de países considerados periféricos o excéntricos, o que se mantenían alejados de las vidrieras de los festivales de cine del mundo occidental (2020, p. 14).

Es posible encontrar en las tres películas elementos comunes y confluyentes con los señalados en la cita. Nos referimos a las “luchas” acotadas y más individuales, es decir, a los esfuerzos desplegados por lograr resolver asuntos alejados de grandes propósitos macrosociales e interesados más bien en conseguir objetivos específicos, cercanos a la vida cotidiana y lo microsocioal. Los personajes protagonistas de los filmes (Beto, Cato, Tato) pelean por alcanzar el sueño de ser raperos reconocidos. No responden a una orientación trascendente, sino más bien ligada de manera estrecha a una cotidianidad, formada por el barrio, la familia, los amigos, y donde el sentido es otorgado por la cultura del *hip hop*. No existe una gran narrativa o ideología que brinde certidumbre. Existen prácticas musicales (rap), dancísticas (*break dance*) o plásticas (graffiti), que son constituidas como sentidos de vida a la vez que estrategias, apropiadas por los jóvenes en su vinculación con el *hip hop*, para enfrentar contextos adversos caracterizados por la injusticia.

También es necesario precisar que estas “luchas”, acotadas y más individuales, no niegan lo político, entendido como preocupación por lo público, lo colectivo, lo que afecta a todas y todos; justamente por eso son desplegadas en su ámbito amplio y el terreno específico de lo identitario. Es decir, adquieren un carácter político porque disputan con el conjunto del orden social basado en relaciones de poder injustas y violentas; pero sin descuidar, paralelamente, la construcción de un nosotros colectivo, pertenencia al territorio o valores compartidos como la solidaridad, la cooperación o la reciprocidad. Entonces, no niegan lo político, tampoco despolitizan lo social o son expresiones de lo antipolítico; simplemente

desenvuelven vinculaciones alejadas de las instituciones políticas (Estado, gobierno, Congreso, partidos). Su insurgencia confronta, disputa y potencialmente tiende a subvertir las relaciones de poder impuestas desde el orden social.

Del mismo modo, estas “luchas” acotadas y más individuales se encuentran alejadas de la épica de lo masivo; es decir, de una perspectiva heroica de la vida, sintetizada en el “sacrificio por los demás”. Esto parece haber sido puesto en tensión con una ética perversa sustentada en un realismo extremo, impuesta desde el sentido común propio de sociedades donde la aplicación de políticas neoliberales (como los casos de México, Argentina, Colombia) ha sido una constante y lo único que importa es finalmente el “sálvese quien pueda”. Las propias películas exhiben contextos que conducen a los protagonistas a enfrentar, en mayor o menor medida, dilemas morales donde es puesto en tensión lo individual y lo colectivo: Beto diferenciándose de Peque, Cato afrontando el asesinato de su madre, Tato perdiendo a Pitu y Crespa.

Sin embargo, el alejamiento de la épica de lo masivo no implica únicamente asumir un realismo extremo, ya que puede también producir una combinación entre ambos y generar algo intermedio y en tensión. No es difícil deducir que ambos polos opuestos, moralmente hablando, no logran imponerse completamente en la realidad. Son sobre todo tipos ideales, modelos puros, que cuando aterrizan en la realidad, en más de un caso, terminan combinándose. Tal vez esto, finalmente, sirva para comprender el alejamiento de la épica de lo masivo, porque ni ella ni el realismo extremo logran imponer de manera absoluta sus supuestos. Por lo tanto, tal vez es más conveniente indagar en las mismas “luchas” acotadas y más individuales mostradas en los filmes, antes que presuponer su alejamiento o cercanía de una épica masiva o un realismo extremo.

Por otro lado, las tres películas permiten apreciar recursos e influencias cinematográficas heterogéneas. A pesar de ello, es posible reconocer la presencia del llamado neorrealismo italiano, corriente cinematográfica que si bien, como indica Frías (2016), no fue monolítica y su influencia en Latinoamérica tuvo menos extensión de lo que se le atribuye, posee características que sirvieron de orientación a varias generaciones de cineastas, como la “Inspiración en hechos reales contemporáneos, escenarios naturales, actores no profesionales en la medida de lo posible, aire de cotidianidad” (2016, pp. 207-208).

Estas son características apreciadas en los filmes analizados, especialmente a través de abordar un asunto actual como la cultura *hip hop*, rodar en exteriores

propios de territorios de jóvenes (raperos, *b-boys*, grafiteros) y donde desenvuelven sus vidas de manera natural, emplear actores no profesionales como los raperos: Carlos Alberto Bernal, intérprete del personaje de Beto en el film *Así crecí*; Tiago PZK, que desenvuelve el rol del protagonista en la película *Cato*; y Bryan Córdoba, conocido como Elepz, quien hace el papel de Beto en el largometraje *La ciudad de las fieras*.

Igualmente, es posible reconocer, como señala Bedoya (2020) en la cita compartida al comienzo de esta sección, la influencia de prácticas del cine de autor propia de países considerados como periféricos, excéntricos (ubicados por fuera del centro de poder de la industria cinematográfica) y alejados del cine del mundo occidental. Esta práctica es posible de apreciar en los casos analizados, porque no responden a presiones de grandes estudios comerciales; el énfasis es puesto en imprimir un sello personal al guion y en las apuestas personales de los propios directores: Jos Macías, animador de una cinematografía forjada desde Guadalajara, Jalisco (México), a través de su productora El Chiste es Hacer; Peta Rivero y Hornos, mediante su conocimiento e interés por filmar en Villa Tranquila, Avellaneda, Gran Buenos Aires (Argentina); o Henry Rincón, mediante su compromiso con las comunas de la ciudad de Medellín, Antioquia (Colombia).

Desde nuestro punto de vista, tres asuntos entrelazados aparecen como constantes en los filmes analizados. Por un lado, una reflexión estética realista; por otro, una lectura crítica de las condiciones de vida enfrentadas por los protagonistas de las historias; y, finalmente, la confluencia de ambos asuntos con una perspectiva descolonial de las sociedades desde las cuales los filmes son realizados.

El primer asunto, la reflexión estética realista, está referida a la reproducción, a través de la cinematografía, de la sociedad y la época histórica de los protagonistas de las películas realizadas. La presentación de las características de la vida social de los jóvenes de Guadalajara, el Gran Buenos Aires o Medellín, reflejadas en los filmes, son parte de esto. La situación de desigualdad, pobreza, violencia, retratadas en las narraciones, responden al contexto que enfrentan los protagonistas; y son una evidencia del esfuerzo por mostrar la realidad actual que experimentan las y los jóvenes de clases populares de México, Argentina y Colombia.

Esta reflexión estética realista no niega la incorporación de otros recursos, como apelar a la exposición de los mundos psicológicos de los personajes o elementos propios del realismo mágico, presentes sobre todo en la película *La ciudad de las*

feras; pero su interés principal es poner en evidencia a la sociedad y la época histórica en la cual los personajes de los filmes y los espectadores vivimos, lo que adquiere en este sentido un fuerte componente de denuncia social.

Es pertinente también precisar que las películas analizadas no son parte del llamado “realismo sucio”; es decir, no hay una renuncia a la ficción ni un lenguaje minimalista que pretende reproducir fielmente la expresión de sus personajes o recurrir exclusivamente a técnicas propias del documental. Son esfuerzos sinceros en la medida en que pretende lograr productos cinematográficos que no renuncian a imaginar, inventar o recrear la realidad, y no por ello dejan de expresar los respectivos contextos con los cuales confrontan.

Esta reflexión estética realista es complementada con el segundo asunto antes mencionado: una lectura crítica de las condiciones de vida enfrentadas por los protagonistas de las historias. Una cuestión nada nueva en la historia del cine latinoamericano, porque, como lo indicamos en la primera nota, el reconocido cineasta español Luis Buñuel lo puso en evidencia a través de la película *Los olvidados*, film estrenado en 1950 y realizado durante su estancia en México. Esta película desenvuelve, en palabras de Babino (2015), un realismo crítico poco frecuente en esos años en el cine latinoamericano.

Nos parece clave recuperar la idea de realismo crítico, porque una lectura crítica aporta a una perspectiva realista, al poner en evidencia las raíces sobre las cuales el orden social de la realidad es constituido. No se trata de asumir o desenvolver exclusivamente una actitud de denuncia o de negación de lo existente; el desafío es brindar una perspectiva que facilite el análisis y el descubrimiento de la realidad, la cual generalmente en el sentido común es asumida como normal o natural. Esto legitima el orden social y las relaciones de poder que le dan soporte.

Las tres películas ponen en evidencia una lectura crítica, porque aportan elementos para el análisis y el descubrimiento de las raíces sobre las cuales los contextos, que enfrentan los personajes de las historias, son establecidos. Las relaciones, por ejemplo, entre criminalidad, narcotráfico y corrupción, son presentadas en los filmes como indisolubles de la desigualdad, la pobreza, la violencia, que confrontan los protagonistas.

Por lo tanto, no son aspectos aislados sino íntimamente relacionados, constituyen una unidad y permiten comprender el desenvolvimiento de partes centrales de las tramas de las películas, así como de los contextos enfrentados por los protagonistas.

Finalmente, asumimos que los asuntos tratados (reflexión estética realista y lectura crítica) son confluyentes con una perspectiva descolonial de las sociedades desde las cuales los filmes son realizados. Este último asunto insurge porque —retomando los planteamientos de Germaná (2016)— existe la necesidad de cuestionar y abrir los modos de producir saber y conocimiento, actualmente hegemónicos y en lo fundamental eurocéntricos. El eurocentrismo es la base de las estructuras del saber del sistema moderno/colonial capitalista. Este consiste en la imposición del saber surgido en Europa como el único legítimo, junto a la marginación, la subalternización o la destrucción de las estructuras de saber de los pueblos colonizados, al extremo de provocar que sus propios integrantes las consideran inferiores.

La reflexión estética realista y la lectura crítica confluyen con la perspectiva descolonial, en las películas analizadas, porque aportan a búsquedas originales, desde el campo cinematográfico, que permiten hacer visible procesos emergentes como las prácticas desplegadas por las y los jóvenes de clases populares dedicados al *hip hop*, inadvertidas de seguro para un cine más interesado en lo comercial o preocupado por temas orientados a públicos masivos. También porque apelan a una producción audiovisual propia, basada en las trayectorias juveniles nacidas desde los territorios donde son contadas las historias y sin la necesidad de importarlas de otras realidades.

Esta producción audiovisual nos parece sumamente valiosa, no solo porque aporta y recupera evidencias sobre este mundo complejo de relaciones sociales que emerge, sino porque abre nuevas posibilidades creativas para la producción musical, dancística, plástica y cinematográfica; así como para la producción de una reflexión, desenvuelta desde diferentes campos multidisciplinarios, inter o transdisciplinarios, sobre la cultura *hip hop*.

Conclusiones

El trabajo permite confirmar que, durante la última década, varias producciones sobre *hip hop*, protagonizadas por personajes jóvenes de clases populares, fueron hechas en los ocho países donde son examinadas las películas y documentales presentados en el recuento realizado en la primera parte.

Esto no lleva a deducir, necesariamente, que la tendencia ha sido creciente; pero el interés puede ser confirmado con las varias realizaciones identificadas y registradas, sin lugar a dudas, expresión del posicionamiento actual de este tipo de filmes en la producción del cine latinoamericano.

El dato es complementado con la presentación y los resultados del análisis de los tres filmes asumidos como casos de estudio, realizados en segunda y tercera parte. Sus argumentos y tramas evidencian tensiones vividas por sus protagonistas, jóvenes de clases populares dedicados a la práctica del *hip hop*, en contextos caracterizados por la desigualdad, la pobreza y la violencia. El *hip hop* otorga sentido a sus vidas y proporciona estrategias o medios a los cuales apelar para enfrentar la adversidad o la injusticia impuesta.

El trabajo pone en evidencia el entrelazamiento de tres asuntos que aparecen como constantes en los filmes analizados: primero, una reflexión estética realista; segundo, la lectura crítica de las condiciones de vida enfrentadas por los protagonistas; y tercero, la confluencia de ambos asuntos con una perspectiva descolonial.

La reflexión estética realista alude a la reproducción de la sociedad y la época histórica de los protagonistas de las películas realizadas. Este esfuerzo de retratar los contextos en los cuales los personajes despliegan sus relaciones adquiere un componente marcado de denuncia social, porque pone en evidencia las condiciones de vida actual de las y los jóvenes de clases populares de los países desde donde son producidas las películas.

La lectura crítica encuentra su antecedente en la propia tradición del cine latinoamericano, y consiste en brindar perspectivas y elementos que faciliten el análisis y el descubrimiento de las raíces sobre las cuales los contextos, que enfrentan los personajes de las historias, son establecidos.

La reflexión estética realista y la lectura crítica confluyen con una perspectiva descolonial, en la medida en que aportan a búsquedas originales desde el campo cinematográfico, permiten hacer visibles procesos emergentes (como las prácticas desplegadas por las y los jóvenes de clases populares dedicados al *hip hop*), y abren nuevas posibilidades creativas y reflexivas.

Notas

- 1 Las películas latinoamericanas sobre historias de jóvenes no lograron el mismo impacto que las realizadas en Hollywood; pero son producidas desde la década 1940, como señala Babino (2015). Un ejemplo es *Adolescencia*, film dirigido y producido por el cineasta argentino Francisco Mugica, estrenado en 1942, protagonizada por Ángel Magaña y Mirtha Legrand. Retrata las tensiones generacionales y familiares protagonizadas por un adolescente, así como los desafíos que le supone el madurar. Otro largometraje ineludible de mención es

- Los olvidados* del reconocido director español Luis Buñuel, realizada durante su estancia en México, producida por Óscar Dancigers, Sergio Kogan y Jaime Menasce, y estrenada en 1950. Presenta una perspectiva realista y crítica de los jóvenes de clases populares mexicanos, alejada del melodrama, como seres humanos complejos capaces de amar y odiar, sentir ternura y perversidad, así como desenvolver sus vidas en un contexto adverso e injusto.
- 2 No es posible desconocer que esta cultura, como ha sido definida por Chang (2014), reúne en lo fundamental cuatro elementos: el DJ (arte de mezclar música), el *b-boy* (*b-boying* o *break dance*), el MC (rap y arte de conducción) y el grafiti. Además, incluye la manera de caminar, de hablar, de vestirse, de comunicarse (2014, p. 8).
 - 3 Un film norteamericano que marca el derrotero de las producciones cinematográficas dedicadas al *hip hop* es *Wild style* (*Estilo salvaje*), dirigida y producida por Charlie Ahearn, estrenada independientemente en 1982. Narra la vida de Ray, personaje que encarna al grafitero puertorriqueño “Lee” George Quiñones, conocido como “Zoro”, quien dedica su tiempo a llenar de lemas e imágenes la ciudad de Nueva York. El personaje es interpretado por el propio Quiñones. La película expone, junto a sus vicisitudes, el emergente mundo del *hip hop* con la participación de DJs, raperos, *b-boys*, grafiteros.
 - 4 Una película francesa representativa y de gran impacto es *La haine* (*El odio*), dirigida por Mathieu Kassovitz, producida por Christophe Rossignon y estrenada en 1995. Narra la historia de tres jóvenes durante 24 horas: Vinz, judío; Saïd, afrofrancés; Hubert, magrebí; residentes de un *banlieue*, luego de producida una gran movilización social en la ciudad de París. El *hip hop* a través de sus diversas expresiones es parte de la cultura de estos jóvenes.
 - 5 Es pertinente anotar que la película se estrenó en la ciudad de Guadalajara a finales de 2020.
 - 6 Nos parece que el análisis no solo puede enfocarse en las películas. Mora (2019), por ejemplo, examina la apropiación del tópico de la “redención”, propuesto desde filmes dedicados al *hip hop*, por parte de raperos, raperas, *b-boys* y *b-girls* de la ciudad de La Plata, Argentina. Meneses (2014), con su testimonio, confirma el impacto del cine en el surgimiento del *hip hop* de la ciudad de Santiago, Chile (2014, p. 11).
 - 7 Otro documental dedicado al mismo personaje fue *Sabotage: Maestro do Canção* (*Sabotage: Maestro de la canción*), dirigido por Ivan 13P, producido por Denis Feijão y el propio director. Estrenado en 2015.

Referencias bibliográficas

- Babino, E. (2015). La adolescencia en el cine latinoamericano *Cinémas d'Amérique Latine*, 23, 4-17. <https://journals.openedition.org/cinelatino/1750#text>
- Baker, G. (2011). *Buena Vista in the Club: Rap, Reggaeton, and Revolution in Havana*. Duke University Press.
- Bedoya, R. (2016). *El cine peruano en tiempos digitales*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Bedoya, R. (2020). *El cine latinoamericano del siglo XXI. Tendencias y tratamientos*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Bluhler, D. (2001). Hip-Hop cinema in France. *Camera Obscura*, 46(17), 77-97.
- Germaná, C. (2016). La perspectiva de la descolonialidad del poder y el futuro de las ciencias sociales. *Tareas*, 153, 129-138.
- Gilley, D. S. (2019). Show and prove: The cinematic aesthetics of hip-hop. [Trabajo parcial de Ph.D, Faculty of the Graduate College, Oklahoma State University].
- Harkness, G. (2015). Thirty years of Rapsploitation: Hip-hop culture in American cinema. En J. A. Williams, *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge University Press.
- León Frías, I. (2016). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad filmica*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Meneses, L. (2014). *Reyes de la jungle. Historia visual de Panteras Negras*. Ocho Libros Editores.
- Monteyne, K. (2013). *Hip hop on film: Performance culture, urban space, and genre transformation in the 1980s*. University Press of Mississippi.
- Mora, A. S. (2019). La redención como tópico en films sobre rap y break dance y su apropiación en Argentina: Sentidos de una práctica e identidades culturales. En C. Gil Mariño y L. Miranda, L. (eds.), *Identity mediations in Latin American cinema and beyond: Culture, music and transnational discourses*. Cambridge Scholars Publishing.

Hipertextualidad en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier

Hypertextuality in Alejo Carpentier's Concierto barroco

Ana María Hernández Guerra

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

anamaria.hernandez@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-3716-7766

Resumen

A partir de los conceptos sobre hipertextualidad como una de las formas de la transtextualidad, planteados por Gérard Genette, se analiza la novela *Concierto barroco* de Alejo Carpentier, desde los textos de partida, o hipertextos, que los originaron hasta los textos de llegada o hipotextos; e incluso las melodías que también la inspiraron, mediante otra modalidad de la hipertextualidad denominada transmodalización. Lo novedoso en este artículo es la profundización en la hipertextualidad, como forma específica de la intertextualidad.

Palabras clave: narrativa, hipertextualidad, *Concierto barroco*, Carpentier, escritura creativa

Abstract

From the concepts of hypertextuality, as one of the forms of transtextuality, raised by Gérard Genette, the novel *Concierto barroco* by Alejo Carpentier is analyzed, from the starting texts, or hypertexts, that originated them to the arrival texts, or hypotexts; and even the melodies that also inspired through another modality of hypertextuality called transmodalization. What is new in this article is the deepening of hypertextuality, as a specific form of intertextuality. This article is derived from the research of the Master's thesis in Creative Writing that is presented in the Postgraduate Unit of the Faculty of Letters and Human Sciences of the National University of San Marcos.

Keywords: narrative, hypertextuality, *Concierto barroco*, Carpentier, creative writing

Fecha de envío: 01/2/2022

Fecha de aceptación: 1/6/2022

Cuando un texto se relaciona con otro

La novela *Concierto barroco* de Alejo Carpentier, publicada en México en 1974, es retomada para examinar su mecanismo de producción textual, a partir de la hipertextualidad, es decir, los textos literarios, músicas, personajes, que dieron origen a la trama y a la obra citada.

Esta obra, ambientada a principios del siglo XVIII, narra el viaje de un acaudalado señor mexicano, el Amo, desde su país y hacia Europa. En su periplo, primero hace una parada en Cuba, y luego prosigue hacia España y, finalmente, a Italia. En el primer tramo, hasta Cuba, el Amo estaba acompañado por su sirviente Francisquillo. Por un infortunio, Francisquillo muere, y el Amo toma como acompañante a un esclavo liberado, Filomeno, quien dice ser descendiente de Golomón; y con él emprende el periplo al Viejo Mundo. Luego de pernoctar en España, el destino será Venecia, y coincide su viaje con la celebración del carnaval. Allí entabla amistad con el compositor Antonio Vivaldi, quien se interesa por el relato sobre el emperador mexicano Moctezuma, por lo cual el músico se inspira para su ópera *Motezuma*.

Sobre *Concierto barroco*, Ernesto Martín Ghioldi (2007) describe varias situaciones dicotómicas en la diégesis; la narración “se presenta como un modelo de trama cultural compuesto por distintas culturas: una especie de tejido o entramado de culturas y tradiciones” (p. 108), y expone oposiciones como lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular, la tradición y la innovación, lo sacro y lo profano que “se fusionan en la novela planteando inevitablemente cuestionamientos a los valores culturales oficiales y hegemónicos, poniéndolos en tela de juicio y desacralizándolos” (p. 109). Más adelante agrega otras dicotomías, como el pasado y el futuro, y realidad/ficción.

Por otra parte, sobre el propio Carpentier, hay que enfatizar que “es el primero en elaborar una teoría coherente de la cultura, del arte de la literatura en América Latina” (Dill, 1987, p. 145). Es lo que se percibe en *Concierto barroco*, precisamente cuando Ghioldi habla de las dicotomías. Y, sobre todo, la oposición entre lo latinoamericano y los países industrializados, que para Dill (p. 166) se trata de una “feliz fusión de ambas culturas en una cultura universal, que se ha realizado, sin embargo, en su ficción literaria, a principios del siglo XVIII”.

Con lo anterior queremos significar cuán natural es para Carpentier presentar a su personaje del Amo como un mestizo del Nuevo Mundo que va en pos del Viejo Mundo, y sobre esa trama se examinan los mecanismos intertextuales e hipertextuales; puesto que “Carpentier llamó la atención acerca de la necesidad de perfeccionar el aparato formal de la novela (el lenguaje) para transmitir una cosmovisión auténticamente latinoamericana sobre la base de la asimilación creativa de aportes del mundo europeo y de la cosmovisión prehispánica” (Fernández, 2004); es decir, lo que se observa en la novela objeto de este artículo.

Hay antecedentes a las exploraciones intertextuales en esta obra de Carpentier, pero sin profundizar en las particularidades de la hipertextualidad. Entre las investigaciones sobre las intertextualidades de *Concierto barroco* se citan el artículo de Fabrice Parisot (2006), la tesis de Dayana Rodríguez Miranda (2008) y el artículo de João Barrelas (2018), por mencionar solamente tres.

Parisot cita las definiciones sobre intertextualidad, de acuerdo con Julia Kristeva y Roland Barthes. Menciona a Gérard Genette, incluso la hipertextualidad, pero sin ahondar en ese estadio de la transtextualidad; y luego describe los juegos intertextuales en la obra de Carpentier. Rodríguez propone un análisis con énfasis en la autenticidad y originalidad de *Concierto barroco* en su recepción de componentes culturales populares y eruditos, europeos y latinoamericanos, analizando las relaciones intertextuales.

Por su parte, Barrelas toma como base el artículo de Parisot y hace alusiones a las intertextualidades antes mencionadas, y se centra más en analizar la estética del barroco que promovía el propio autor cubano, quien señaló en una oportunidad que “el barroco se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal geométrica” (1975).

Lo que se propone aquí es ceñir el estudio específica y concretamente a la hipertextualidad, según las categorías mostradas por Genette en su libro *Palimpsestos* (1989). En primer término, Genette hila fino y señala que no solo se trata de intertextualidad, sino que hay toda una taxonomía que permite examinar las particularidades de cómo los textos se conectan entre sí, y, a su vez, con otras fuentes. Por ello, el autor habla de **transtextualidad** (todos los destacados que siguen son nuestros) como un concepto macro, y la define como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (p. 9), y por eso desmenuza esa suerte de macrocategoría en “cinco tipos de relaciones transtextuales”.

La primera categoría es la **intertextualidad**, que, a partir de Kristeva, Genette define como “una relación de copresencia entre dos o más textos”. Este es justamente el análisis que aplican los tres autores citados arriba (Parisot, Rodríguez y Barrelas), porque en sus textos, con más o menos envidia, establecen cómo Carpentier emplea citas o alusiones a pasajes bíblicos, históricos o artísticos. Vale destacar que el propio Genette, cuando conceptualiza a la intertextualidad, indica que hay tres formas de ella, o sea, la **cita** (referencias precisas), la **alusión** (apenas indicios), el **plagio** (copia literal); y que están presentes en *Concierto barroco*. El propio Carpentier admite el uso de aspectos intertextuales, y prueba de ello lo escribe en una carta a su editor Arnaldo Orfila Reynal: “soy absolutamente incapaz de inventar una historia. Todo lo que escribo es montaje de cosas vividas, observadas, recordadas y agrupadas luego en un cuerpo coherente” (Carpentier y Orfila, 2021, p. 43).

La taxonomía de Genette prosigue con el **paratexto**, definido como todo aquello que hace referencia a lo que no está en el texto propiamente dicho, pero está en conexión con él, como los elementos externos, es decir, portada, señalética, tamaño del libro, prefacio, prólogo, epílogo, notas al pie de página, ilustraciones y cualquier añadido por parte del autor o el editor. Podría ocurrir, desde el punto de vista creativo, que los paratextos podrían formar parte de la intriga del texto. Como, por ejemplo, el narrador que basa sus historias en un libro que no existe, más que en el hilo de su propia invención.

Y continúa Genette con la **metatextualidad**, o “relación que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo, e incluso [...] sin nombrarlo” (p. 13); y la **architextualidad**, que sería la relación entre el texto y el género al que pertenece (novela negra, cuento infantil, comedia), aunque “la determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo, sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual” (p. 13).

Queda entonces, por declarar a la hipertextualidad y lo que pasa en esta obra de Alejo Carpentier.

Modos de la hipertextualidad

La ficción narrativa cuenta con diversas fuentes para su creación, y una de ellas es la **hipertextualidad**; es decir, dado un hipotexto, o texto de partida, surge una narración o hipertexto, que es el producto o texto de llegada. Esta noción de hipertextualidad fue definida por Genette cuando señala que es “toda relación

que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (p. 14), y precisa más adelante: “Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*” (p. 17); por lo tanto, “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en ese sentido, todas las obras son hipertextuales” (p. 19). Así, la hipertextualidad establece una relación tan estrecha, entre el asunto que inspira o hipotexto, y el texto resultante, que logra proponer en el lector un juego desconcertante, al punto tal que cuando se enfrente al texto se pregunte “¿habrá sido así?”. Es la fascinación que provoca la lectura de un texto elaborado a través de la hipertextualidad, al extremo de que a veces el escritor de la ficción (consciente o inconscientemente) pone algunas señales de advertencia para que el lector no quede confundido, y es lo que se pondrá en evidencia cuando se analice la obra de Carpentier. E insistimos: es preciso que el escritor ponga tales señales, no vaya a ser que sea él mismo quien quede atrapado, haciendo pasar por cosas ciertas lo que en realidad es mero producto de su fantasía.

Ese juego desconcertante convierte la relación hipertextual en un vínculo que puede establecerse, a su vez, mediante otros mecanismos, igualmente establecidos por Genette. Notemos que arriba el mismo autor explica que el texto derivado mediante una operación hipertextual es producto de una transformación. Si se trata de una transformación simple, el hipertexto evoca al hipotexto, y Genette pone como ejemplos a la *Eneida* y al *Ulises* de Joyce como hipertextos de la *Odisea*. Es decir, ambos textos resultantes evocan al hipotexto, de dos modos diversos.

En el caso de la relación hipertextual entre la *Eneida* y la *Odisea*, lo que se ha hecho es una **imitación**: se traslada el modelo de construcción de la historia. De modo que la imitación, o transformación indirecta, propone un cierto modelo en el hipertexto, que puede ir desde la conducción de la trama, subtramas, hasta la ubicación espacial (que sería el caso del *Ulises* de Joyce), o la proposición de personajes, o incluso características psicológicas de tales personajes.

De esta forma, la imitación implica seguir patrones estilísticos y genéricos, mientras que la transformación supone marcar una distancia “entre las matrices estilísticas y genéricas de ambas obras”; y a partir de la transformación, se siguen otras instancias, como la **parodia**, que implica el sentido humorístico, irónico y hasta lo grotesco. Pero también comenta Genette que hay **transformaciones**

serias o de régimen serio como las que se dan desde el verso a la prosa, o viceversa, la **reducción** (versiones sintéticas), la amplificación, la traducción, el traslado de un género literario a otro, o la **transmodalización** (el paso de una modalidad artística a otra), el **remake** en la cinematografía, las reelaboraciones en el género dramático y el **pastiche**. Este último “consiste en imitar de manera bastante fiel el estilo de un autor”, a veces con ironía o como especie de homenaje a un autor admirado.

Hipotextos en *Concierto barroco*

En *Concierto barroco* de Carpentier se encuentran personajes históricos, como los músicos Vivaldi o Handel, es decir, que existieron en la vida real, con elementos de la ficción. Ubica la trama en algún momento del siglo XVIII, durante el cual había una relación constante entre Europa y las provincias ultramarinas. México y Cuba no eran los países independientes de España que conocemos hoy en día, sino la mismísima España allende la mar océano. Estos factores hacen pensar que la novela podría ser catalogada como histórica. No obstante, y de acuerdo con lo que señala en su libro sobre el tema Georg Lukács (1966), para que una novela o relato sea considerado como histórico, debe ubicarse en un tiempo y espacio remoto o anterior al contemporáneo, que represente artísticamente ese periodo histórico específico (con la “verdad” histórica), y que a su vez la psicología de los personajes, la construcción de estos, el habla y hasta los propios hechos sean contados desde su propia contemporaneidad.

En la novela de Carpentier se retrata el ambiente, los hechos y los personajes con fidelidad histórica. No obstante, se introducen elementos de la contemporaneidad de Carpentier y no del siglo XVIII, lo que hace eliminar la posibilidad de que *Concierto barroco* sea una novela histórica en el sentido estricto, sin “verdad histórica”, y sea considerada mejor como una novela de ficción histórica, o que ficcionaliza la historia. Incluso, que dialoga con elementos históricos, como si pusiera sobre un escenario teatral determinados caracteres y tramas, pero con maquinaria contemporánea. Sin duda, en esta obra la propia historia en tanto relato de hechos verídicos es también un hipotexto.

Por una parte, se hace un recuento de intertextualidades por alusión: a lo largo del relato carpenteriano suena la música como una suerte de banda sonora. De hecho, la primera alusión musical (p. 8) es en la escena antes del viaje del Amo, y su esclavo es la propia voz de este último, entonando obras de Claudio Monteverdi.

Más adelante, hay una alusión al *Hamlet* de Shakespeare, cuando describe: “parece que ya se ven esos moros en las capitales de Francia, de Italia, de Bohemia, y hasta de la lejana Dinamarca donde las reinas, como es sabido, hacen asesinar a sus esposos mediante venenos que, cual música de infernal poder, habría de entrarles por las orejas” (p. 10), con lo cual, además, pone en el terreno de lo veraz el relato de ficción shakespeariano.

En esa misma página, Carpentier señala un hipotexto importante, *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa, poema escrito en 1608. Resulta que el negro Filomeno, el posterior acompañante del Amo, después de la muerte del esclavo Francisquillo, “es bisnieto de un negro salvador (llamado Golomón) que fue, un siglo atrás, protagonista de una tan sonada hazaña que un poeta del país (Cuba), llamado Silvestre de Balboa, la cantó en una larga y bien rimada oda”; es decir, su personaje ficticio es familiar directo del héroe retratado por el aeda, con lo cual la construcción de este personaje es el resultado de una propuesta hipertextual.

Luego, en la página 15 hay una alusión al *Don Quijote*, cuando el Amo y Filomeno se van de Madrid a Italia: “Bajando hacia el mar, en jornadas cortas que les hicieron dormir en las posadas blancas —cada vez más blancas— de Tarancón o de Minglanilla, trató el mexicano de entretener a su criado con el cuento de un hidalgo loco que había andado por estas regiones, y que, en una ocasión, había creído que unos molinos (‘como aquel que ves allá’) eran gigantes”. Como parte de la veleidosa intriga, no se indica que lo del loco de los molinos sea verdadero o no, dentro del propio relato carpenteriano.

El segundo hipotexto importante es la ópera *Motézuma* de Antonio Vivaldi. Y aquí vale la pena entretenerse, porque la impronta de *Concierto barroco* son los dos grandes momentos musicales: el primero es el encuentro musical en el Ospedale Della Pietá, y el segundo, con el ensayo de la ópera en el Teatro Sant’Angelo.

En el Ospedale, el Amo, el sirviente Filomeno y los músicos (personajes históricos) Antonio Vivaldi, Händel y Domenico Scarlatti, convidan a las religiosas del lugar para hacer una sinfonía monumental, que luego deviene baile de matices africanos, guiado por Filomeno. La evidencia histórica —y aquí la historia en tanto hipotexto— es que en Italia convergieron esos personajes reales: Vivaldi fue maestro de violín y canto en el Ospedale, de 1703 a 1715, y luego de 1723 a 1740. Por su parte, Georg Friedrich (Jorge Federico para Carpentier) Händel vivió en Italia de 1707 a 1710, mientras que Scarlatti, napolitano, está en sus predios: para

Carpentier no había razón para no congregarse en algún momento impreciso a los tres compositores, además en el marco de la festividad que más le rinde honor al barroco, como es el carnaval de Venecia.

Para que el lector no sienta que está leyendo algún libro de historia de la música, Carpentier lo levanta de la silla con deliciosos anacronismos: “[Vivaldi] dio algunos pasos, deteniéndose, de pronto, ante una tumba cercana que desde hacía rato miraba porque, en ella, se ostentaba un nombre de sonoridad inusitada en estas tierras. —‘IGOR STRAVINSKY’—dijo, deletreando” (p. 25). O este: “Buena música tuvimos anoche’—dijo Montezuma, por desviar a los demás de una tonta porfía. —‘¡Bah! ¡Una mermelada!’—dijo Jorge Federico. —‘Yo diría más bien que era como una *jam session*’—dijo Filomeno con palabras que, por lo raras, parecían desvaríos de beodo” (p. 26), donde se sugiere que de alguna forma la invención del término que describe ese modo de hacer música en el jazz—evidentísima entre finales del siglo XIX y principios del XX—, en la que se invitan músicos a improvisar sobre temas, se hubiera dado en ese momento. Incluso se vale de la introducción de personajes como Louis Armstrong, y de la célebre y celebrada supuesta crítica de Stravinsky a la obra de Vivaldi: “el sajón [se refiere a Händel], más acostumbrado a medirse con la cerveza que con el tinto peleón, se volvía discutidor y engorroso: —‘Stravinsky dijo —recordó de repente, pérfido— que habías escrito seiscientos veces el mismo *concerto*’—‘Acaso —dijo Antonio—, pero nunca compuse una polca de circo para los elefantes de Barnum” (p. 26).

Carpentier lleva un mexicano a Venecia, el Amo, y lo enorgullece de su origen azteca, lo disfraza de Montezuma en ocasión del carnaval, y entre tragos y juergas lo pone a contar la historia de la conquista española en su tierra, ante los fascinados músicos. Vivaldi no resiste la tentación y toma apuntes para luego ponerle música a esa trama. En varias ocasiones señala que es un tema excelente para hacer una ópera, como si Carpentier sugiriera que su personaje de ficción instó al compositor o lo inspiró. Cuando *Concierto barroco* avanza y se sitúa en el ensayo de la ópera, hacia la página 28, ya el Amo deja de ser llamado como tal y, como Montezuma, y pasa a ser identificado como el Indiano. En este aspecto, Carpentier parece formular una crítica a los montajes escénicos que europeízan a los personajes mexicanos, aun trastocando sexos y procederes. No obstante, también deja claro que ni su novela es histórica, ni quiere que sea tomada con tal rigor, pues cuando el Indiano protesta porque la ópera no se parece al relato que le contó, Vivaldi riposta: “la ópera no es cosa de historiadores” (p. 32), y

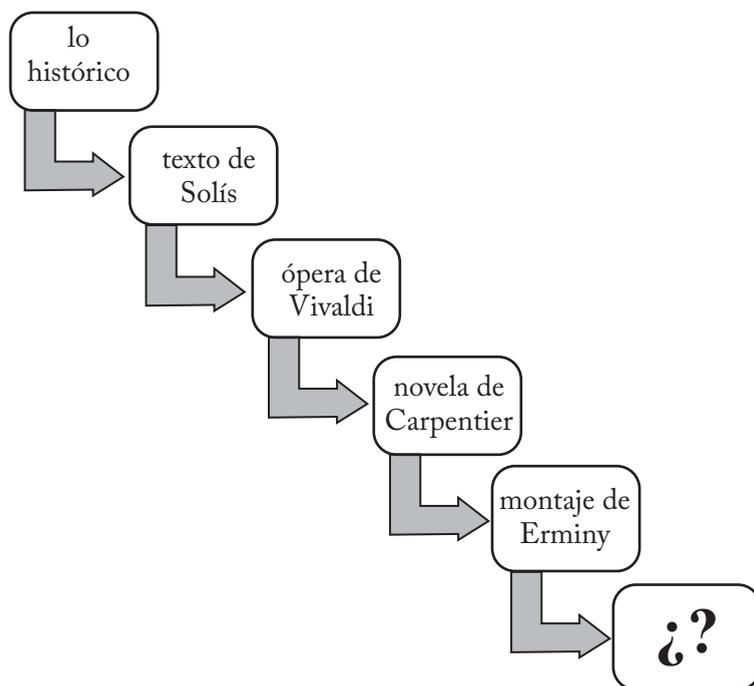
agrega más adelante: “no me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética” (p. 33). Total, con la “verdad histórica” en la mano, la ópera *Moteczuma* fue compuesta en 1733 y estrenada justamente en el Sant’Angelo de Venecia.

Otras variaciones

La cadena de hipotextos e hipertextos puede ser inacabable, y como mecanismo de producción artístico puede dar múltiples posibilidades. Carpentier publica su libro en 1974. Años después, en 1999, el arquitecto y escenógrafo venezolano Edwin Erminy realizó una versión libre de *Concierto barroco*, que consistía en un montaje escénico musical titulado *Variaciones sobre un concierto barroco*. Este tipo de hipertexto lo llama Genette **transmodalización**, porque se parte del hipotexto literario para producir una obra escénica. Esto es lo que describió Erminy en su blog:

Se trata de una versión libre de la novela de Alejo Carpentier, que escribí y estrené en Londres hace 11 años y luego produje en Caracas (y de nuevo en Londres y finalmente en Bogotá) con Vicente Albarracín. En el texto mezclo las esencias de la música y la comida para hacer la narración, en clave de fiesta/carnaval/joda latino-caribeña, de un viaje de descubrimiento al revés, de este lado del charco hacia la Europa del barroco, y celebrar las transformaciones personales y culturales que tal encuentro propicia [...] El espacio es creado con puertas y paletas de carga (por aquello del viaje y el descubrir), y andamios. Evoca vagamente una diversidad de locaciones: la casa del amo en Veracruz; una taberna en La Habana; un barco; una posada en Madrid; las calles, el Ospedale della Pietá, el Teatro de la Fenice, en Venecia. Incluye una cocina real, en la que una cocinera prepara un plato de moros y cristianos para público y elenco (Erminy, 2010).

Es decir, lo mismo que hizo Carpentier, quien utilizó la ópera de Vivaldi como hipotexto de su novela. La riqueza artística es la apropiación de una obra por un creador para amasarla entre sus manos y transformarla, y otro creador a su vez hace lo propio. Vivaldi, el histórico, basó su ópera en un hipotexto, la *Historia de la Conquista de México* de Antonio de Solís y Rivadeneyra, publicada en 1684, transformada por el libretista Girolamo Giusti. Ese encadenamiento creativo hipotexto → hipertexto queda ilustrado de la siguiente manera:



No se detiene, puede proseguir y devenir más y más arte. *Motezuma* de Vivaldi es hipotexto, pero, por el juego con el lector, parece que *Concierto barroco* es el hipotexto y *Motezuma* es el hipertexto, cuando es al revés.

La importancia de develar los hipotextos en la obra de Carpentier subraya que todo está unido, no hay originalidad, o la originalidad tal vez consista en hacer “conexiones inéditas”, como señala Casaubon, uno de los personajes de Umberto Eco en *El péndulo de Foucault*:

En nuestro juego no cruzábamos conceptos y hechos, de modo que las reglas eran diferentes, y eran fundamentalmente tres. Primera regla, los conceptos se vinculan por analogía. No hay reglas para decidir al comienzo si una analogía vale o no vale, porque cualquier cosa guarda alguna similitud con cualquier otra cosa desde algún punto de vista [...] La segunda regla dice, en efecto, que, si al final *tout se tient* [todo encaja], el juego es válido [...] Tercera regla, las conexiones no deben ser inéditas, en el sentido de que ya deben haber aparecido al menos una vez, y mejor si ya han aparecido muchas veces, en otros textos. Solo así los cruces parecen verdaderos, porque resultan obvios [...] una irrefutable lógica de la analogía, de la apariencia, de la sospecha (p. 557).

A modo de coda

Tal como afirma Genette, y que citamos al principio de este texto, no puede nunca afirmarse que exista alguna obra literaria totalmente original, “que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en ese sentido, todas las obras son hipertextuales” (p. 19). A nuestro entender, es importante establecer con claridad ese juego, debido a que el lector, atrapado por el guiño de la semejanza, disfruta comparando, sorprendiéndose ante las novedades, decepcionándose porque lo que conoce no se resuelve como espera. En todo caso, de eso se trata la creación narrativa, por eso *El ingenioso hidalgo...* seguirá vigente más allá de los siglos, pero también el modo como Miguel de Cervantes compuso su novela también persistirá mientras exista escritores. De igual modo, *Concierto barroco* propone un modo de conexión, de analogías hipertextuales, que permiten hilar hechos y personajes históricos, devela un mecanismo de escritura que toma principalmente a la “verdad histórica” como hipotexto, y entre las rendijas que deja abierta la construcción del relato de la realidad, compone una trama, como el encuentro de los músicos en Venecia, sobre lo que ningún investigador podría negar, como tampoco afirmar. O el encuentro musical en el Ospedale, dado que está documentado el hecho de que Vivaldi fue maestro de música en ese sitio, ¿quién pondría en duda de que las mujeres sabían de memoria las partes musicales de tanto ensayar con el monje rojo? Entre esas rendijas, se ficcionaliza y hasta se fantasea, como la mención a Stravinsky, quien poco antes de la publicación de la novela había fallecido, en 1971. Quién sabe si no es un homenaje que el mismo Carpentier, músico y crítico por demás, había querido rendir.

Rendijas y ficcionalización, hilvanar entre hechos acontecidos y personajes históricos con tramas urdidas proponen un modo de escritura seductor, porque le entrega al lector la posibilidad de que así haya sido. Con esto queremos decir que en el proceso de la escritura los temas son siempre reelaborados y las formas como se hicieron también. Así es el arte.

Notas

- 1 Este artículo se deriva de la investigación de la tesis de Maestría en Escritura Creativa que se presenta en la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Referencias bibliográficas

- Barrelas, J. (2021). A estética barroca na intertextualidade de *Concierto Barroco*, de Alejo Carpentier. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. http://www.academia.edu/281208/A_Est%C3%A9tica_Barroca_Na_Intertextualidade_De_Concierto_Barroco_De_Alejo_Carpentier?auto=download
- Carpentier, A. (1974). *Concierto barroco*. de <https://analisisycriticademediosunlp.files.wordpress.com/2015/04/concierto-barroco-de-alejo-carpentier.pdf>
- Carpentier, A. (1975). *Lo barroco y lo real maravilloso*. <https://circulodepoesia.com/2010/12/lo-barroco-y-lo-real-maravilloso-conferencia-de-alejo-carpentier/>
- Carpentier, A. y Orfila Reynal, A. (2021). *Correspondencia 1955-1980*. Siglo XXI.
- Dill, H. (1987). Alejo Carpentier, teórico de la literatura latinoamericana. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 16, p. 145-166. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8787110145A>
- Eco, U. (1989). *El péndulo de Foucault*. Bompiani-Lumen.
- Erminy, E. (2010, octubre 23). Barroco de Chacao. <http://operastransatlanticas.blogspot.com/2010/10/barroco-de-chacao.html>
- Fernández, C. (2004). Lectura estilística de “Concierto Barroco”, de Alejo Carpentier. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 7. <https://repositorio.usil.edu.pe/items/6ac24287-7821-4090-87d2-f9e505bc614d/fulls>
- García-Bedoya, C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Cátedra Vallejo.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Ghioldi, E. M. (2007). Situaciones de transculturación a través de expresiones artísticas en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier. *Revista de Antropología y Sociología Virajes*, 9, pp. 105-119. <https://revistasojs.ucaldas.edu.co/index.php/virajes/article/view/858/781>
- González E., R. (1993). *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- González E., R. (2000). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica.
- Lukács, G. (1966). *La novela histórica*. Ediciones Era.
- Parisot, F. (2006). L'intertextualité dans *Concert Baroque* d'Alejo Carpentier: une mosaïque d'esthétiques variées. *Cahiers de Narratologie*, 13. <https://journals.openedition.org/narratologie/367>
- Rodríguez Miranda, D. (2008). *La intertextualidad en Concierto barroco de Alejo Carpentier*. [Tesis de Diploma, Facultad de Humanidades, Universidad Central Marta Abreu de Las Villas]. <http://dspace.uclv.edu.cu:8089/xmlui/handle/123456789/1297>

Construcción del discurso de normalización del aborto en TikTok: análisis bajo la teoría del *framing* visual

Construction of the abortion normalization discourse on TikTok: analysis under the theory of visual framing

Sthefany Faride Quintana Morales

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

sthefany.quintana@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-4546-8956

Resumen

El presente trabajo busca identificar los principales encuadres en la construcción de discursos a favor del aborto en la red social TikTok. El estudio se realiza por medio del análisis del discurso y el paradigma del *framing* visual mediante la revisión de las piezas audiovisuales —videos— en cuatro dimensiones: verbal, visual, aural e ideológico. Entre los principales resultados se encontró que los diferentes encuadres identificados promueven la resignificación del aborto como una práctica liberadora, heroica, cotidiana e, incluso, divertida, a través del uso de recursos audiovisuales con estructura lúdica, que apelan a las emociones antes que a la racionalidad.

Palabras clave: aborto, *framing* visual, análisis del discurso, medios sociales, TikTok

Abstract

This paper seeks to identify the main frames in the construction of pro-abortion discourses in the social network TikTok. The study is carried out through discourse analysis and the paradigm of visual framing by reviewing the audiovisual pieces —videos— in four dimensions: verbal, visual, aural and ideological. Among the main results, it was found that the different frames identified promote the resignification of abortion as a liberating, heroic, everyday and even fun practice through the use of audiovisual resources with a playful structure, appealing to emotions rather than rationality.

Keywords: abortion, visual framing, discourse analysis, social media, TikTok

Fecha de envío: 3/12/2021

Fecha de aceptación: 5/4/2022

1. Introducción

En 2020 una noticia sobre TikTok llamó la atención y fue motivo de varias publicaciones en diarios angloparlantes y de América Latina, un inusual reto entre las usuarias de esta red social: el *abortion check*. En este reto docenas de usuarias publicaban sus videos y afirman que se estaban realizando un aborto. La particularidad de estos videos son su tono cómico, lúdico y cotidiano, que sugiere que la práctica —el aborto— es fácil, rápida y hasta divertida, ideas que son reforzadas por etiquetas como *#abortionisnormal*, *#abortionisfun* o frases como “hoy es un gran día para tener un aborto”. Para algunos activistas, esto buscaría desestigmatizar al aborto como una práctica peligrosa y podría “ayudar” a que las adolescentes se informen mejor sobre sus opciones (Alexandría, 2020). Otros activistas como Charlie Kirk, fundador de Turning Point USA, una ONG que promueve la libertad entre los estudiantes, calificó las publicaciones como “enfermas y depravadas” y que “avergonzaban a la izquierda”. Kirk también criticó la contradicción de los discursos con los principales argumentos de los activistas proelección: “¿Qué pasó con que los abortos deben ser seguros, legales y poco frecuentes?” (Cranley, 2019).

Al hacer una revisión más profunda se halló numerosas publicaciones en TikTok no solo asociadas al *abortion check*, sino a otras etiquetas relacionadas, como *#abortionisnormal*, *#abortionisfun*, *#prochoice*, que promueven la normalización del aborto por medio de piezas audiovisuales con discursos que buscan posicionar al aborto como una práctica liberadora, salvadora, cotidiana, divertida, fácil, rápida y sin consecuencias, dejando de lado los debates e intercambio de argumentos para defender o justificar la práctica en ciertos contextos, como sí se ha evidenciado, a través de investigaciones en otras redes sociales como Facebook y Twitter (Sinche, 2020; Taracena, 2005). Nos encontramos con publicaciones que no niegan que el feto sea un ser humano; no se cuestiona si siente o no siente dolor, o en qué momento se convierte en persona o adquiere derechos; no se establece si debe existir alguna limitación en la edad gestacional para tener un aborto, sino que se trata de la “celebración” de las mujeres de “poder elegir” tener un aborto por la razón que tengan, en el momento que quieran y de la forma que lo prefieran. Las publicaciones utilizan narrativas particulares, entre ellas la dualidad feto-madre, que establece un antagonista (el feto), un personaje que irrumpe en el mundo ideal de la madre y, por tanto, debe ser eliminado.

Estos discursos no se construyen en el espacio académico o textual, sino en las redes sociales, donde la imagen y lo audiovisual tienen predominancia sobre lo escrito. La aceptación de estos mensajes se posicionan por medio de la emotividad antes que la racionalidad. Esto, sin duda, se relaciona con el grado de permeabilidad que tienen los mensajes, ya que las imágenes permiten organizar grandes cantidades de información en marcos prácticos (Gamson y Stuart, 1992), y producen una respuesta emocional inmediata, mayor grado de memorización e impacto, lo que en su conjunto ayuda a las personas a entender y dar sentido a los fenómenos sociales (Rodríguez y Dimitrova, 2011). En ese aspecto, las imágenes legitiman y facilitan algunas interpretaciones, al ser referencias directas de la realidad, lo que Pierce acuñó como la cualidad de indexicalidad de la imagen (Pierce, como se citó en Messaris y Linus, 2001). Esto se vincula con el hecho de que la generación Z (las personas nacidas entre 1994 y 2012), en primera instancia, tiende a preferir y conectarse mejor con la imagen y el video que con la palabra (escritura, lectura y habla) como medio para comunicarse, identificarse, acceder a información, divertirse, aprender, conocer y relacionarse (Aleixandre *et al.*, 2017, p. 14), lo que posiciona a las redes sociales como el medio ideal para el aprendizaje y entendimiento de la realidad que los rodea. Esta característica, a su vez, genera riesgos, ya que las personas de esta generación se encuentran en un rango de edad vulnerable e influenciable, por lo que pueden ser susceptibles a tomar decisiones en temas relevantes como la salud, sin realizar una evaluación racional de las ventajas y los riesgos que asumen. Del lado psicológico, es importante entender cómo los adolescentes procesan la información y realizan la evaluación de riesgos para la toma de decisiones. Los adolescentes son un segmento vulnerable debido a que tienden a tener percepciones equivocadas sobre los riesgos para la salud. Debe considerarse que la adolescencia es un periodo de experimentación, búsqueda de sensaciones, decisiones impulsivas y guiadas por emociones, relacionadas con la salud, sin contar con información clara y veraz, lo que representa un riesgo que impactará a mediano y largo plazo, como es el caso de las adicciones (Parker *et al.*, 2006), las intervenciones de cirugía plástica, los hábitos alimenticios, las prácticas sexuales y, en este punto, la práctica del aborto.

Analizar discursos en redes sociales debe, pues, recoger la relevancia de las imágenes y otros elementos como el sonoro para la construcción del significado. Por ello, se deben tomar en cuenta los paradigmas que permiten analizar todos los elementos, como el análisis del discurso multimodal, el análisis de contenido y el *framing*. En el caso del *framing*, existe una variante denominada *framing* visual,

enfocada en el análisis de piezas visuales y audiovisuales, cuya metodología permite un análisis a detalle en tres dimensiones (verbal, visual y aural), y que además contempla la identificación de representaciones ideológicas en las piezas.

Así, el objeto de estudio de la presente investigación será describir los elementos del discurso de normalización del aborto en los videos publicados en la red social TikTok, bajo el enfoque teórico-metodológico cualitativo abordado desde la teoría del análisis del discurso a través del paradigma del *framing* visual.

2. Antecedentes y objetivos

2.1. Discursos

Los discursos son la manifestación de la realidad expresada a través de recursos léxicos, semánticos y sintácticos que utilizan los hablantes. Se puede decir también que son las creencias que se construyen lingüísticamente (Montecino, 2005). Estas representaciones son socializadas en diversas prácticas. El lenguaje es una herramienta para reproducir, pero también para cuestionar, experiencias estrechamente relacionadas con el comportamiento individual y social (De Piero y Narvaja, 2018).

En el espacio virtual esta socialización se puede realizar a través de las publicaciones realizadas por los usuarios, lo que da origen a la interacción de ideas y discursos, y permite la construcción de significados y la relación entre los interlocutores de manera dinámica (Sal Paz, 2017). La construcción del significado se da dentro de un contexto y espacio de tiempo definidos, donde un grupo es quien participa del intercambio de signos, palabras y otros elementos significativos con el objetivo de definir la realidad (Shepherd, 2006).

Analizar los discursos en torno al aborto cobra relevancia en tanto puede influir en los estilos de vida y salud del público a quienes van dirigidos. De acuerdo con Urra, “los estilos de vida y salud se conciben dentro de relaciones humanas en contextos sociales que afectan a la salud/enfermedad de las personas, especialmente dado por un mundo complejo e interconectado, hipertextualizado e influido por las comunicaciones y las prácticas del lenguaje” (p. 51). En ese sentido, las prácticas asociadas a la salud se constituyen, modifican o eliminan por la influencia, no solo de los medios de comunicación, sino también por los actuales medios tecnológicos de Internet y sus derivados (Urra Muñoz y Peña, 2013). Al ser hechos significativos, los discursos inciden en la construcción de

realidades sociales; sin embargo, el análisis del discurso se ha centrado en el lenguaje oral y escrito y a su aplicación en la realidad de los contextos sociales, ya que explora las relaciones entre los textos y la realidad y hace visibles los discursos, sus puntos de origen, cómo fluyen y qué los acompañan (Urra *et al.*, 2013). Con el crecimiento de nuevos espacios sociales que ponderan el elemento audiovisual para las comunicaciones y la construcción de discursos, recientes investigaciones han explorado la aplicación del análisis del discurso a otros elementos de comunicación como las imágenes, las caricaturas, los videos y otras piezas visuales o audiovisuales. Es así que encontramos varios paradigmas como el análisis del discurso multimodal, el análisis de contenido y, en menor medida, el *framing*.

El enfoque del análisis multimodal del discurso, propuesto por Kress y Van Leeuwen (2006), podría resultar útil para fines de la presente investigación, al considerar como unidad de análisis no solo el lenguaje, sino además otros elementos multimodales de la comunicación, como las imágenes, los sonidos, la música y otros símbolos (Cárcamo, 2018, p. 148). Esta propuesta metodológica toma en cuenta la intencionalidad del autor al elegir determinados símbolos para permear su mensaje en la audiencia. Estos mensajes, que develan intereses ideológicos, se valen de prácticas discursivas hegemónicas controladas por discursos de poder (Cárcamo, 2018, p. 169). Sin embargo, se prefirió el uso del paradigma del *framing* visual debido a que los discursos encontrados corresponden a discursos emergentes mas no hegemónicos. Adicionalmente, el *framing* visual hace énfasis en el efecto emocional que tiene la imagen sobre el texto, debido a que presenta la cualidad de producir una respuesta emocional inmediata, mayor grado de memorización e impacto, lo que ayuda a las personas a entender y dar sentido a los fenómenos sociales (Rodríguez y Dimitrova, 2011, p. 51) y significarlos de mejor manera que a través del texto.

A nivel neurológico, los estímulos de las imágenes provocan respuestas automáticas en las neuronas y se procesan 60 000 veces más rápido que los textos, sin dejar de lado que se ha concluido que el 60 % de las personas son aprendices visuales (Grabe y Bucy, 2009). Esto genera que el mensaje presentado de manera audiovisual tenga mayor efectividad, al apelar a la emotividad antes que a la racionalidad. Así, la audiencia puede hacer una evaluación de los argumentos, lo que se ajusta a las características de consumo de la audiencia juvenil, en especial los *millennials* o la generación Z.

2.2. Análisis del discurso a través del *framing*

El análisis del discurso por medio del paradigma del *framing* o encuadre permite identificar las estructuras cognitivas que guían la interpretación de los discursos. Estos encuadres son la manera en que los eventos complejos de la realidad son comunicados, comprendidos y recontextualizados por medio de discursos o modelos ideológicos (Finchman y Sanfilippo, 2015).

Para Goffman, los encuadres hacen referencia a la manera en que las audiencias clasifican y organizan activamente sus experiencias de vida para darles un “esquema de interpretación” y les permitan “localizar, percibir, identificar y etiquetar” el mundo que los rodea (1974, p. 21). También se puede definir el encuadre como la “idea central organizadora o historia que da significado a una franja de eventos que se desarrollan y sugieren un problema de fondo” (Gamson y Mogliadani, 1987). Estos encuadres influyen en la forma en que se presenta la información y también en cómo es comprendida por el receptor. Este proceso de construcción de significados simbólicos se va definiendo con el uso de metáforas reconocibles y significados que, de acuerdo con Hertog y McLeod, activan ideas o pensamientos compartidos por un grupo específico dentro de una cultura (2001).

El *framing* evidencia una intención de persuasión: el emisor selecciona algunos aspectos de la realidad percibida y con esta información promueve comunicativamente una definición particular de un problema, realiza una evaluación moral o recomienda una solución para el problema (Entman, 1993). El enfoque de este paradigma propone que la realidad percibida es una visión del mundo desde una perspectiva particular, la del emisor. En palabras de Tuchman, el *framing* explica que la realidad es percibida a través de una ventana y esta percepción será influenciada según las características de la ventana, si es pequeña, grande, si el cristal es claro u opaco, si la ventana da a la calle o a un patio (Tuchman, 1978, p. 1, como se citó en Chihu, 2006).

2.3. Análisis de discurso por medio del *framing* visual

Aunque el análisis del discurso y el paradigma del *framing* se han centrado en el análisis de textos, la relevancia del análisis de otros elementos como el visual y aural se torna indispensable al analizar piezas en redes sociales. Es que las imágenes resultan una poderosa vía y la herramienta más eficaz para la significación, al requerir menos carga cognitiva para su procesamiento y ser menos intrusivas que el texto (Hertog *et al.*, 2001); incluso, cuando una imagen y un texto se

contraponen, la imagen brindará una mayor impresión cognitiva, al verse más cercana a la realidad (Rogers y Thorson, como se citó en Rodríguez y Dimitrova, 2011) y ser una especie de evidencia de lo que existe en la realidad, lo que Peirce lo conceptualiza como la indexicalidad de las imágenes: “las fotografías vienen con una garantía implícita de estar más cerca de la verdad que otras formas de comunicación” (Pierce, como se citó en Messaris y Linus, 2001).

A esto se suma que las imágenes permiten organizar grandes cantidades de información en marcos prácticos (Gamson y Stuart, 1992) y tienen la cualidad de producir una respuesta emocional inmediata y mayor grado de memorización e impacto, todo lo cual ayuda a las personas a entender y dar sentido a los fenómenos sociales (Rodríguez y Dimitrova, 2011). En ese aspecto, las imágenes legitiman y facilitan algunas interpretaciones, pero también obstaculizan otras (Fahmy, 2004). El consumo de información a través de redes sociales de las generaciones más jóvenes, como la generación Z (nacidos entre 1994 y 2012), ha generado múltiples investigaciones y se ha determinado que estas tienen preferencia y se vinculan de mejor manera con las imágenes que con las palabras, a través de las cuales acceden a información, aprenden, se entretienen y se relacionan (Abondano y Hernández, 2018). Para abordar un análisis a través del *framing* se debe tomar en cuenta que el espacio de las redes sociales es prioritariamente audiovisual, y en tanto el *framing* se ha utilizado casi exclusivamente para el análisis de textos escritos, algunos investigadores han enfocado algunas herramientas metodológicas particulares que permitan el análisis de piezas audiovisuales, como es el caso del *framing* visual.

Los primeros teóricos identificados que utilizaron el *framing* para analizar piezas audiovisuales fueron David Perlmutter (1998) y Michael Griffin y Jongsoo Lee (1995). En el primer caso se usó en el análisis de imágenes en las noticias, y en el segundo, en el análisis de fotografías sobre la Guerra del Golfo. Otros investigadores utilizaron el concepto y la definición, como Rodríguez y Dimitrova (2011); Fahmy (2015); Yang (2019); López del Ramo y Humanes (2016); Smith, Clavio y Lang (2020); Bashatah (2017); Chihu (2006); Makhortykh y Sydorova (2017); y (Bock, 2020).

El *framing* visual puede tener grandes efectos en la primera fijación del mensaje, lo que explica por qué las redes sociales juegan un papel importante para formar modos de “presenciar, sentir y recordar eventos violentos y traumáticos” (Kuntsman, 2010, como se citó en Makhortykh y Sydorova, 2017, p. 360). Investigaciones con este paradigma muestran que el uso del *framing* visual se evidenció en plataformas

como Facebook, para evitar mostrar el lado crudo (por ejemplo, de la guerra: imágenes de personas muertas o heridas, edificios destruidos, desolación, caos) y, por el contrario, para enfatizar o enmarcar elementos más alegres o simbólicos que denoten patriotismo o estoicismo (banderas nacionales u otros íconos), dependiendo de la intencionalidad del autor. Es así como se pretende transmitir determinada ideología (por ejemplo, “la guerra es buena”), a través de la elección y la publicación de determinadas imágenes asociadas a sentimientos positivos.

2.4. Normalización del aborto

El concepto de normalización del aborto es reciente, pero cada vez se utiliza con mayor frecuencia. Luego de la revisión bibliográfica se pudo identificar que este concepto abarca tres niveles diferentes: el jurídico, el médico y el cultural.

A nivel jurídico o legal, la normalización del aborto se enfoca en lograr la despenalización de la práctica, es decir, de retirarlo del Código Penal. El término se emplea en contextos en los que el aborto está penalizado (Girard, 2018). A nivel médico, se habla de una normalización del aborto como la búsqueda de una práctica ampliamente accesible, lo que implica la liberación de fondos públicos para su cobertura, la inclusión de la práctica en los seguros de salud (Purcell *et al.*, 2020), la venta de las pastillas misoprostol y mifepristona de manera abierta, y que se permita su promoción y publicidad dentro del campo farmacéutico (Joffe y Weitz, 2003). Finalmente, a nivel cultural o ideológico se habla de una normalización del aborto como un paso adicional a la despenalización, en contextos en los que el aborto es legal, en busca de cambiar la connotación negativa de la práctica y relativizar el valor del embarazo —y del ser humano en desarrollo—, dependiendo de los sentimientos, las creencias y los valores de la mujer gestante (García, 2014).

Es así como los colectivos abortistas buscan que el aborto sea considerado en el imaginario popular como una práctica aceptada socialmente, que transite hacia el ámbito cotidiano, que pueda permear con libertad en las aulas, en las charlas sociales, en las universidades para enseñar técnicas específicas de aborto en la especialidad de ginecología (García, 2014), en los hogares, etc. Por ahora, esta normalización se ve peligrosamente potenciada por las pocas restricciones que tienen las redes sociales y el Internet en general.

Para efectos de la presente investigación, cuando hablamos de normalización del aborto, nos referimos al tercer nivel, el cultural o ideológico, y cómo es que los

discursos en TikTok analizados buscan cambiar la connotación negativa de la práctica y asociarla a emociones positivas.

3. Metodología y muestra

Esta investigación es de tipo descriptiva no experimental y se realizó desde la metodología cualitativa. La unidad de análisis son los videos publicados por usuarios en TikTok, los cuales fueron elegidos de manera intencional no probabilística de acuerdo con el criterio del investigador. En total se eligieron 25 videos que corresponden a 10 usuarios en TikTok diferentes, asociados a las etiquetas, #prochoice, #abortioncheck y/o #abortionisnormal. Además, se analizaron 150 comentarios extraídos de las publicaciones, elegidos por representar las diferentes posturas o reacciones. Todos los datos fueron consultados durante el periodo de abril a diciembre de 2021.

En cuanto al alcance geográfico de los usuarios, nos encontramos ante un público globalizado que interactúa desde diferentes partes del mundo. Aunque TikTok no publica la procedencia de los usuarios en sus perfiles, tomamos como referencia la información a marzo de 2021 sobre el número de usuarios en los tres países más representativos: China (670 millones), India (120 millones) y Estados Unidos (40 millones) (Fernández, 2021).

En cuanto a la aplicación procedimental, es relevante indicar que la mayoría del contenido se encuentra en idioma inglés (publicaciones, videos y comentarios), por lo que fue necesario consultar su traducción para interpretar correctamente el sentido de los textos. El tono humorístico del contenido, que incluye el uso recurrente de bromas y parodias, representó una dificultad adicional para la traducción e interpretación de los textos. El análisis de cada pieza ha tomado un promedio de 60 minutos e incluyó la identificación y búsqueda de las canciones utilizadas como fondo sonoro.

3.1. Paradigma del *framing* visual

Las herramientas metodológicas se han tomado de Rodríguez y Dimitrova (2011), quienes distinguen con precisión las dimensiones del análisis del material (el simbolismo y el ideológico) y que hemos complementado con el análisis en tres dimensiones, *framing* verbal, el *framing* visual y el *framing* aural, de Chihu (2006).

Aunque el *framing* visual se ha convertido en un paradigma popular, se advierte que su conceptualización sigue siendo vaga y su operacionalización aún se

encuentra en debate (Bock, 2020). Esta problemática principal del *framing* visual es una falta de coherencia conceptual y metodológica (Rodríguez y Dimitrova, 2011), por lo que propone abordar el análisis visual desde cuatro niveles: el nivel denotativo, el nivel semiótico, el nivel connotativo y el nivel ideológico.

El primer nivel define a los elementos como sistemas denotativos, “como la primera capa de significado en el análisis de los mensajes visuales” (Panofsky, 1970, p. 51, como se citó en Rodríguez y Dimitrova, 2011), es un nivel descriptivo en donde los marcos son el resultado de la organización y combinación de sensaciones visuales (p. 53). El segundo nivel analiza los elementos como sistemas estilísticos-semióticos y estudia el uso de las convenciones semióticas audiovisuales: lejanía, proximidad, encuadres, ángulos, etc. Estos elementos ayudan a que los espectadores agrupen los elementos, los organicen y establezcan relaciones entre ellos (Kearsley, 1998, como se citó en Rodríguez y Dimitrova, 2011). Por su parte, el tercer nivel analiza los elementos visuales, abstractos y figurativos, como sistemas connotativos. En este nivel se sitúan las metáforas visuales, que representan un concepto abstracto a través de una imagen concreta (Lule, 2004).

Finalmente, el cuarto nivel analiza los elementos visuales como representaciones ideológicas. En este nivel se analizan los principios, valores o ideas subyacentes a la pieza, que corresponden, por lo general, a la persuasión religiosa o filosófica. Implica determinar el “por qué” detrás de la representación y responder a las preguntas relacionadas con el entendimiento de la ideología: “¿Qué intereses están siendo atendidos por estas representaciones? ¿De quién son las voces que se escuchan? ¿Qué ideas dominan?” (Pieterse, 1992, p. 10, como se citó en Rodríguez y Dimitrova, 2011).

Es importante también el aporte realizado por Chihu en el campo de la operativización y aplicación del paradigma, ya que propone la realización del análisis en tres dimensiones: verbal, aural y visual. Asimismo, sugiere el estudio en dos grandes niveles: el análisis del mensaje óptico (comunicación visual) y el mensaje acústico (comunicación aural). La primera dimensión corresponde a lo visual, ya que analiza las imágenes y todos los elementos visuales que tienen como objetivo estimular el interés de la audiencia. La imagen es la figura, representación, semejanza o apariencia de algo o alguien. La representación visual de un objeto en la realidad (Chihu, 2006).

La segunda dimensión, del sonido o aural, está formada por la voz narrativa, la música y los efectos de sonido. Como parte de estos dos mensajes se encuentra

una tercera dimensión, que es el lenguaje escrito y el lenguaje oral (comunicación lingüística), formado por los elementos del lenguaje escrito, además de la narración, sea de parte de quienes aparecen en los videos o de parte de un narrador (Chihu, 2006).

3.2. Dimensiones de análisis

El primer paso para aplicar el análisis del discurso a piezas audiovisuales por medio del *framing* es diferenciar las tres dimensiones de las que se compone la pieza:

- a. Dimensión verbal: compuesta por todos los elementos textuales de la pieza. En este punto se sugiere categorizar el texto, es decir, identificar la estructura argumentativa del corpus del texto, condensando la totalidad del texto en una frase corta que le dé sentido.
- b. Dimensión visual: compuesta por los elementos visuales de la pieza. La imagen es la representación visual de la realidad, asumiendo un rol dominante en el significado por su indexicalidad. En este punto se analiza el nivel semiótico de la pieza, como el montaje, los cuadros, los símbolos utilizados, los colores, etc.
- c. Dimensión aural: compuesta por los elementos sonoros como la voz del actor o del narrador, la música y los efectos de sonido.

3.3. Cuatro niveles de la dimensión visual

Una vez identificadas las tres dimensiones de análisis, tomaremos la metodología de Rodríguez y Dimitrova (2011) para profundizar el análisis de lo visual mediante cuatro niveles:

- a. Denotativo: es un nivel descriptivo cuyos marcos son el resultado de la organización y combinación de sensaciones visuales.
- b. Estilístico-semiótico: hace referencia al nivel de análisis del uso de las convenciones semióticas audiovisuales: lejanía, proximidad, encuadres, ángulos, etc.
- c. Simbólico o metafórico: se analizan los elementos abstractos y figurativos. En este nivel se encuentran las metáforas visuales.

- d. Representaciones ideológicas: se analizan los principios, valores o ideas subyacentes al discurso.

Si bien los autores proponen cuatro niveles para el análisis de los elementos visuales, se debe tener en cuenta que su investigación se aplicó al análisis de fotografías y dejó de lado la dimensión aural; sin embargo, para la presente investigación, extraeremos el nivel 4 del análisis visual y lo trasladaremos al análisis general, donde se llevará a cabo un análisis más amplio tanto de los elementos visuales como verbales y aurales, ya que determinar las ideas dominantes en las piezas requiere del análisis de todos los elementos en su conjunto.

A continuación, se presenta la matriz (tabla 1), que servirá como formato para el análisis de cada video publicado:

Tabla 1
Matriz de análisis

<i>Framing</i> visual			<i>Framing</i> verbal				<i>Framing</i> aural		Ideológico
Nivel 1: denotativo	Nivel 2: semiótico	Nivel 3: connotativo	Textos en el video	Textos de la publicación	Comentarios	Voz narrativa	Música	Efectos de sonido	Ideología

Elaboración propia.

4. Análisis y resultados

El objetivo del presente análisis fue conocer cómo se construyen los discursos a favor del aborto entre los usuarios de la red social TikTok, una plataforma que cuenta con una arquitectura particular, con herramientas de producción de videos con contenido lúdico.

4.1. Análisis del *framing* verbal

Al identificar a los actores nos referiremos a los creadores del contenido a analizar, en este caso los propietarios de las cuentas TikTok donde se realizaron las publicaciones, a quienes llamaremos “protagonistas”. Los otros actores susceptibles de análisis son los usuarios que interactúan con el contenido por medio de los comentarios.

4.1.1. Uso de un lenguaje particular

Al analizar las publicaciones, se encontró que los signos verbales están alineados a las particularidades del lenguaje utilizado en redes sociales; por ejemplo, el uso de etiquetas, abreviaturas y emoticones (definidos como elementos paralingüísticos que expresan gestos, no imágenes, al hacer uso de herramientas del lenguaje escrito como signos de puntuación) (Amador, 2019, p. 20). Esto tiene impacto en el alcance que puede tener el mensaje y lo enfoca a un determinado público que se siente identificado con esta variación del lenguaje.

En referencia al uso de etiquetas o *hashtags*, se encontró que 25 de 18 videos usó #FYP o #foryourpage”, el *hashtag* más popular en TikTok, cuyo significado en español es “Página para ti” y tiene como propósito ubicar a la publicación dentro de la página inicial de la red y conseguir viralidad. Las etiquetas #prochoice y #prolife, que identifican a las dos posturas opuestas sobre el aborto, no son usadas de manera rígida para diferenciar los contenidos, ya que se encontró que #prolife se usó en 13 videos a favor del aborto. La etiqueta #abortion solo se encontró en tres videos, debido a que la palabra por sí sola no hace referencia a una postura en particular y se prefiere las que sí lo hacen. Otras etiquetas no tan conocidas pero encontradas son #abortionisnormal o #yeetusthefetus (“tira al feto”), frase popularizada en 2019 en el entorno de Twitter, cuya variante es “*yeetus deletus the fetus*”.

Al analizar discursos en redes sociales se evidencia que el ahorro de caracteres es importante para los usuarios que buscan abreviar frases reiterativas. Las abreviaturas encontradas en el análisis de los comentarios y publicaciones son las siguientes: TW: *tigger warning*, cuya traducción es “contenido sensible”; JK: *just kidding*, que quiere decir “solo bromeo”; OMG: *oh my gosh*, que es una frase que expresa sorpresa, “oh, dios mío”; LMAO: *laughing my ass off*, cuyo significado es “riendo a carcajadas”; y TBT: *thoughtback thuesday*, que se utiliza para hablar de un hecho en el pasado. Es importante señalar que las abreviaturas están en inglés. Este idioma se mantiene cuando se analizan publicaciones en español, porque las abreviaturas son entendidas por los usuarios.

Las redes sociales adolecen de las herramientas de comunicación no verbal existentes en las interacciones presenciales. La falta de señales faciales y corporales que permitan a los interlocutores una acertada interpretación del mensaje a nivel emotivo ha sido compensada por los emoticones, marcas paralingüísticas cuya interpretación se establece dependiendo del contexto individual y grupal en el que

se da la comunicación (Gordillo, Parra y Antelo, 2015). Estos elementos están presentes y en gran variedad en el contenido analizado, lo que permite transmitir a nivel emocional y no solo cognitivo.

4.1.2. Construcción de frases cortas y repetitivas

Los textos analizados buscan asociar el aborto con palabras como “normal”, “común”, “divertidos”, a través de la construcción de frases cortas, potentes y repetitivas para posicionar mensajes claves que sean de fácil recordación, entre ellas: “los abortos son normales”, “aborto es libertad”, “los abortos son divertidos”, “múltiples abortos están bien y son normales”. Otras frases incluso relacionan el aborto con actividades cotidianas como patinar o comer: “5 horas después de abortar y ya estoy patinando”, “sale un aborto y entra una hamburguesa”.

4.1.3. Simplificar verbalmente el proceso de aborto

Los videos de contenido informativo, que explican el procedimiento del aborto, tanto farmacológico como quirúrgico, utilizan una narrativa simplista que resume las indicaciones en un texto de menos de 30 palabras, con el objetivo de demostrar que el procedimiento es fácil, rápido y seguro.

“¡Aprendamos sobre aborto! Soy Mifepristona y detengo el embarazo antes de las 10 semanas. Hola, soy Misoprostol, tómame 24-48 horas después para inducir el sangrado y evacuar el embarazo” (@abortioncounselor, 2021).

4.1.4. Construcción del embrión como antagonista

Otra estrategia en la construcción en el discurso de normalización del aborto es asignarle una carga peyorativa al embrión y reconocerlo como un antagonista, como un elemento o personaje que ha venido a perturbar la vida de las mujeres y que intenta interferir en su plan de vida, por lo que es necesario luchar contra él, vencerlo, tirar de la palanca, expulsarlo y eliminarlo. Con este objetivo, se han acuñado frases y etiquetas para desvalorizar al embrión o feto, lo que sobre todo se expresa en los comentarios (tabla 2).

Tabla 2*Construcción del personaje del embrión como antagonista*

Numeración	Descripción de la publicación	Comentarios respuesta
Video 2	Yo decidiendo si sacar a mi feto del baño o tirar de la cadena.	"lo guardaría para hacer mermelada", "pondré el mío en una bolsa y lo tiraré en la basura de mis vecinos", "cómelo", "come a la bestia", "conviértelo en un <i>souvenir</i> ", "te dije desde el primer día que lo hagas en batido".
Video 18	Entra (la comida) y sale un aborto exitoso diferente   	"bienvenido a Jackes, pizza y clínica de aborto, donde el aborto de ayer es la salsa de hoy", "ya puede descansar en piezas".
Video 7	  !! #yeetbaby #yeetusthefetus	"tira al feto bajando la calle y celebraremos comiendo su carne".

Elaboración propia.

4.2. Análisis del *framing* visual

Una vez identificadas las estrategias discursivas del *framing* verbal, profundizaremos en el análisis de los elementos visuales discriminando tres niveles de los elementos visuales: descriptivo, semiótico y connotativo o metafórico.

4.2.1. Nivel descriptivo

En este nivel se identifican los elementos relevantes que componen las piezas audiovisuales. El objetivo no es interpretar la escena, sino describir la primera capa visible.

4.2.1.1. Mujeres como protagonistas

Una característica relevante y común de los videos analizados es que el 100 % de sus protagonistas son mujeres en un rango de edad entre los 19 y 25 aproximadamente. Esta información es coherente si se tiene en cuenta que son las mujeres quienes se someten a un aborto. Además, que el contenido sea expuesto por una mujer fortalece la relación de confianza y autoridad de las protagonistas con las usuarias a las que va dirigida la información. Esta exclusividad desaparece en los comentarios, en donde los hombres sí intervienen en la conversación.

4.2.2. Nivel semiótico

Aunque los videos no tienen un alto nivel de producción o realización, existe una preparación de parte de los generadores de contenido en la elección de la escenografía, los planos, el vestuario, la utilería, el tipo de montaje, así como otros elementos y recursos semióticos, que aportan una gran riqueza comunicativa y logran potenciar el mensaje al dotarlo de un gran nivel de involucramiento emotivo. Dentro de los elementos que se analizan en este nivel, se encuentran los planos, la relación de proximidad entre la cámara con la protagonista, el movimiento de la cámara, el tipo de ángulo, los colores utilizados, entre otros.

4.2.2.1. La grabación casera genera cercanía y confianza

En todos los videos analizados se identificó que la grabación de las piezas se realizó directamente desde un dispositivo móvil de forma casera, debido a que las herramientas de TikTok priorizan las grabaciones desde el celular antes que la carga de un material previamente grabado. Esta característica brinda un acercamiento más auténtico, íntimo y cercano a la realidad de las protagonistas, y reproduce la sensación de ingresar a la vida de las mujeres que publican sus experiencias y que, aparentemente, lo hacen de manera transparente, sin tener algún interés económico o de representar a alguna empresa. Por ese motivo, su discurso tiene mayor potencia y las convierten en un referente de autoridad e influencia, lo que se evidencia en los comentarios de admiración y agradecimiento.

4.2.2.2. Uso de videoselfies y el abortioncheck

El uso de *videoselfies* es común dentro de las redes sociales y no es la excepción en TikTok. El *selfie* y el *videoselfie* es un acto de suficiencia del autor, quien se desprende de la dependencia del otro para el registro. El autor-protagonista se encuentra en primer plano y, aunque cuenta con una composición poco flexible limitada por la sujeción del dispositivo, el *selfie* le permite la construcción de una imagen e identidad deseada, no solo al poder elegir el ángulo en el que estéticamente se piensa más atractivo, sino al encontrarse en la capacidad de reconstruir o manipular el lente a su conveniencia, más aún con la gran cantidad de filtros existentes, priorizando lo provocativo, lo sensual, lo vanidoso o cualquier identidad que desee proyectar con el objetivo de conseguir la validación externa a través de un “me gusta” (Prada, 2016).

En nuestro análisis, 11 de los 25 videos son *videoselfies*, que brindan protagonismo al autor y generan una carga emotiva superior. Es así que hablar de “alguien” abortando conlleva diferente carga emotiva que la protagonista diciendo “soy yo abortando”. Esta característica se relaciona con la viralización de los videos asociados al reto #abortioncheck, que tiene por objetivo autocapturar la experiencia de las usuarias de TikTok practicándose un aborto. Estos videos carecen de imágenes sensibles, ya que es suficiente que la protagonista se autorregistre mediante un *videoselfie* dentro de un centro médico o consultorio, vista una bata clínica o muestre instrumentos médicos, que por lo general son una camilla y la succionadora. Lo principal es la protagonista y las emociones que transmite, la alegría o emoción de parte de quien documenta el hecho como un logro de vida o un acto de valentía que los seguidores aplauden, celebran o critican.

4.2.2.3. El contrapicado como establecimiento de superioridad

Hemos mencionado que el discurso de normalización del aborto se construye estableciendo un antagonismo entre la madre y el embrión. Este antagonismo no solo se construye a nivel verbal, sino que se intensifica con el uso de los ángulos contrapicados de la cámara. Para ello se utilizan planos contrapicados de las protagonistas para establecer una relación de superioridad frente al embrión. En otros casos, este antagonismo es explícito al compararlo con el embrión en el inodoro, en donde la protagonista (es decir, la mujer que acaba de abortar) está en la posición de tirar la palanca y deshacerse del antagonista.

4.2.2.4. Dicotomía de emociones en recurso “problema-solución”

Se desprende del contenido analizado que los discursos también son contruïdos a través del recurso narrativo propio de los *spots* publicitarios, como es el “problema-solución”, que consiste en presentar una situación problemática, en este caso el embarazo, asociada a emociones negativas como la incertidumbre, tristeza, ansiedad, perturbación e ira, para luego presentar la solución salvadora que devolverá la alegría, la paz, el alivio a nuestra protagonista. Esto se logra gracias a la herramienta de montaje, los movimientos de cámara e iluminación de la plataforma TikTok. En uno de los videos la cámara se mueve de manera violenta frente a la protagonista embarazada, que permanece en la penumbra. Luego del aborto, la iluminación se torna clara y brillante, y ella se ve feliz mientras el fondo gira gracias al uso de un *travelling* panorámico circular, movimiento de cámara que está asociado al romanticismo o a la felicidad experimentada cuando alguien

se enamora. Es así como el aborto se presenta como la solución que devolverá la alegría y esperanza a la protagonista.

4.2.3. Nivel connotativo o metafórico

4.2.3.1. Posturas que trasladan

Las posturas de las protagonistas tienen gran carga metafórica, ya que, en algunos de los videos analizados, son totalmente disruptivas al contexto en el que ellas se encuentran, principalmente en un consultorio médico. Entre las posturas encontradas en los videos se enumeran: relajación, seducción y empoderamiento.

4.2.3.2. Elementos metafóricos del procedimiento

La práctica abortiva conlleva procedimientos invasivos cuyas imágenes podrían herir la susceptibilidad de los usuarios. Si son identificados por los filtros de seguridad, las publicaciones podrían ser ocultadas o eliminadas. Por esta razón, los creadores de contenido que buscan normalizar el aborto como una práctica segura y cotidiana utilizan recursos metafóricos que reemplazan a los elementos reales y muestran cómo se realiza el procedimiento. Se evidencia el uso de elementos como una papaya a la cual se le practica un “aborto” quirúrgico, o el de un batido con bolitas o *boba drink*, cuyas bolitas de fruta o *boba* representan al embrión y son absorbidas a través del sorbete. Estos recursos metafóricos buscan crear asociaciones de la práctica del aborto con acciones o situaciones cotidianas cercanas al público joven, para resignificar el aborto y normalizarlo.

4.2.3.3. Establecer al embrión como antagonista

En líneas anteriores se expuso el uso de un recurso importante para entender e interpretar la construcción del discurso de normalización del aborto en TikTok: asignar una carga peyorativa, negativa y hasta antagonica al embrión o feto. Desde el análisis semiótico se le atribuye la acción de “jalar la palanca” como la metáfora de deshacerse de algo sucio, desechable, carente de valor; en este caso, el feto. De esta manera, los videos analizados refuerzan la idea del aborto como una acción heroica o salvadora que equilibra y ordena la realidad de la protagonista. Una revisión de los comentarios permite corroborar que la metáfora que realiza la protagonista es comprendida por los usuarios, quienes se suman a la propuesta discursiva con sus comentarios: “aborto agresivo”, “😍😍😍”, “mermelada de frambuesa para más tarde”, “mermelada para panecito”, “su nombre es

Anna, Anna-bortada”. Estos mensajes con lenguaje peyorativo sarcástico validan la comprensión del mensaje.

4.3. Framing aural

4.3.1. Apropiación de voces

La principal fuente de audio de los videos de la plataforma TikTok son fuentes ajenas al creador del video. La plataforma pone a disposición voces en *off* provenientes de fragmentos de películas, canciones, series u otros contenidos fuera de la red. Algunos creadores incluso utilizan la voz del Google Translate como voz en *off* para despersonalizar el contenido. El efecto que se genera con la apropiación de la voz logra capturar la atención del espectador, sobre todo en los casos en los que la voz es disruptiva. Además, aunque la voz no le corresponda a la protagonista, se puede entender que la declaración está en primera persona, lo que mantiene la humanización, calidez y autenticidad al discurso (Chihu, 2006).

4.3.2. La banda sonora, clave para transmitir emociones

Otra herramienta que ha permitido generar múltiples contenidos en TikTok es la selección de la banda sonora. Esta red social contiene una amplia sonoteca de donde los usuarios eligen el fragmento de una canción, que será la base para la construcción de su video. Esta elección no es aleatoria, sino que requiere que el sonido refuerce el mensaje y contribuya al objetivo que el creador tenga para el video. En muchos casos, la elección inicial del fondo sonoro determina el ritmo y la elección de los elementos visuales.

4.3.3. Parodiando a los provida

Se entiende por una persona “provida” a aquella que mantiene una postura en contra del aborto, al considerarlo una práctica que culmina con la vida del nonato. Otro término utilizado para referirse a quienes se oponen al aborto es “antiderechos”. En oposición, las personas a favor del aborto son llamados “proabortistas”, “proderechos” o “proelección”.

En TikTok los usuarios pueden generar videos a partir de una pista de audio que luego es colocada en una lista de reproducción pública, donde más usuarios pueden visualizar los videos creados y generar contenido con la misma pista. Es el caso de los videos contruidos sobre la pista “*abortion vives*”, que utiliza una canción en contra del aborto cantada por un coro de niños y cuya música incluye

instrumentos como el xilófono, para darle un aura de canción de cuna. Esta parodia se convierte en una herramienta para mostrar la postura a favor del aborto siguiendo los patrones cómicos propios de la red.

4.4. Análisis de la interpretación de los comentarios

Para el análisis de los comentarios, identificamos categorías de acuerdo con la tipología de comentario o reacción al contenido. La mayor cantidad de comentarios analizados contribuían a la formación de discursos a favor del aborto por medio de estrategias discursivas de normalización y asociación de la práctica a emociones positivas, divertidas y cotidianas. Otra parte se encontraba a favor del aborto, pero en contra de que el tema sea presentado de manera tan ligera y que se busque normalizarlo. Finalmente, se identificó un grupo minoritario en contra del aborto como práctica y también de su normalización.

Clasificamos los comentarios de acuerdo con el tipo de tono identificado. El tono humorístico presenta el comentario como una broma, aludiendo directamente al aborto; el comentario del tono disociado no guarda relación con el tema del aborto, sino que busca darle prioridad a otros elementos para mostrar su apoyo a la protagonista; el tono argumentativo presenta un argumento para apoyar o contradecir la postura de la publicación; el tono empático muestra empatía con la protagonista, ya que puede estar a favor o en contra del aborto, pero no juzga su decisión; finalmente, en los comentarios con tono violento el usuario presenta su postura de manera irrespetuosa, generalmente con insultos o muestras de violencia hacia las protagonistas u otros usuarios.

4.4.1. Construcción del discurso a través de la parodia y el humor

Habíamos destacado que la arquitectura lúdica de TikTok permite la generación de contenido diverso, mucho del cual se podría asociar al género de comedia. Esto se confirma en el análisis al hallarse que las publicaciones y los comentarios contienen elementos humorísticos que potencian el mensaje e incrementan su alcance.

4.5. Análisis de ideología

4.5.1. Liberales y proelección

De las investigaciones revisadas en los antecedentes sobre discursos en torno al aborto, se encontró la exposición de argumentos que lo justifican como una prác-

tica social válida; entre ellos, la evidencia científica de que el embrión no tiene la capacidad de sentir dolor, que no se puede determinar la personería de alguien que no ha nacido, que el aborto protege a las niñas que han sido abusadas de complicaciones con el embarazo en cuerpos inmaduros, que los anticonceptivos son falibles, entre otros.

4.5.2. Conservadores y provida

En menor medida, el estudio ha encontrado dentro de los comentarios a usuarios en contra del aborto. Estos usuarios interactúan con las publicaciones y con otros comentarios para defender su postura no solo en contra de la práctica del aborto como tal, sino de la promoción de su normalización, de la difusión de información que lo promueva o que promueva el aborto como un método de anticoncepción, que se practique de manera reiterada, etc. Aunque la mayoría de los usuarios expresan su postura de manera respetuosa, las interacciones entre estas dos posturas no son siempre pacíficas ni respetuosas. Los usuarios parecen tener ideas irreconciliables que defienden con insultos y deseos de muerte. Una de las frases más comunes de parte de los provida, también en TikTok, es “ojalá te hubieran abortado”. Sin embargo, en líneas generales, estos usuarios representan a la minoría.

4.5.3. Proelección en desacuerdo

En este grupo se ubican los usuarios que expresan ser proelección y que ven al aborto como una opción válida en algunas circunstancias; sin embargo, expresan desacuerdo con su promoción y normalización. Estos usuarios critican la celebración del aborto y su exposición en el plano público. También cuestionan la salud mental de las protagonistas de los videos, e interpretan como “obsesivo”, “retorcido” y “patológico” el tratamiento lúdico que le dan al tema en los videos.

5. Discusión y conclusiones

De la revisión bibliográfica, se pudo definir que el concepto de normalización del aborto se presenta en tres niveles: el jurídico, con la despenalización del aborto; el médico, con el acceso libre a las píldoras abortivas y su publicidad; y el cultural o ideológico, que busca cambiar la connotación negativa de la práctica y desestigmatizarla, a fin de que el aborto sea considerado, en el imaginario popular, como una práctica aceptada socialmente y que logre transitar hacia el ámbito de lo cotidiano.

Entre los hallazgos más relevantes se descubrió que la construcción de normalización del aborto en TikTok se realiza a través de recursos audiovisuales que ponderan la emotividad antes que la racionalidad. Si bien la textualidad de las piezas puede ser interpretada por los usuarios desde la racionalidad, la arquitectura de TikTok, al ser una plataforma que promueve el contenido audiovisual lúdico y el impacto visual de las publicaciones, permite la transmisión de emociones y sensaciones que se superpone a la comprensión textual.

En el análisis de representación ideológica se encontró que estos discursos no buscan justificar la moralidad de la práctica abortiva, sino normalizarla y resignificarla como una práctica moderna, sencilla y práctica, y a su vez emancipadora, liberadora, salvadora, heroica, cotidiana e incluso divertida. De igual modo, se busca trasladar la práctica del secretismo del ámbito privado a la esfera pública como parte de una identidad y forma de vida de las mujeres que lo practican. Esos discursos se construyen aprovechando la arquitectura lúdica de TikTok con altas dosis de humor, lo que da pie a que los usuarios interactúen con comentarios que complementen la construcción e interpretación del mensaje.

Las redes sociales son la herramienta idónea para la transmisión y viralización de toda clase de discursos, incluso aquellos que podrían suponer prácticas de salud peligrosas para los adolescentes, debido a las pocas restricciones y filtros. Aunque algunas como Facebook e Instagram han implementado algunos algoritmos, estos no son suficientes. De otro lado, redes sociales más jóvenes como TikTok aún son espacios libres y sin ningún tipo de restricción.

El *framing* visual permitió realizar un análisis a detalle teniendo en cuenta los elementos visuales, textuales y aurales, así como identificar las ideas dominantes a través del análisis de todos los elementos en su conjunto.

En la dimensión del análisis del *framing* verbal, se halló que el uso de etiquetas, emoticones y abreviaturas suplen las falencias de la comunicación virtual y ayudan a mejorar la interpretación del mensaje. En esta dimensión se halló también la asociación del concepto del aborto con la cotidianidad a través de la construcción de frases cortas con palabras clave como “normal”, “diversión” y “común”. Además, presenta el proceso de aborto por medio de una narrativa simplista cuyo objetivo es demostrar que el procedimiento es fácil, rápido y seguro, y asigna una carga negativa y peyorativa al embrión para reconocerlo como un antagonista.

En la dimensión del análisis visual, en el nivel semántico, la construcción de discursos involucra estrategias de generación de confianza y autenticidad por medio

de grabación casera y el uso de *videoselfies*. Además, se encontró el empleo del recurso “problema-solución”, al mostrar la dicotomía de las emociones “tristeza-felicidad”, “preocupación-alivio”, y en donde se posiciona al aborto como una práctica salvadora y liberadora. En tanto, en el nivel connotativo se utilizan elementos metafóricos para crear asociaciones entre la práctica del aborto con acciones o situaciones cotidianas cercanas al público joven.

En la dimensión aural se encontró que las protagonistas se apropian de voces en *off* para generar mayor atención de parte de la audiencia, sin perder la humanización, calidez y autenticidad del discurso. A ello se suma al uso de canciones para complementar o reforzar los mensajes visuales y verbales, brindando un impacto emocional más eficaz.

De lo expuesto en torno a las estrategias discursivas a favor del aborto en TikTok, queda como objetivo de investigaciones futuras analizar de qué manera impactan estos discursos en la percepción y la formación de la opinión de los adolescentes. También se debe reflexionar sobre la influencia de estos discursos en las prácticas de salud de las generaciones más jóvenes, así como la práctica bioética contemporánea.

Al realizarse la investigación no se encontró casuística similar de usuarios latinoamericanos o peruanos. Los discursos encontrados en redes sociales como Facebook y Twitter se sitúan en un nivel anterior de la exigencia de la legalización del aborto, es decir, en el primer nivel de la normalización del aborto, su despenalización. Por su parte, en las piezas analizadas los usuarios y usuarias se encuentran en contextos, en su mayoría, de países en los que el aborto está despenalizado, por lo que la normalización se busca desde el tercer frente, el cultural.

Referencias bibliográficas

- Aleixandre, S., Aznar, I., Blas, P., García, C. y López, M. (2017). *Influencers*. Nuevos modelos para una nueva generación. Un aproximación al escaparate de los adolescentes de hoy. Universidad de Navarra. https://www.unav.edu/documents/4889803/13079787/42_Guadalaviar+++INFLUENCERS+NUEVOS+MODELOS+PARA+NUEVA+GENERACION+%283%29.pdf/d262d6f5-11d7-8a1f-8a72-b3a2883a8e22
- Alexandría, P. (3 de marzo de 2020). The TikTok abortion video didn't actually show abortion, but this YouTube video did. Rewire News Group. <https://rewirenewsgroup.com/article/2020/03/03/the-tiktok-abortion-video-didnt-actually-show-abortion-but-this-youtube-video-did/>

- Abondano, I. y Hernández, D. (2018). *Los instagramers, configuradores de identidad narrativa en la virtualidad*. [Monografía de grado, Pontificia Universidad Javeriana]. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/35151>
- Abortiocounselor [@abortioncounselor]. (9 de febrero de 2021). Medical abortions are super common! #fyp #prochoice #prolife #education. [Video]. TikTok. https://www.tiktok.com/@abortioncounselor/video/6927387021560319237?is_copy_url=1&is_from_webapp=v1
- Amador, E. (2019). *Los emoticones como elementos paralingüísticos para la comunicación de los grupos culturales de la Universidad de la Costa*. [Tesis de grado, Universidad de la Costa]. <https://repositorio.cuc.edu.co/handle/11323/5402>
- Bock, A. (2020). Theorising visual framing: contingency, materiality and ideology. *Visual Studies*, 35(1), pp. 1-12. <https://doi.org/10.1080/1472586X.2020.1715244>
- Cárcamo, B. (2018). El análisis del discurso multimodal: una comparación de propuestas metodológicas. *Forma y Función*, 31, pp. 145-173. 10.15446/fyf.v31n2.74660
- Chihu, A. (2006). El *framing* audiovisual del *spot* político. *Cultura y Representaciones Sociales*, 5(9), pp. 174-197. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102010000200005&lng=es&tlng=es
- Crenley, E. (29 de febrero de 2020). A TikTok of a teen getting an abortion went viral and sparked a massive debate. Insider. <https://www.insider.com/tiktok-abortion-viraldebate-twitter-conservatives-2020-2>
- De Piero, J. y Narvaja, M. (2016). Representaciones de género en comentarios digitales en dos *fan page* de Facebook. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 16(2), pp. 759-775. <https://doi.org/10.11600/1692715x.16208>
- Entman, R. (1993). Framing: Towards clarification of a fractured paradigm. *Journal of Communication*, 43(4), pp. 51-58. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1993.tb01304.x>
- Fahmy, S. (2004). Picturing Afghan women: A content analysis of AP wire photographs during the Taliban regime after the fall of the Taliban regime. *Gazette (Leiden, Netherlands)*, 66(2), pp. 91-112. <https://doi:10.1177/0016549204041472>
- Fernández, R. (2021). *Países con mayor número de usuarios activos mensuales (MAU) de TikTok en 2021*. Statista. <https://es.statista.com/previsiones/1194946/usuarios-de-tiktok-en-el-mundo-por-pais>
- Fichman, P. y Sanfilippo, M. (2015). The bad boys and girls of cyberspace: How gender and context impact perception of and reaction to trolling. *Social Science Computer Review*, 33(2), pp. 163-180. <https://doi.org/10.1177/0894439314533169>

- Gamson, W. y Modigliani, A. (1987). *The changing culture of affirmative action*. R. G. Braungart y M. M.
- Gamson, W. y Stuart, D. (1992) Media discourse as a symbolic contest: The bomb in political cartoons. *Social Forum*, 7, pp. 55-86. <https://doi.org/10.1007/BF01124756>
- García, F. (2014). Normalizar el aborto, garantizar el acceso y combatir el stigma. Entrevistado por Carmen Briz Hernández. *Página Abierta*, 232. <http://www.pensamientocritico.org/fragar0614.htm>
- Girard, F. (25 de septiembre de 2018). La normalización del aborto. Project Syndicate. <https://www.project-syndicate.org/commentary/international-safe-abortion-day-legalizing-abortion-services-by-francoise-girard-2018-09/spanish>
- Goffman, E. (1974). *Frame analysis: An essay on the organization of experience*. Harvard University Press.
- Gordillo, I., Parra, G. y Antelo, I. (2015). La expresión de las emociones en la comunicación virtual: el ciberhabla. *Icono 14. Revista Científica de Comunicación y Tecnologías Emergentes*, 13(1), pp. 180-207. <https://doi.org/10.7195/ri14.v13i1.716>
- Hertog, J. y McLeod, D. (Eds.) (2001). *A multi-perspectival approach to framing analysis: A field guide*. Lawrence Erlbaum Associates.
- Joffe, C. y Weitz, T. (2003). Normalizing the exceptional: Incorporating the “abortion pill” into mainstream medicine. *Social Science & Medicine* (1982), 56, pp. 2353-2366. 10.1016/S0277-9536(02)00240-X
- Lule, J. (2004). War and its metaphors: news language and the prelude to war in Iraq, 2003. *Journalism Studies*, 5(2), pp. 179-190. <https://doi.org/10.1080/1461670042000211168>
- Makhortykh, M. y Sydorova, M. (2017). Social media and visual framing of the conflict in Eastern Ukraine. *Media, War and Conflict*, 10(3), pp. 359-381. <https://doi.org/10.1177/1750635217702539>
- Matza, M. (24 de septiembre de 2019). Aborto en Estados Unidos: 5 teorías que explican por qué la tasa de abortos cayó a su nivel más bajo en 46 años. BBC. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-49805922>
- Messariss, P. y Linus, A. (Eds.) (2001). The role of image in framing news stories. En S. D. Reese, O. Gandy y A. Grant (eds.), *Framing public life: Perspectives on media and our understanding of the social world* (pp. 215-226). Lawrence Erlbaum Associates Publishers.

- Montecino, L. (2005). Cortesía, ideología y representaciones discursivas en la gestión conversacional de jóvenes chilenos. *Onomázein*, 12(12), pp. 9-22. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=134516558001&idp=1&cid=339914>
- Parker, A., Fischhoff, B. y Bruine, W. (2006). Who thinks they know more —but actually knows less? Adolescent confidence in their HIV/AIDS and general knowledge. *Advances in Consumer Research*, 33.
- Purcell, C., Maxwell, K., Bloomer, F. K., Rowlands, S. y Hoggart, L. (2020). Toward normalising abortion: Findings from a qualitative secondary analysis study. *Culture, Health and Sexuality*, 22(12), pp. 1349-1364. <https://doi.org/10.1080/13691058.2019.1679395>
- Prada, W. (12 de enero de 2016). Aproximaciones a la lectura del selfie. Espaciogaf. <https://www.espaciogaf.com/selfie/4675>
- Rodriguez, L. y Dimitrova, D. (2011). The levels of visual framing. *Journal of Visual Literacy*, 30(1), pp. 48-65. <https://doi.org/10.1080/23796529.2011.11674684>
- Sal Paz, J. (2013). Comentario digital: género medular de las prácticas discursivas de la cibercultura. *Caracteres. Estudios Culturales y Críticos de la Esfera Digital*, 2(2), pp. 152-171. <http://revistacaracteres.net/revista/vol2n2noviembre2013/comentario-digital/>
- Sinche, N., Duque, V. y Calva, D. (2019). Análisis de repertorios de los movimientos feministas pro-aborto y su tratamiento mediático en los episodios de contienda política de 2008 y 2013. RISTI. Revista Ibérica de Sistemas e Tecnologías de Informação, 20(5), pp. 578-590
- Shepherd, L. (2006). Veiled references: Constructions of gender in the Bush administration discourse on the attacks on Afghanistan post-9/11. *International Feminist Journal of Politics*, 8(1), pp. 19-41. <https://doi.org/10.1080/14616740500415425>
- Smith, L., Clavio, G. y Lang, A. (2020). Does visual framing drive eye gaze behavior? The effects of visual framing of athletes in an increasingly visual social media world. *Media Psychology*, 23, pp. 1-18. <https://doi.org/10.1080/15213269.2020.1765810>
- Taracena, R. (2005) El aborto a debate. Análisis de los argumentos de liberales y conservadores. *Desacatos*, 17(1), pp. 15-32. <https://www.redalyc.org/pdf/139/13901702.pdf>
- Urra, E., Muñoz, A. y Peña, J. (2013). El análisis del discurso como perspectiva metodológica para investigadores de salud. *Enfermería Universitaria*, 10(2), pp. 50-57. [https://doi.org/10.1016/s1665-7063\(13\)72629-0](https://doi.org/10.1016/s1665-7063(13)72629-0)

- Vijay, D. y Gekker, A. (2021). Playing politics: How Sabarimala played out on TikTok. *American Behavioral Scientist*, 65(5), pp. 712-734. <https://doi.org/10.1177/0002764221989769>
- Weimann, G. y Masri, N. (2020). Research note: Spreading hate on TikTok. *Studies in Conflict and Terrorism*, 41(7), pp. 1-14. <https://doi.org/10.1080/1057610X.2020.1780027>

Antonino Espinosa Saldaña como crítico de arte (1930-1950)

Antonino Espinosa Saldaña as art critic (1930-1950)

Ricardo Juvenal Saavedra Foppiani

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

foppiani1@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2121-8482

Resumen

Este trabajo estudia la crítica de arte realizada por Antonino Espinosa Saldaña entre 1930 y 1950. Para esta labor se hace un análisis histórico crítico, sobre la base de los ensayos y publicaciones realizados por nuestro autor a diferentes artistas de la época. Espinosa asimila la coyuntura europea artística y, a través de la teoría del arte y de la crítica, intenta dar nuevos aportes sin dejar de lado algunos prejuicios y excesiva referencia al arte europeo. Así, nos deja interesantes comentarios sobre artistas contemporáneos que muestran el espíritu en transición de la época.

Palabras clave: biografías, artista peruano, crítico de arte, pintura peruana, siglo XX

Abstract

This research studies the art critic made by Antonino Espinosa Saldaña between 1930 and 1950. For this work a critical historical analysis is made, based on the essays and publications made by our author to different artists of the time. Espinosa assimilates the European artistic situation and through the theory of art and criticism, tries to give new contributions without neglecting some prejudices and excessive eurocentrism. Leaving interesting comments about artists of the time who saw the spirit of the time.

Keywords: biographies, Peruvian artists, art critic, Peruvian painting, XX century

Fecha de envío: 9/3/2022

Fecha de aceptación: 18/5/2022

Introducción

La presente investigación tiene como principal objetivo dar a conocer la crítica de arte de Antonino Espinosa Saldaña (Lima, 1888-1967) entre 1930 y 1950, el ambiente en el que se desarrolló, los intelectuales que influenciaron en él y la manera en que se abrió a los aportes del arte de su tiempo, lo que se vislumbra en los ensayos que escribió sobre diferentes artistas nacionales e internacionales.

En dicho periodo Espinosa supo asimilar la coyuntura europea artística y, a través de la teoría del arte y la crítica, brindó nuevos aportes, con una particular perspectiva del arte, que incluía una postura con prejuicios y una exaltación excesiva al arte europeo. Sus publicaciones difundidas en periódicos y revistas, así como los ensayos no publicados, permiten percibir su pensamiento, que transita entre el arte inspirado en lo peruano y el arte moderno.

Espinosa estudió arte con marcada tendencia al recuerdo del pasado, durante una etapa donde había un ambiente político de aparente reivindicación al indio, vinculado a las culturas antiguas del Perú. Sin embargo, su interés por el arte en general y el contacto con el grupo Los Duendes lo incentivan a conocer otros movimientos artísticos, como el surrealismo y el cubismo. De esta manera llega a 1930 con una visión distinta, que le permitió mantener una postura acorde a los nuevos tiempos.

Entre 1930 y 1940 existían dos tendencias diferentes respecto al arte peruano y hacia dónde este debía dirigirse: los indigenistas y los independientes. Por un lado, un arte nacional inspirado con mayor énfasis en el indio andino y sus costumbres, donde el paisaje juega un importante rol. También una búsqueda de muchos artistas e intelectuales, como Teófilo Castillo, uno de los principales críticos de arte de inicios del siglo XX, quien no duda en alabar a Sabogal luego de su exposición en la Casa Brandes en 1919. Sabogal lideraría el movimiento llamado indigenista, que se consolidó durante el Oncenio de Augusto B. Leguía. Por el otro lado, los independientes, artistas relegados por la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA)¹, algunos inspirados en las nuevas corrientes, como César Moro² y Macedonio de la Torre³. En este sentido, Antonino Espinosa tuvo interesantes debates con intelectuales de la talla de Mariano Iberico, Augusto Aguirre Morales y Emilio Gutiérrez de Quintanilla.

Primeros años

Antonino Espinosa Saldaña nace en 1888 y estudia en la academia de la Quinta Heeren dirigida por Teófilo Castillo (Lavarello, 2002, p. 130), con quien compararía opiniones sobre el arte, lo que refleja la influencia que generó en él durante sus primeros años. Castillo tenía la idea de reconciliar el pasado con la modernidad, tanto en crítica como en pintura (Villegas, 2010, pp. 211-245). Creía en la inspiración del pasado como medio creativo para formar un estilo propio peruano, a la vez novedoso, que no imitase al arte europeo⁵, algo que en general era la búsqueda de muchos.

Luego del acercamiento a Teófilo Castillo, estudia en la ENBA, donde recibe la enseñanza de un programa artístico marcadamente nacionalista, reflejado en algunas de sus primeras obras. En ese tránsito Antonino se vincula con José María Eguren⁶, que a nuestro entender era el intelectual clave del nuevo pensamiento en torno a la vanguardia de principios de la década de 1920. Espinosa participó con él en el grupo Los Duendes⁷, espacio formado en 1929 donde se reunían importantes intelectuales para debatir sobre temas referentes al arte.

Mucho de la forma de pensar de Eguren se refleja en los textos de Antonino. Los artistas que conformarían el arte de vanguardia de esta época confirman a Eguren como un innovador. Podemos encontrar uno de los mayores aportes de Eguren en cuanto a teoría del arte en la publicación *Motivos*; Estuardo Núñez, uno de sus más apasionados investigadores, dice: “Westphalen ha llegado a afirmar, con lucidez de poeta, que *Motivos* es el único aporte peruano original a la interpretación metafísica y mítica de la vida y de las artes” (Eguren y Núñez, 1959, p. 15). A Eguren le interesaba la actualidad que puede tener una obra. Así opinaba:

Lo que se llama hoy la vanguardia es nuestro modernismo, nuestro arte.

En el arte hay obras admirables de nuestra veneración sentimental; pero, aunque consideremos productos del genio, no los sentimos como las actuales que son nuestra vida objetivada. Cervantes fue el vanguardista de su tiempo [...] combatió el pasadismo (Eguren, 2014, p. 90).

Para Eguren, el “modernismo en el arte significa tendencia actual. Todas las épocas han valido su modernismo, ínfimo o supremo” (Eguren, 2014, p. 90). En el pensamiento de Eguren el arte moderno debe ser producto del hombre, propio de

una realidad contemporánea, libre de influencias pasadas. “Un valor vanguardista llegaría a significar una síntesis de síntesis, libertad de libertades” (Eguren, 2014, p. 91).

Antonino Espinosa y Emilio Westphalen⁸ tomarían estas ideas como punto de partida para lo que serían sus propios aportes en la renovación del arte, tanto en crítica como en plástica. Así lo hace saber Westphalen, quien manifiesta la admiración que le tenía: “Los escritos de José María Eguren sobre arte y estética me hicieron pasar grandes expectativas en una muestra de algunas de sus obras” (Westphalen, 1996, p. 322). Asimismo, manifiesta:

Castillo —desde luego— abomina de otros cuadros de Eguren en que se hace patente no el minucioso tratamiento del detalle —sino se insiste en la impresión subjetiva, en la “mancha” evocadora, en la sugerencia del misterio mediante la impresión y la vaguedad—, tendencia que Castillo calificó de malos tanteos de pintura añeja simbolista (Westphalen, 1996, p. 320).

Crítica y propuesta teórica

Antonino Espinosa estudia en la ENBA durante el Oncenio de Leguía⁹, institución apoyada por el gobierno. Este apoyo se ve reflejado en el fortalecimiento del indigenismo a nivel popular e ideológico; por ende, en la educación que transmitiría la Escuela de Bellas Artes. Ello explica, de cierta manera, por qué los alumnos copiaban los diseños de arte antiguo peruano como parte de su preparación. Antonino vivió en este ambiente y recibió este tipo de enseñanza en sus inicios como artista y crítico, que luego juzgaría.

Espinosa llama la atención con una carta publicada el 25 de mayo de 1930, en *El Comercio*, por criticar el curso Arte Incaico impartido por el profesor Augusto Aguirre Morales¹⁰ en la ENBA. Se tituló “A propósito del curso de Arte Incaico en la Escuela de Bellas Artes”. Espinosa opina: “Lo que conocemos del llamado ‘arte incaico’ por el profesor Augusto Aguirre Morales es lo que sin titubeos deberíamos llamar ‘arte decorativo preincaico’, pues ‘arte incaico’ no hubo” (Espinosa, 1930a, párr. 2). Para Antonino, las manifestaciones artísticas producidas por los incas son de calidad menor a las elaboradas por las culturas preincaicas, como Nasca, Mochica y Chimú, mientras las obras artísticas¹¹ realizadas por los incas deberían llamarse artes decorativas¹². Finaliza la carta diciendo:

Crear que se hace arte nacional pintando o esculpiendo cholos con poncho e indias con “anaco” y sombreros de totora, como si esto fuera suficiente para encauzar o resolver la técnica propia de un estilo [...] Cada época debe vivir con sus costumbres e ideas y producir lo que aquellas le exigen para su espíritu. No trasplantemos ni del exterior ni de épocas nuestras que no podamos comprender ni sentir (Espinosa, 1930a, párr. 10-11).

La carta generó una abierta polémica entre Espinosa y Aguirre Morales. Este último le contestó en una carta al mismo periódico y sostuvo que, en las circunstancias de la época, el uso de elementos de las culturas del Perú antiguo, por parte de los estudiantes y de los profesores de la ENBA, era necesario para dar información calificada (Aguirre, 1930, párr. 7-8).

En la escuela, dentro de sus lineamientos de aprendizaje, estaba la copia o el estudio de los diseños de cerámicas y textiles de estas culturas, que para Espinosa era un arte industrial¹³, que no servía para prepararlos para el arte contemporáneo. Así lo explica:

Si hoy pretendemos estilizar con nuestro temperamento artístico, inspirados en la técnica representativa preíncá, de índole estilizadora en su esencia, tendrá nuestra creación una similitud o igualdad completa con la interpretación que hiciéramos a base de cualquier otro arte arcaico, de la figura humana.

Por lo tanto, no es en arte representativo contemporáneo, que podemos utilizar, ninguna de las modalidades técnicas del arte arcaico de las culturas primitivas, pues, en unos casos, iríamos a la desproporción y, en otros, estilizaríamos sin poder infundir a la obra de arte, un sello que la hiciera reconocer como inspirada particularmente en ese arte industrial (Espinosa, 1931a, parr. 46-47).

Sin embargo, Aguirre Morales estima que contribuye con el arte contemporáneo peruano, ya que, si usamos obras de culturas ajenas a la nuestra, como la europea para hacer copias, podríamos también practicar con la copia de elementos de nuestra propia naturaleza, ya no solo de las culturas pasadas, sino también de nuestra propia realidad; es decir, los paisajes peruanos y la representación de los indios:

Se trata ahora de dar sello propio e inconfundible a nuestras actitudes de pueblo moderno, tal cual lo han hecho todos los tipos de las grandes civilizaciones occidentales; pues es inverosímil que teniendo significado racial rico y abundante, nos constituyamos en micos o imitadores del vecino [...] movámonos como somos nosotros; y en Arte y Estética, sintámonos propios y no hagamos la ridícula postura del mono barnizado de frac [...] pintar indios no es “un estilo”, sino una tendencia, una forma como tantas otras en el que el artista se realiza, ya que arte puede hacerse de todo (Aguirre, 1930, párr. 12).

La polémica generó que Espinosa se animara a escribir a importantes intelectuales del momento, por ejemplo, Julio C. Tello¹⁴, Horacio Urteaga¹⁵, Mariano Iberico Rodríguez¹⁶, Guillermo Salinas Cossío¹⁷, José Sabogal¹⁸, entre otros (Espinosa, 1930b, pp. 1-2). El objetivo era ampliar la discusión a favor o en contra para una publicación posterior, la cual nunca se concretó. Este intercambio de cartas generó interesantes respuestas. Es el caso de José Sabogal, quien se negó a opinar:

con mucho gusto opinaría sobre [el] interesante debate sostenido por ud. y el Sr. Aguirre Morales en *El Comercio*, pero no conozco nada de arqueología y lo lamento porque pierdo esta oportunidad de contribuir con mi “granito de arena” a tan importante asunto. Le agradezco su deferencia y reciba el cordial saludo de su amigo (Sabogal, 1930, p. 1).

Esto denota un deslinde de Sabogal en cuanto a temas referentes a las culturas de pasado peruano,

que van más allá de su interés artístico. Por otro lado, Mariano Iberico contradice su postura y dice: “para mí el arte llamado decorativo no es ni superior ni inferior, es simplemente arte, la expresión de cierta voluntad de forma” (Iberico, 1930, p. 3), que va más allá de lo decorativo, de la expresión y de lo utilitario. De igual forma, dice:

Y me parece que hasta ud. que lo niega tiene en el fondo de su pensamiento algo que afirma, puesto que habla de manifestaciones artísticas, de arte preíncasico —y el arte solo se da cuando el espíritu, emancipándose del imperativo utilitario y aun de la simple necesidad expresiva, se empeña en configurar la materia en formas que la transfiguran y superan (Iberico, 1930, p. 2).

Luego de la polémica, Espinosa es llamado para escribir artículos y brindar conferencias para diferentes instituciones, donde hace patente su pensamiento. La revista *Social* fue una de las más importantes. Para él, por más que cada época pasada tuviera su propia sensibilidad, que no siempre está en concordancia con la actual, no significa que deje de llamarse obra de arte, porque lo fueron para su época. No obstante, el artista vive una constante transición, con una fuerte lucha entre lo ya hecho y lo nuevo por hacer, entre los conservadores y los reformistas (Espinosa, 1936, pp. 2-3).

Uno de los artistas que Espinosa analiza es José Sabogal. Si bien no era un artista con el que se identificara, manifestaba en sus publicaciones algunas cualidades que admiraba de su trabajo, como el color y el movimiento, mientras se las ingeniaba para dar algunas críticas. Resalta del pintor el rasgo propio que impone en cada obra, así como la capacidad de representar lo real, pero para Espinosa lo realista no era lo que más le atraía de una obra contemporánea:

Sabogal coge el rasgo propio, la expresión única del momento o gesto que analiza y con realidad patética los stampa, pese a quien le gusta ver solamente lo bello sin fijar la atención en lo duro o inarmónico que pudiera contener la interpretación artística.

En su realismo advierte el gesto con verdad absoluta, pero al captarlo con tan refinada apariencia hasta convertirla en mímica sustantiva de la realidad misma. [...] Realismo de exagerada interpretación, que lejos de rechazar admiro, aunque no sea para mí la manera como desearía ver empleada su capacidad (Espinosa, 1931b, p. 19).

Hace una crítica sutil, y tibia, que refleja su posición frente al indigenismo, en comparación con otras más duras como las de Enrique Barreda¹⁹ o César Moro. Este último consideraba al indigenismo como un arte de necios y dice sobre la escuela dirigida por Sabogal: “de ella salen, año tras año, hasta la náusea, los innumerables mantenedores del arte cretinizante” (Moro y Westphalen, 1939, p. 7).

En 1940, Enrique D. Barreda critica los comentarios de Antonino sobre la ENBA; le quita el mérito para opinar, y afirma que trabajar con el indigenismo no hará nacer ninguna escuela peruana. Espinosa, luego de recordarle su medalla de plata obtenida en la exposición de París en 1937, le responde: “En arte lo que interesa es la técnica y a la técnica sí se le puede creer capaz de ‘formar’ y orientar las características de que con el tiempo puede contar una escuela pictórica” (Espinosa, 1940, p. 2). Sobre la enseñanza de la escuela dice:

La Escuela Nacional de Bellas Artes tiene la orientación indigenista como temario de excelencia, pero también tiene “su técnica” de dibujar y pintar con lo que logra perfectas realizaciones, dentro de la posibilidad material ejecutante de su alumnado. Por el hecho de no agradar el tema indígena no se puede decir que en nuestra Escuela no se enseña a dibujar (Espinosa, 1940, p. 3).

Antonino muestra respeto y admiración a Sabogal, aun cuando no está de acuerdo con su estilo. No le pasa lo mismo con Camilo Blas²⁰: le parece que se basa en motivos prosaicos, burdos en espíritu, banales, sin ritmo, color y forma (Espinosa Saldaña, 1931c, p. 1); no logra ver nada que le pueda dar la menor satisfacción. Lo único que percibe es el objetivo de “plasmear la forma sociológica de la escena diaria, sin un ápice de sugerencia hacia la inmaterial armonía que es susceptible de crearnos la obra que surge fuera del propósito que resulta ser extra-estético” (Espinosa, 1931c, p. 1). Critica el trabajo en el color al declarar:

La paleta de [Camilo] Blas es gris, todos los colores aparecen en sus lienzos débiles, esfumados, hacia la decoloración. Está inspirada además en la técnica primitivista de los grandes maestros y en la de la cerámica de Muchik [...] nos recuerdan con facilidad huacos escultóricos del Norte [...] como modernista cuaja su obra en el estilo decorativo-realista (Espinosa, 1931c, p. 1).

Por último, sentencia la obra de Camilo Blas cuando dice: “El arte fue siempre belleza. Hoy se quiere convertir en fealdad estilizada. Si queremos arte, hagámoslo sintiéndolo fruto de nuestro espíritu” (Espinosa, 1931c, p. 3). Opinión contraria a la de Mercedes Gallagher de Park²¹, a quien le gusta el trabajo de Camilo Blas, siempre y cuando represente lo que ve, solo “entonces presenta una joya de verdadero realismo” (Gallagher, 1941, p. 462). Además de diferir en opinión respecto de Camilo Blas, también salta a la vista la diferencia del gusto por la representación de la realidad.

Si bien la inspiración en el pasado para hacer arte moderno no es algo que le guste, logra destacar en la obra de Julia Codesido la influencia de las corrientes modernas. A pesar de realizar óleos inspirados en la historia del Perú, tiene el espíritu de su propia época: “el arte, como manifestación propia del espíritu, adopta estilos que concuerdan o son consecuencia de una época y, por lo tanto, ha de estar influenciado por las corrientes artísticas que pueden sugestionar a quienes

se dedican a él” (Espinosa, ca. 1931, p. 1). Con esto expresa la impresión con la que quedó, y continúa:

en la clase de estilos empleados por esta pintora se producen aciertos de espectacular y feliz resultado, porque consisten en su mayoría en interpretaciones cargadas de expresión. Así pueden señalarse como dignas creaciones de la artista, por su rico contenido espiritual, sus cuadros *China chola* y *Ficus*, así como los llamados *Tapadas* y *Mari-nera*, en los que el color de tan diversos efectos entre ambos revela la sensibilidad muy delicada del que puede hacer gala la pintura (Espinosa, ca. 1931, p. 2).

Antonino manifiesta en sus escritos la importancia de un buen manejo del lenguaje plástico por parte del artista. Considera que el espectador debe tener también un conocimiento de este lenguaje para poder apreciar el arte, ya que existen muchos que prescinden de este saber para hacer crítica de arte; así lo muestra en la apreciación que hace sobre la obra de Ricardo Flórez²²:

El puntillismo ofrece, particularmente al neófito, cierta ingrata impresión a causa de su amanerado procedimiento que parece que obliga al pintor a estar al margen de toda posible expresión espontánea a toda naturalidad en la interpretación de lo que sí es un momento o un gesto natural (Espinosa, 1934, pp. 6-7).

Esta aparente falta de naturalidad que el espectador neófito y común observa se debe, según Antonino, a que no está preparado para ver obras de este tipo, que son admiradas por el buen trabajo intelectual basado en el conocimiento del color y la luz. Más allá de un trabajo natural, el artista busca experimentar emociones a través de una técnica distinta:

Ricardo Flórez es uno de nuestros pintores modernos que más razona el espíritu, el color; en una palabra, la luz, en la pintura de nuestros días al aire libre. De los paisajes de Flórez, muchos son los que aúnan la emoción franca a la coloración espontánea (Espinosa, 1934, p. 39).

Por el lado de los artistas vinculados al diseño, Espinosa destaca el trabajo de Reynaldo Luza en la exposición realizada en la Sociedad Filarmónica, muestra

que incluye dibujos y gouaches. Luza muestra su habilidad para estilizar la figura humana, en especial la femenina, al dotarla de características propias a cada una. Espinosa nos dice:

Felizmente todos encuentran en sus dibujos un matiz o valor que apreciar placenteramente dada la manera como resuelve efectos y formas. Desde luego, la delicadeza de la habilidad que posee cubre de una apariencia de insustancialidades a sus figuras de fantasía, sin llegar a apagar el contenido que singulariza su estilo, pues a través de tan pulcro [trabajo] se advierte la captación sutil y poética de espíritu de la mujer contemporánea (Espinosa, 1941, p. 10).

Para él, Reynaldo Luza, con pocos recursos, logra reproducir en sus dibujos femeninos características emotivas; asimismo, muestra su capacidad resolutive, sensibilidad y observación. Esto nos revela lo importante que es para Espinosa crear obras con carga emocional:

la facilidad que demuestra para exponer estados del alma es una virtud cualitativa de gran significado estético [...] Con sus maneras logra efectos fácilmente valorizables para todos, pues no se necesita sino ver para apreciarlos, aunque sea de modo superficial e intrascentente, quedando ocultos para muchos los matices y armonías del contenido anímico que emerge de las figuras impecablemente construidas, de una belleza técnica que reúne fragilidad y elegancia y sugiere la creación ideal al margen de todo el realismo rotundo y obligadamente efectista (Espinosa, 1941, p. 10).

Observa en Luza una búsqueda intencional de alejarse del retrato realista, y que se acerca a lo real a través de la fantasía. Con efectos y delicadas formas logra captar el espíritu de las retratadas. Así, “Nos ofrece la esencia de la emoción que produce un estado de ánimo y ese es el objetivo, la finalidad y razón de su arte” (Espinosa, 1941, p. 11).

Espinosa critica al grupo de aficionados al arte, que en cada exposición emite alabanzas a obras que no lo ameritan, como por ejemplo las de Luis Alberto Sangróniz²⁴, quien exhibe junto a otros artistas europeos en el Hotel Bolívar. De este artista dice:

nos extrañamos y protestamos, no de que un hombre haga un pingüe negocio, pues considerando su interés mercantil nos abstuvimos antes de ahora a delinear nuestro criterio, sino de que un público obligado a probar su cultura se desborde en alabanzas sobre los trabajos de un pintor que apenas se eleva del nivel de los que con criterio estético sea uno obligado a llamar incapaces (Espinosa, ca. 1938, p. 5).

Para él la alabanza que generó este artista se debió a su buen trabajo con respecto a la semejanza que logra con el modelo: “Hay quienes solo exigen que tenga parecido con el retratado, es porque aquellos prescinden de la técnica, de la manera de pintar, del colorido, en fin de todo lo que convierte y transforma la obra ejecutada”²⁵ (Espinosa, ca. 1938, p. 3). No considera que su obra sea artística por el simple hecho de acercarse a las formas reales; para él la “Belleza existe en aquello que contiene algo del mundo de nuestros sentimientos íntimos, fuertes, torturantes o apacibles que descubriremos en la complejidad o combinación de formas de la realidad” (Espinosa, ca. 1938, p. 6). Aunque le atribuye un buen trabajo técnico, no le da crédito a la impresión emotiva, así como a su trabajo compositivo:

Se advierte [en la obra] una facilidad bastante acentuada para darle al retrato un marcado parecido con el modelo. Desgraciadamente, [...] pobres de color cuando nó ingrata coloración. Las formas aparecen falseadas y mal razonadas [...] las sombras duras y violentas [...] no nos revela tampoco en ninguna de sus figuras la posibilidad de poder sugerir la expresión íntima el alma del retratado (Espinosa, ca. 1938, p. 4).

Similar impresión le produce el español Federico E. Zabala:

paisajista [que] ha hecho también varias exposiciones en el Hotel Bolívar y Entre Nous sin producir gran resonancia [...] pinta reproduciendo lo que ve con fidelidad fotográfica y esta es una manera de llegar al público, que lo que más le interesa es encontrar “un cuadro bonito para su casa” [...] no nos trae nada nuevo, nada íntimo, ningún palpitar de su alma. [...] indiscutible habilidad manual que, aunque insustancial, frívola y materialista, no le impide, con los conocimientos de la técnica académica elemental que posee, matizar y sombrear estableciendo volúmenes y perspectivas rigurosamente reales e inconfundibles (Espinosa, ca. 1938, pp. 5-6).

Distinta opinión tiene cuando se refiere al pintor italiano Vittorio Borriello²⁶, de quien destaca la diferencia en su habilidad para la estilización de las formas y el color, lo que se puede entender como características que le dan modernidad a la obra. “Sin duda alguna de notoria superioridad [...] El retrato está pintado con conocimiento de recursos, tanto dentro del concepto equilibrado de la estilización como del significado y valoración del tema por el color [...] bastante moderno [...] pinta dibujando y estilizando” (Espinosa, ca. 1938, p. 8).

Antonino Espinosa, además de comentar y hacer crítica de artistas de la actualidad, también analiza a maestros consagrados, como el español Joaquín Sorolla, a quien considera entre los grandes de la historia del arte. Denota en él dos tendencias de una misma época: de un lado, la formal, conservadora, de trabajo académico, y del otro, un aspecto más libre, que no le da importancia a la línea, sino a la impresión visual que esta pueda producir.

[en la historia del arte hubo dos tendencias, una] convencional, aparente a la escena que se quería representar [...] siempre recios a aceptar la innovación o gusto personal del artista del momento. [Otra que] prescindieron de la forma cultivada como eje y esencia de la plástica pictórica y se dedicaron a expresar, a pintar, no la forma sino la impresión que esta causa. [...] Sorolla tomó de ambos sistemas lo esencial. Volvió el interés de los pintores hacia la forma realista pero iluminada a base del color real (Espinosa, 1947a, p. 1).

La libertad con la que traza sus pinceladas, el estudio real del color, según el momento del día, y lo cercano a la realidad con que logra los colores se deben para Espinosa a la influencia de un grupo de artistas: “Sorolla no hubiera pintado así si no hubieran existido los impresionistas” (Espinosa, 1947a, p. 3). Para Antonino Espinosa, los impresionistas captan de manera sutil la realidad, con una técnica pictórica inmaterial y que precinden de la forma, opinión que encarna, en cierta forma, mucho de lo que considera esencial en una pintura.

Tomando esta última definición, notaremos lo distinta que es para Espinosa otro tipo de obra de arte. Nos referimos a la escultura, ya que para él es “el arte de la realidad [...] significa el triunfo del hombre sobre la materia, es la verdad de lo palpable que se concreta en volúmenes. En la escultura no hay apariencias, no hay sugerencias ni convencionalismos”, que puedan llevarnos a imaginar o idealizar la obra (Espinosa, 1947b, p. 1). Según Espinosa, la pintura y la escultura tienen definiciones distintas y, por ende, no podemos compararlas:

no es posible compararla, ni a base de generalidades que quieran establecerse, con la pintura que encarna fácilmente el motivo capaz de crear sugerencias inimaginables, desde que, aunque su principio es el arte adecuado para representar la realidad, es una manera intelectualista de expresar plásticamente todo lo que interesa al hombre y lo que de alguna manera significa vivir (Espinosa, 1947b, p. 3).

Uno de los grandes escultores que Espinosa admira es el francés François-Auguste-René Rodin, sobre todo porque rompe con lo establecido, como por ejemplo las bases y los acabados. Para él, este artista lleva la escultura a la modernidad, al crear una propuesta dotada de efectos.

Poseedor de un poder excepcional para dar a sus figuras un realismo absorbente y comunicativo, desdoblado las actitudes de múltiples efectos y propias de la acción, obedece al suceder espontáneo [...] Ya sean los colores en la pintura o las formas en la escultura, deben traducir y por tanto impresionar como factores plásticos de los sentimientos [...] simplificar, estilizando a veces, acentuando otras características esenciales del sujeto, y para ello quita lo superfluo o inútil porque sabe que de este modo acentúa la expresión y ahonda el sentido plástico, enriquece el volumen armónico dándole una honda y flexible dinámica que es la actividad interior en cierto modo oculta (Espinosa, 1947b, pp. 8-11).

Otro escultor importante para Espinosa Saldaña es el español, radicado en Lima, Manuel Piqueras Cotelí; destaca de él su habilidad, sobre todo por la capacidad técnica para plasmar la realidad, característica que Antonino menciona como primordial para cualquier escultor. “Pocos como él amaron la verdad [...] Las formas modeladas por sus manos nos llevaron a la más plácida contemplación; vimos en ellas la claridad de las verdades infinitas, fuertemente expresivas, deliciosamente puras” (Espinosa, 1937, p. 7).

Considera a Piqueras un escultor sobresaliente. “Modelaba la masa palpitante de expresión, sensibilidad y armonía, porque sabía infundir a aquello que creaba no solo la justa apariencia de la realidad sino la rítmica expresión íntima del espíritu” (Espinosa, 1937, p. 7). Cree que en su quehacer se aprecia elementos que lo hacen destacar sobre los demás; en busca de encontrar la verdad a través de su interpretación, sintetiza conceptos por medio de la relación armoniosa entre el pasado de las culturas peruanas y la virreinal:

El ritmo, la forma, la gracia y color que animan, transforman y hacen palpable y cambiante el escenario amable de la vida integraban en maravillosa síntesis estética su percepción interpretativa, que fue el eje y alma de su plástica armoniosa y vibrante. La paz de su alma era su fuerza. El conocimiento de la verdad, del contenido espiritual que relacionan entre sí hechos, costumbres y cosas completaba su mundo de acción (Espinosa, 1937, p. 7).

En 1935, expone en la galería Entre Nous el escultor cusqueño Arturo Velasco Núñez²⁷, quien venía precedido de cierto reconocimiento por haber estudiado en Italia. Preparó la exposición durante tres años (Espinosa, 1935, p. 6). Antonino Espinosa encuentra en la obra de Velasco una sensación de movimiento, nota la idea del artista en la aparente flexibilidad de sus músculos para lograr vibración y emoción fugaz en el espectador.

tiene la facilidad extrema para perennizar en la forma la instantánea expresión del músculo flexible y ágil. Sus esculturas forman un todo que responde a la intención de la idea y a la necesidad de la apariencia real requerida. No se le escapa el gesto subjetivo del alma revelado por la carne que esculpe vibrante, presa de la emoción o sentimiento indeterminable y efímero (Espinosa, 1935, p. 6).

Le parece que es un artista con percepción fina, inquietante y sensitiva. Sin embargo, contrario a las alabanzas de la mayoría, encuentra algunas deficiencias, ya que no lo considera dentro de su canon de belleza: no le gusta ver obras que se acerquen tanto a la realidad, porque esto es de fácil apreciación. “El hombre vulgar aprecia mejor y prefiere un realismo fotográfico” (Espinosa, 1935, p. 42). Espinosa quiere ver la creación del artista, no solo que destaque en la técnica, que utilice fórmulas que atraigan al espectador; un trabajo más profundo e intelectual, de formas, líneas, color; un lenguaje plástico y armónico, que pueda ser sentido, pero también interpretado:

La contemplación de una obra de arte [...] no es un don general²⁸ [...] atrae más la atención de los individuos vulgares aquello en que menos a intervenido el creador artista [...] Un buen artista hace síntesis de emoción, poesía subjetiva, armonía razonada de líneas, expresión sensible del espíritu por el color. El artista industrial, el pintarrajeador de muñecos, mercantil y efectista tiene [...] recetas

con las que conquista la atención y sensibilidad paupérrima del analfabeto de la sociedad y se hace admirar con facilidad extrema (Espinosa, 1935, p. 42).

Reflexiones finales

En sus primeros años de estudio Antonino Espinosa recibió influencia de Teófilo Castillo. Al ingresar a la ENBA, en 1919, afianza el manejo del dibujo y la pintura. Aproximadamente en 1928 conoce a José María Eguren e importantes pensadores, entre los que destacan Martín Adán²⁹, Luis Alayza y Paz Soldán³⁰, Arturo Jiménez Borja³¹, Emilio Adolfo Westphalen, Carlos Sánchez Málaga³² y Carlos Raygada³³, con quienes conformaban el grupo Los Duendes, gracias al cual Antonino se forma una opinión distinta del arte, así como una nueva manera de apreciarlo.

Los Duendes es importante para Espinosa, pues lo incentiva a investigar y a ampliar su panorama, a tomar una nueva postura de manera más firme y convincente, actitud sobre cuestiones teóricas que le permitieron realizar críticas con un respaldo teórico.

Durante su formación académica recibe el paradigma de la búsqueda de lo peruano, el cual modificaría cuando, insertado en la vida socio-intelectual, “descubrió” las propuestas del arte moderno europeo. A partir de entonces, Antonino Espinosa considera que el arte debe ser el reflejo de su tiempo. No rechaza el indigenismo, pero sí la manera en la que influye en la formación artística de los estudiantes de la ENBA, institución que para él desviaba a los alumnos del camino por donde deberían conducirse. Por esa razón, soslayaron el desarrollo de otras formas de expresión artística, al usar elementos no ideales para generar libertad creativa.

Para Espinosa, la interpretación de la realidad a través de la creación artística es trascendente, porque en ella se refleja la personalidad del artista. Cree que todo artista debe basarse en lo real, mediante el color, las formas, las luces y sombras, entre otros aspectos; no obstante, la obra no debe parecerse a lo representado, pues esto lo alejaría de una creación propia y libre.

Como crítico de arte, Antonino Espinosa fue un tanto elitista con el espectador, y rígido en su pensamiento, aunque prudente respecto a posiciones extremas, como con los contrarios al indigenismo. Sin embargo, una de sus principales búsquedas fue siempre la de un arte que sea representante de su época, en los términos que se expresarían, pocos años después, con la manifestación del grupo Espacio.

Notas

- 1 Se trata de un grupo de tendencias heterogéneas, que tenían en común la crítica a la formación académica impartida en la ENBA; entre ellos, Francisco Gonzales Gamarra, Carlos More y Carlos Quizpez Asín (Majluf y Wuffarden, 2013, p. 59).
- 2 César Moro (1903-1956) fue un poeta y pintor de formación autodidacta. Integró el grupo surrealista liderado por André Bretón (Lavarello, 2002, p. 266).
- 3 Macedonio de la Torre (1893-1981) fue un artista autodidacta. Formó parte de la bohemia de peruanos en París entre 1924 y 1930. A su regreso al Perú participó del Primer Salón de Independientes.
- 4 Teófilo Castillo (1857-1922) fue un artista e influyente crítico de arte. Publicó preferentemente en la revista *Variedades*.
- 5 En uno de sus comentarios en la revista *Variedades*, al hacer referencia a los artistas, señala: “dejesen [sic] de ser vulgares plagiarios é imitadores del arte extranjero y sacudiéndose de la miopía viesan el mundo inexplorado que les rodea y cual ningún otro es campo propicio para el cultivo de lo bello” (Castillo, 1917, p. 877).
- 6 José María Eguren (1874-1942) fue un poeta simbolista, pintor y fotógrafo aficionado. Fue muy valorado por intelectuales de su época, como Abraham Valdelomar y José Carlos Mariátegui (Lavarello, 2002, p. 124).
- 7 El grupo Los Duendes fue fundado por José María Eguren; entre sus miembros se encontraban Isajara, Aurora y Pilar Laña, Alida Elguera, Helena Aramburú Lecaros, Enrique Bustamante y Ballivián, Martín Adán, Luis Alayza y Paz Soldán, Enrique y Ricardo Peña Barrenechea, Alfonso de Silva, José Hernández, Arturo Jiménez Borja, Carlos Crosby, Alfonso Vargas, José Alvarado Sánchez, Luis Fabio Xammar, Luis Felipe Alarco, Carlos Oquendo de Amat, Emilio Adolfo Westphalen, Luis Valle Goicochea, Pepe Diez Canseco, Carlos Sánchez Málaga, Antonino Espinosa Saldaña, Carlos Raygada, Gilberto Owen (More, 2018, párr. 2).
- 8 Emilio Westphalen (1911-2001) fue un poeta surrealista, ensayista y pintor aficionado (Lavarello, 2002, p. 442).
- 9 El Oncenio de Augusto B. Leguía (1919-1930) tomó una postura de reivindicación al indígena. En lo referido a las artes plásticas, el gobierno se acercó a los artistas que se inspiraron en lo peruano. Desplegó imágenes reforzadas con las alas oficiales en favor del indio para, enseguida, afianzar lo dicho a través del discurso. La idea de la búsqueda de unidad era una de sus principales preocupaciones, en tanto consideraba que existían dos grandes grupos separados por su origen: el de los indígenas y el de los descendientes de los españoles. Leguía

- llama a la investigación del pasado, “cuyo conocimiento tan necesario es para formar la unidad nacional y fortalecer el patriotismo con el orgullo de su admirable pasado que simbolizan un inca, un virrey y un libertador” (Leguía, 1924, p. 67). El inca representa a los indígenas; el virrey, a los descendientes de los españoles; el libertador, al nuevo orden.
- 10 Novelista arequipeño. Buscaba la revaloración nacional inspirándose en el pasado peruano. Es autor de *El pueblo del Sol*, *La justicia de Huayna Cápac* y *Flor de ensueño*. Estudioso de las antiguas culturas peruanas, fue considerado dentro del estilo literario “incaísmo moderno” (Suárez, 2006, párr. 2-6).
 - 11 Llama la atención que Espinosa Saldaña tenga algunas contradicciones. Por ejemplo, dice que arte incaico no existió, pero luego se refiere a sus obras como artísticas.
 - 12 Esto se reflejaba en su labor como diseñador, ya que utilizó los elementos de las culturas peruanas para inspirarse en un arte decorativo.
 - 13 Esto se reflejaba en su labor como diseñador, ya que utilizó los elementos de las culturas peruanas para inspirarse en un arte decorativo.
 - 14 Julio César Tello (1880-1947) fue uno de los arqueólogos más importantes de la historia del Perú. Dio a conocer culturas como Chavín y Paracas.
 - 15 Horacio Urteaga (1877-1952) estudió Jurisprudencia y Letras. Fue profesor, decano y rector de la UNMSM, y director del Archivo Nacional y del Museo Arqueológico.
 - 16 Mariano Iberico (1892-1974) estudió Filosofía, Jurisprudencia y Derecho. Publicó en revistas nacionales y extranjeras sobre arte y cultura.
 - 17 Guillermo Salinas (1882-1941) fue abogado, destacado crítico de arte y profesor. “Fundó la cátedra de Historia del Arte en San Marcos. Junto al pintor Daniel Hernández, creó la Escuela Nacional de Bellas Artes” (Salinas, 2012, parr. 6).
 - 18 José Sabogal (1888-1956) fue artista, profesor de la ENBA y líder del llamado movimiento indigenista.
 - 19 Fue miembro de una familia acomodada e influyente, primo del expresidente José Pardo. Estudió en la Academia Concha, pero terminó de formarse en Europa alienándose en la renovada Academia de París. Contribuyó con la formación de la ENBA. En la década de 1930, desde su residencia en Europa, mantuvo una posición crítica hacia el indigenismo a través de artículos que enviaba a Lima (Kusunoki y Wuffarden, 2014, p. 63).
 - 20 José Alfonso Sánchez Urteaga (1903-1985) fue un pintor indigenista alumno de Sabogal.

- 21 Mercedes Gallagher de Park (1883-1950), escribió sobre arte en diferentes revistas y periódicos, *Mundial*, *Variedades*, *Social*, *Mercurio Peruano* y *La Prensa*.
- 22 Ricardo Flórez (1893-1983) estudió en la academia de Teófilo Castillo y en la ENBA. Practicó la técnica del puntillismo con temas costumbristas.
- 23 Reynaldo Luza (1893-1978) fue caricaturista, ilustrador de modas y pintor.
- 24 Pintor chileno. Trabajó en París y fue uno de los artistas más solicitado por las damas de la alta sociedad. Su casa-estudio se convirtió en un centro de reuniones por la nobleza parisiense (Bellido Gant, 2001, p. 139).
- 25 Posición similar a la de su antiguo maestro Teófilo Castillo, que opinaba: “el parecido exacto en la fisonomía de un retrato es valor muy secundario en arte” (Castillo, 1918, p. 1053).
- 26 En 1936 arriba a Lima y expone en la Asociación Entre Nous un grupo de retratos de damas limeñas de la alta sociedad (Leonardini Herane, 2019, p. 120).
- 27 Escultor cusqueño. Su maestro fue Piqueras Cotoquí en la ENBA.
- 28 Opinión que compartía con Teófilo Castillo, quien relegaba a un sector de la gente: “la exquisitez de sentimientos no es patrimonio de todos” (Castillo, 1918, citado en Lauer, 1976, p. 59).
- 29 Poeta y escritor, considerado entre los reformistas de la literatura latinoamericana (1908-1985).
- 30 Escritor y catedrático del Universidad Mayor de San Marcos (1883-1976).
- 31 Médico, escritor, etnólogo y estudioso de las antiguas culturas del Perú (1908-2000).
- 32 Compositor y pedagogo. Fue el primer director del Conservatorio Nacional de Música (1904-1995).
- 33 Escritor y crítico de arte de *El Comercio* (1898-1953).

Referencias bibliográficas

- Aguirre Morales, A. (28 de mayo de 1930). Inauguración de las clases de Arte Incaico en la Escuela de Bellas Artes. *El Comercio*, pp. 7-8.
- Bellido Gant, L. (2001). El retrato en el arte latinoamericano del siglo XX. *Tiempos de América*, 8, pp. 137-149.
- Castillo Guas, T. (1917). El escultor peruano Mendizabal. *Variedades*, 877.
- Eguren Rodríguez, J. M. (2014). *Motivos*. Biblioteca Abraham Valdelomar.
- Eguren Rodríguez, J. M. y Núñez Hague, E. (1959). *Motivos estéticos: notas sobre el arte y la naturaleza*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Patronato del Libro Universitario.

- Espinosa Saldaña, A. (1930). [Carta modelo solicitando opinión sobre la polémica con el profesor Augusto Aguirre]. 1-2. Archivo Antonino Espinosa Saldaña (AAP/XAE02 CP-007) Biblioteca Manuel Solari Swayne.
- Espinosa Saldaña, A. (25 de mayo de 1930). A propósito del curso de Arte Incaico en la Escuela de Bellas Artes. *El Comercio*, p. 4.
- Espinosa Saldaña, A. (1947). [Apunte 2, manuscrito para el estudio sobre Sorolla]. Archivo Antonino Espinosa Saldaña (AAP/XAE caja 1 ES-033). Biblioteca Manuel Solari Swayne, MALI.
- Espinosa Saldaña, A. (1931). Crítica sobre la exposición de Camilo Blas. Archivo Antonino Espinosa Saldaña (AAP/XAE 01 ES-006). Biblioteca Manuel Solari Swayne, MALI.
- Espinosa Saldaña, A. (1931). El valor estético del arte decorativo precolombino. *Mundial*, 13-14.
- Espinosa Saldaña, A. (22 de julio de 1931). La exposición de Sabogal. *El Comercio*, p. 19.
- Espinosa Saldaña, A. (1934). La exposición de pinturas de Ricardo E. Flores. *Social*, 6-39.
- Espinosa Saldaña, A. (1935). Exposición de esculturas de Arturo Velasco Nuñez. *Social*, 6-42.
- Espinosa Saldaña, A. (1936). Los métodos de enseñanza en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Archivo Antonino Espinosa Saldaña (AAP/XAE caja 1 ES-014). Biblioteca Manuel Solari Swayne, MALI.
- Espinosa Saldaña, A. (1937). Manuel Piqueras Cotoquí. Revista Social. *Social*, 7.
- Espinosa Saldaña, A. (1938). El espíritu en la creación artística. Archivo Antonino Espinosa Saldaña (AAP/XAE caja 1 ES-016). Biblioteca Manuel Solari Swayne, MALI.
- Espinosa Saldaña, A. (1938). Exposición de Camino Brent. *Social*, 10.
- Espinosa Saldaña, A. (1940). Algo sobre el arte en el Perú. "El indigenismo". Archivo Antonino Espinosa Saldaña. (AAP/XAE caja 1 ES-016). Biblioteca Manuel Solari Swayne, MALI.
- Espinosa Saldaña, A. (1941). La exposición de Reynaldo Luza. *Social*, 10-11.
- Espinosa Saldaña, A. (1947). [Apunte 1, manuscrito para el estudio sobre Sorolla]. Archivo Antonino Espinosa Saldaña (AAP/XAE caja 1 ES-031). Biblioteca Manuel Solari Swayne, MALI.
- Espinosa Saldaña, A. (1947). Rodin. Archivo Antonino Espinosa Saldaña (AAP/XAE caja 1 ES-031). Biblioteca Manuel Solari Swayne, MALI.

- Espinosa Saldaña, A. (ca. 1931). Exposición de Julia Codesido y el arte nacional. Archivo Antonino Espinosa Saldaña (AAP/XAE 01 ES-007). Biblioteca Manuel Solari Swayne, MALI.
- Espinosa Saldaña, A. (ca. 1938). Pintores extranjeros en Lima. Archivo Antonino Espinosa Saldaña (AAP/XAE caja 1 ES-022). Biblioteca Manuel Solari Swayne, MALI.
- Espinosa Saldaña, A. (ca. 1933-1938). José Sabogal. La creación artística. Archivo Antonino Espinosa Saldaña (AAP/XAE 01 ES-004). Biblioteca Manuel Solari Swayne, MALI.
- Gallagher, M. (1941). El indigenismo y el peruanismo en el arte: comentarios sobre dos exposiciones recientes. *Mercurio Peruano*, 462.
- Iberico, M. (15 de julio de 1930). [Carta de respuesta a Antonino Espinosa con opinión sobre la polémica con el profesor Augusto Aguirre]. Archivo Antonino Espinosa Saldaña (AAP/XAE02 CP-017). Biblioteca Manuel Solari Swayne, MALI.
- Kusunoki, R. y Wuffarden, L. (2014). *Arte moderno*. Gráfica Biblos.
- Lauer, M. (1976). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Mosca Azul.
- Lavarello Vargas, G. (2002). *Artistas plásticos en el Perú, siglos XVI-XVII-XVIII-XIX-XX*. Pacasmayo.
- Leguía, A. B. y Salcedo, A. B. (1924). *Discursos y mensajes del presidente Leguía* (vol. 1). (R. W. Stubbs, Ed.). Garcilaso.
- Lonardini Herane, N. (2019). *Presencia italiana en el arte peruano del siglo XX*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Majluf, N. y Wuffarden, L. E. (2013). *Sabogal*. Gráfica Biblos.
- More, E. (17 de noviembre de 2018). “Los duendes” y José María Eguren. <http://www.vallejoandcompany.com/los-duendes-y-jose-maria-eguren/>
- Moro, C. y Westphalen, E. (1939). *El uso de la palabra*. Lima.
- Sabogal, J. (25 de junio de 1930). [Carta dirigida a Antonino Espinosa negándose a participar]. Archivo Antonino Espinosa Saldaña (AAP/XAE02 CP-011). Biblioteca Manuel Solari Swayne.
- Salinas, P. (29 de enero de 2012). Guillermo Salinas Cossío. *Perú 21*. <https://peru21.pe/voces/guillermo-salinas-cossio-13794-noticia/>
- Suárez Simich, M. (8 de junio de 2006). Libros clave de la narrativa peruana (VII). *El pueblo del Sol*. https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/junio_06/08062006_02.htm
- Villegas, F. (2010). La escultura en el 900: entre la obra europea importada y la formación de la escuela nacional. *Revista del Museo Nacional*, 211-245.
- Westphalen, E. A. (1996). *Escritos varios sobre arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica.

Dossier

Lo fantástico en la
literatura latinoamericana,
siglos XX y XXI

“Lo fantástico en la literatura latinoamericana, siglos XX y XXI”

En la literatura latinoamericana lo fantástico ocupó históricamente un lugar periférico, a raíz del mayor interés del mundo académico por el registro mimético verosímil, asumido casi como un espejo de la realidad. En el nuevo milenio, lo fantástico poco a poco ha ido creciendo tanto en su producción ficcional como en sus discursos teóricos y críticos, lo que ha permitido una renovación de su serie literaria, y de otro, una mayor reflexión.

Este *dossier* titulado “Lo fantástico en la literatura latinoamericana, siglos XX y XXI” recoge algunas líneas hermenéuticas que conciben lo fantástico ya no como un producto evasivo y alejado de la realidad, sino todo lo contrario. Desde narraciones de herencia tradicional, como el pacto demoníaco, las leyendas urbanas, lo absurdo y lo insólito; con la dimensión política y moral del monstruo y de lo monstruoso corporal dentro de los marcos del horror gótico; hasta el terror social y la ideología que subyace en los textos, todo ello forma parte del interés de los actuales estudios sobre lo fantástico.

El presente *dossier* es una excelente muestra de un inmenso panorama que permitirá al lector ingresar en los actuales derroteros y debates contemporáneos en torno a lo fantástico.

Elton Honores
Editor asociado, 2022

Más sabe el diablo por fantástico que por viejo: la tradición del pacto demoníaco en Gorriti, Garmendia y Arreola

The devil knows more because it is fantastic than because it is old: The tradition of the demonic covenant in Gorriti, Garmendia and Arreola

Alejandra Giovanna Amatto Cuña

Universidad Nacional Autónoma de México,
Ciudad de México
alejandra.amatto@gmail.com

Resumen

Este artículo se dedica a explorar la tradición del pacto demoníaco y sus alcances culturales, desde una perspectiva literaria, en tres cuentos referentes de la narrativa fantástica sobre el tema y cuyos autores resultan fundamentales para la construcción del género en América Latina: Juana Manuela Gorriti, Julio Garmendia y Juan José Arreola. Los dos primeros cuentos, “Una visita infernal” y “El alma”, serán analizados desde una perspectiva que los coloca como “antecedentes”, es decir, dos primeras experiencias que se acercan al asunto de una manera audaz y provocadora, desplegando estéticas textuales anticipadas al contexto decimonónico en el caso de Gorriti y vanguardistas en el caso de Garmendia, con elementos sustanciales que se verán de manera más articulada y profunda en el desarrollo del último relato, “Un pacto con el diablo”, del mexicano Juan José Arreola. Desde una visión comparativa se verán algunos elementos destacados en la transformación tanto del manejo del tema como de sus estrategias textuales.

Palabras clave: Género, literatura latinoamericana, pactos demoniacos.

Abstract

This article is dedicated to exploring the tradition of the demonic pact and its cultural scope, from a literary perspective, in three stories that are references to the fantastic narrative on the subject and whose authors are essential for the construction of the genre in Latin America: Juana Manuela Gorriti, Julio Garmendia and Juan José Arreola. The first two stories, “Una visita infernal” and “El alma”, will be analyzed from a perspective that places them as “background”, that is, two first experiences that approach the subject in a bold and provocative way, displaying textual aesthetics. anticipated to the nineteenth-century context in the case of Gorriti and avant-garde in the case of Garmendia, with substantial elements that will be seen in a more

articulated and profound way in the development of the last story: “A pact with the devil”, by the Mexican Juan José Arreola. From a comparative perspective, some outstanding elements will be seen in the transformation of both the handling of the subject and its textual strategies.

Keywords: Gender, Latin American literature, demonic pacts.

Fecha de envío: 12/4/2022 **Fecha de aceptación:** 18/6/2022

I. Introducción

En el breve texto “Juan José Arreola. Cuentos fantásticos”, prólogo a la edición de *Confabulario* de 1985, publicada por el Fondo de Cultura Económica, Jorge Luis Borges se detiene a describir la figura del autor mexicano de la siguiente manera: “Creo descreer del libre albedrío, pero, si me obligaran a cifrar a Juan José Arreola en una sola palabra que no fuera su propio nombre (y nada nos impone ese requisito), esa palabra, estoy seguro, sería libertad. Libertad de una ilimitada imaginación, regida por una lúcida inteligencia” (Borges, 2010, p. 632). Como bien señala Rafael Olea Franco, este único brevísimo pero profundo texto que Borges le dedica a Arreola va en consonancia con lo que el propio autor jalisciense pensaba de la figura del argentino, al afirmar: “lo primero que me trae a la mente el nombre de Borges es la fantasía dentro de los límites de lo posible” (Olea Franco, 2006, p. 133).

Para nada es desconocida la denotada responsabilidad e importancia que Borges tuvo, a partir de los años 40, junto con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, en la profunda renovación que significó la postulación, como eje rector de la narrativa latinoamericana, de una literatura de “irrealidad” que se contraponía a los ya anquilosados “remedios de realismo” —como le gustaba señalar al mismo Borges—, con la publicación de la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica* en 1940 y sus respectivas obras cumbres de esa misma década, *Ficciones* (1944) y *El aleph* (1949). Esta renovadora concepción, que privilegiaba la exploración de nuevos senderos estéticos alejados de la literatura mimética, del realismo acérrimo e histórico, tuvo importantes repercusiones en toda la tradición literaria latinoamericana y, sin lugar a dudas, Juan José Arreola fue uno de sus primeros adeptos. Esto lo señala, de alguna manera, el propio Borges en su ya citado prólogo, al destacar las cualidades de la literatura arreolesca, que, dicho sea

de paso, fascinan al argentino por la evidente proximidad conceptual con la suya propia: “Desdeñoso de las circunstancias históricas, geográficas y políticas, Juan José Arreola, en una época de recelosos y obstinados nacionalismos, fija su mirada en el universo y en sus posibilidades fantásticas” (Borges, 2010, p. 632). Asimismo, como destaca Olea Franco:

Con un tono que remite de inmediato a los términos de su famoso prólogo de 1940 a *La invención de Morel*, de Bioy Casares, Borges reivindica [en este texto] la inmensa capacidad inventiva de Arreola, patente en el título de uno de sus libros, *Varia invención*, el cual dice podría extenderse en toda su obra. En efecto, [...] desde sus orígenes la obra arreolesca fue una convincente prueba de un aliento de renovación en la literatura mexicana, la cual exhibía ya cierta parálisis derivada del agotamiento de los temas y formas de la narrativa de la Revolución; junto con otros autores, [...] Arreola fue responsable, a fines de la década de 1940 e inicios de la siguiente, de infundir nuevos aires a esa vieja tradición (Olea Franco, 2006, p. 133).

No se trata aquí de profundizar sobre un tema en el que ya la crítica especializada ha abundado con creces: la parcial influencia de Borges en la obra de Arreola y los derroteros comunes en sus narrativas. Sin embargo, estos breves antecedentes que referí serán de gran utilidad para el propósito central de mi análisis, que pretende examinar la apropiación de algunos elementos clásicos de la tradición fantástica en la literatura de Juana Manuela Gorriti y Julio Garmendia, así como su uso específico en uno de los cuentos modélicos del autor mexicano perteneciente al género: “Un pacto con el diablo” (*Confabulario*, 1952). Por esa razón, me parece importante realizar este breve rastreo, que exhibe la filiación inicial de una parte de la narrativa de Arreola con el desarrollo de la literatura fantástica en Latinoamérica, a partir de la figura de Borges, pero llevarla más allá, incorporándola a toda una tradición de raigambre fantástica clásica, que se detiene en el motivo del pacto demoniaco y cuyo desarrollo incluso se remonta, por lo menos en nuestro continente, al siglo XIX.

En este sentido adelanto que denominaré como literatura fantástica, siguiendo las definiciones teóricas clásicas, a todos aquellos relatos que están contruidos bajo la premisa de una “ilegalidad” que irrumpe en el paradigma de realidad cotidiano de los personajes —también verosímil y familiar para el lector—, con el propósito de desestabilizarlo. Desde esta perspectiva, en lo fantástico coexisten dos formas de mundos ficticios contruidas con base en leyes lógicamente irreconciliables. Por lo tanto, la irrupción del suceso insólito no puede tener una explicación ni

lógica, ni causal, ni científica, ni religiosa. En síntesis, el suceso fantástico no puede ser explicado por ninguna vía, pues en ese caso dejaría de serlo. Estamos ante las puertas de lo irresoluble, de lo ambiguo, de ahí el carácter fascinante de su naturaleza (Amatto, 2018, p. 7). Más adelante incorporaré a esta definición algunos elementos nodales para el análisis de la construcción de un texto fantástico, aplicados fundamentalmente al examen del cuento de Arreola.

II. Las huellas de un camino infernal: los antecedentes del pacto demoníaco en la literatura latinoamericana

Como mencionó en varias oportunidades el propio Juan José Arreola, el cuento “Un pacto con el diablo” tiene sus antecedentes primarios en el cine, pues germinó a partir de la película *The Devil and Daniel Webster or all that money can buy*, de 1941, cinta dirigida por el cineasta de origen judío-alemán William Dieterle, nacionalizado estadounidense en 1937. A pesar de que el filme está basado en el cuento “The Devil and Daniel Webster” (1937) del poeta y novelista Stephen Vincent Benét, evidentemente recoge, en esencia, el ya tradicional tema del mito fáustico, cuyos orígenes se remontan al personaje histórico de Georg Faustus (Kneitlingen, 1480), estudiante de Teología en la universidad de Heidelberg, acusado de “astrólogo, bergante, borrachín, servidor del diablo” (González y Vega, 2007, p. 30). Faustus muere en 1540, a los 60 años, dejando tras de sí una famosa leyenda de nigromante, lector de horóscopos (al parecer, el obispo de Bamberg le pagó 10 florines por este servicio), por lo que fue perseguido prácticamente toda su vida adulta, según consta en los registros de la época del reformador religioso y erudito alemán Philipp Melanchthon (1497-1560), quien lo acusaba de “turspissima bestia et cloaca multorum diabolorum” (“feísima bestia y cloaca de múltiples demonios”).

Desde sus orígenes históricos, el mito fáustico continuó fortaleciéndose, sumando prodigio y maravilla, hasta la publicación en 1587 de la *Historia von D. Johann Fausten*, a cargo del editor Johann Spies, en Frankfurt am Main, de cuyo autor anónimo solo se sabe que provenía de Espira. Esta versión, mejor conocida como “Volksbuch” o “Libro popular”, “recogía a grandes rasgos la historia de un hombre que pacta con el diablo, pero salpicada de los ingredientes del espíritu renacentista: las ansias de saber y penetrar en los secretos abismales de la naturaleza” (González y Vega, 2007, p. 30). Su importancia radica, como dije, en que es el primer antecedente literario del mito, fue traducido a varios idiomas y se considera la obra que formaliza el paso de la leyenda a la narrativa. Sin embargo, como se verá más adelante, en obras posteriores el origen que motiva el pacto se

distancia de las condiciones originales que en el siglo XVI lo convocaban, como en el cuento de Arreola, cuyo intercambio del alma no se negocia por la ambición del conocimiento, sino por necesidades pecuniarias.

El examen del mito ha tenido diversas manifestaciones literarias, como la versión dramática del inglés Christopher Marlowe, la del español Calderón de la Barca, y el fundamental retorno a tierras germánicas de la mano del, quizá, más famoso *Fausto* de todos los tiempos: el de Goethe, y después el de Thomas Mann.

Ahora bien, si pensamos en la tradición latinoamericana, podríamos citar varios ejemplos previos a la aparición del mito en la literatura de Arreola. Por razones de inusitada novedad me interesa detenerme en dos casos, en particular, que además remiten a la tradición fantástica en su uso. El primero de ellos se remonta, como mencioné, al siglo XIX, y está representado en el brevísimo relato “Una visita infernal”, incluido en *Panoramas de la vida. Colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas* (1876), de la escritora argentina Juana Manuela Gorriti. Si bien la narración no se centra en el concepto de “pacto” como tal, pues la protagonista no ofrece su alma al demonio por algo a cambio, si abreva de algunos elementos que constituyen las premisas básicas de la visita diabólica, como parte del mito fáustico, mezclado con elementos de los tratados de brujas. Esta tesis se fortalece si tiene en cuenta que en este caso se trata de un personaje femenino, cuya importancia para el diablo no radica en el alma, precisamente, sino en otra posesión “femenina” más valiosa para la época: la virginidad.

La heroína del cuento, una joven que apenas se acaba de casar, está cambiándose de ropa en el baño del recinto en donde se ha celebrado su fiesta matrimonial. Todavía se escuchan los ecos de la música y las risas de los invitados, mientras ella se alista para partir en un carruaje, con su flamante marido, hacia la noche de bodas. Pero como nos relata el narrador en tercera persona, una hermana de la joven, algo interrumpe repentinamente esta acción:

Todo era silencio en torno suyo, y solo se escuchaban a lo lejos, y medio apagados, los rumores de la fiesta.

De súbito óyense pasos en el dormitorio. La novia cree que es su esposo, y se levanta sonriendo para salir a su encuentro; pero al llegar a la puerta se detiene y exhala un grito.

En el umbral, apareció un hombre alto, moreno, cejijunto vestido de negro, y los ojos brillantes de siniestro resplandor, que avanzando hacia ella la arrebató en sus brazos. En el mismo instante la luz de la

bujía comenzó a debilitarse, y se apagó a tiempo que la voz del novio llamaba a su amada.

Cuando esta volvió en sí, encontrose apoyada la cabeza en el pecho de su marido sentada en los cojines del coche que rodaba en dirección del Cercado.

—¡Fue el demonio! —murmuró la desposada, y refirió a su marido aquella extraña aventura. Él rio y lo achacó a broma de su misma novia (Gorriti, 2010, pp. 324-325).

Como se observa en este pasaje del cuento, la irrupción del suceso insólito, que diferencia dos órdenes de mundo (el terrenal y el infernal) se presenta a través de la ambigüedad que el relato genera, al enfrentarnos ante la posibilidad de estar presenciando la descripción de un sueño, una premisa fantástica similar a la del cuento de Arreola. La protagonista es sorprendida en su recámara por la presencia de un extraño, que físicamente coincide con una de las representaciones clásicas del diablo en el periodo decimonónico: “alto, moreno cejijunto, vestido de negro, y los ojos brillantes de siniestro resplandor”, que distarán mucho de las ya conocidas por todos nosotros a mediados del siglo XX. En ese sentido, la figura del diablo es, muy en consonancia otra vez con el relato de Arreola, absolutamente estilizada y, por demás, tentadora. Asimismo, queda implícita la posibilidad de un encuentro erótico con este, matizado por la incertidumbre del efecto fantástico que se genera al apagarse la luz de la recámara, cuando simultáneamente se escuchaban los últimos ecos de la voz del novio que llamaba a su amada, mientras ella está (hasta donde sabemos) en brazos del misterioso visitante.

Al reanudar la escena, se restituye el ambiente “realista” del cuento y se fortalece parcialmente la idea del sueño, pues la protagonista no recuerda cómo ha llegado al carruaje en compañía de su esposo y solo atina a exclamar: “¡Fue el demonio!”. Pero, hacia el final del relato, la irrupción de lo fantástico queda reforzada por otro elemento, pues, como nos narra la hermana de la protagonista, pasados los años, la mujer, ya envejecida, volverá a encontrarse con el mismo sujeto, quien está físicamente igual, aludiendo a una característica propia del diablo: no envejecer. Este nuevo encuentro se produce en una fecha particular, un 24 de agosto, mes aciago para la tradición andina (con la que siempre estuvo en contacto Gorriti tras su exilio, desde muy joven, tanto en Bolivia como en el Perú), por ser el periodo del año en que el diablo anda suelto. El hecho de que el hombre no haya envejecido y que además sea también percibido por otros personajes como un ente maligno refuerza la idea de que lo que se produjo esa noche en la recámara nupcial fue, precisamente, una visita infernal.

El segundo ejemplo que quisiera comentar, que empata elementos clásicos de la tradición fáustica del pacto diabólico, pero, ahora sí, a través del intercambio del alma por un provecho específico, es el del cuento “El alma”, del venezolano Julio Garmendia, incluido en el libro *La tienda de muñecos*, de 1927. Al igual que en la historia de Gorriti, el personaje es visitado por el demonio, quien con una actitud un tanto insegura ronda la habitación del narrador sin animarse todavía a entrar. Como se verá, desde el inicio del relato, Garmendia le impone su propio sello a la reapropiación del tema presentando. Por un lado, vemos al diablo un tanto inseguro de sus planes y, por el otro, a un narrador nada escandalizado con la presencia sobrenatural y bastante racional a la hora de encontrarse con Mefistófeles:

¿Qué viene a buscar el Diablo en mi aposento? ¿Y por qué se toma la molestia de tentarme? Me permito creer que es cuando menos una redundancia y una inconcebible falta de economía en la distribución de tentaciones entre los hombres, el hecho de que se me acerque Satán con el objeto de rendirme a su poder. Nunca requerí su presencia para caer en pecado [...] Quise, pues, adelantármele, fui a llamarle y le hice entrar. Comprendió al punto la verdadera situación en que se hallaba y tomó asiento a mi lado sin inmutarse en lo mínimo.

—Caballero —me dijo—: aspiro a compraos vuestra alma.

No podía sorprenderme su propuesta, porque bien sabía yo que él se ocupaba desde tiempo atrás de esta clase de transacciones.

—¡Ah, caballero! —le dije—, ¡con cuánto gusto accedería a vuestra demanda! Pero, decidme, ¿acaso estáis seguro de que tengo alma?

—No, por cierto —me respondió—, y antes de cerrar el pacto tendríamos que averiguarlo a punto fijo. Trátese de una compraventa y cualquier abogado [...] os dirá que para que una cosa pueda venderse o comprarse, es preciso que exista (Garmendia, 1927, pp. 33-34).

La familiaridad del diálogo, en donde se discute la transacción, entre este moderno y leguleyo príncipe de las tinieblas con el narrador-protagonista del cuento lo acerca, en gran medida, a lo acontecido en el texto de Arreola. Ya que, como se verá más adelante, “Un pacto con el diablo” también inicia estableciendo un diálogo de cordialidad entre los dos sujetos que, posteriormente, amenaza con tambalearse ante el temor lógico que le causa al protagonista de Arreola percatarse de que

está frente al demonio. Además, los dos relatos recurrirán al carácter formal del Diablo, quien en ambos textos está muy pendiente de cumplir las condiciones legales solicitando la firma del contrato, que empeña el alma de su contraparte, con unas gotitas de sangre.

Sin embargo, el cuento de Garmendia le da un giro interesante a la tradición clásica del pacto al poner en duda la existencia de un alma en el cuerpo del sujeto elegido. Desde una visión vanguardista, que interpela las condiciones materiales de los objetos y su total descreimiento en la espiritualidad, el relato introduce una variable problemática al tema de la venta de almas: la posibilidad de que en estos tiempos modernos haya individuos que no tengan una.

Y así será, después de una temporada en la que ambos conviven para ver si, en efecto, se puede constatar la presencia de un alma en el cuerpo del personaje. Satanás, incapaz de llegar a una conclusión certera, le propone un complejo experimento que consiste en estrangularlo delicadamente para darle muerte y luego revivirlo, con el único propósito de comprobar la existencia de su alma. Después de este procedimiento el narrador comprueba que carece de esta. Sin embargo, no le confesará al Diablo este pequeño defecto del que solo él está enterado e intentará sacar el mayor beneficio posible de la transacción. A diferencia de la historia acostumbrada del pacto en la tradición fáustica, el personaje no pide dinero a cambio de su alma, pero sí un don fundamental: el de nunca pestañear al mentir.

III. Arreola y su diablo fantástico

En este breve recorrido sobre el origen y la apropiación del tema fáustico, fundamentalmente dentro de la tradición latinoamericana, ha llegado la hora de comentar el cuento de Juan José Arreola “Un pacto con el diablo”, no solo como una posible muestra más de este mecanismo de absorción del tópico a lo largo del tiempo, sino como un verdadero texto modélico del género fantástico que, como siempre sucede en la literatura de Arreola, depara incesantes novedades. Es importante señalar que la presencia del Diablo como tema, o sujeto participativo en las acciones narrativas de las historias arreolescas, no es exclusivo de este relato. El mismo *Confabulario* cuenta con varias menciones a su persona. Por ejemplo, en “Monólogo del insumiso” se afirma: “Hay un diablo que me castiga poniéndome en ridículo. Él me dicta casi todo lo que escribo. Y mi pobre alma cancelada está ahogándose bajo el aluvión de estrofas” (Arreola, 2012, p. 81). O en “Sinesio de Rodas”, en donde se sostiene:

Tentado por el auge maniqueo, Sinesio de Rodas no tuvo inconveniente en alojar en su teoría a las huestes de Lucifer, y admitió los diablos en calidad de saboteadores. Ellos complican la urdimbre sobre la que los ángeles traman, rompen el buen hilo de nuestros pensamientos, alteran los colores puros, se birlan la seda, el oro y la plata, y los suplen con burdo cañamazo. Y la humanidad ofrece a los ojos de Dios su lamentable tapicería, donde aparecen tristemente alteradas las líneas del diseño original” (Arreola, 2012, p. 79).

Desde su título, netamente explícito, que trasciende el carácter inicial de la narrativa fantástica, Arreola nos anticipa la naturaleza de la historia y logra que, prácticamente, todo lector enterado del mito fáustico conozca el argumento general de la trama que se desarrollará. Las primeras líneas del cuento nos adentran de inmediato en la acción narrativa que se ambienta, de manera muy moderna para su época, en una sala de cine:

Aunque me di prisa y llegué al cine corriendo, la película había comenzado. En el salón oscuro traté de encontrar un sitio. Quedé junto a un hombre de aspecto distinguido.

—Perdone usted —le dije—, ¿no podría contarme brevemente lo que ha ocurrido en la pantalla?

—Sí. Daniel Brown, a quien ve usted allí, ha hecho un pacto con el diablo.

—Gracias. Ahora quiero saber las condiciones del pacto: ¿podría explicármelas?

—Con mucho gusto. El diablo se compromete a proporcionar la riqueza a Daniel Brown durante siete años. Naturalmente, a cambio de su alma.

—¿Siete nomás?

—El contrato puede renovarse. No hace mucho, Daniel Brown lo firmó con un poco de sangre (Arreola, 2012, p. 129).

Como apunta Luis Quintana Tejera, “cual nuevo Fausto y perseguido por la pobreza que no lo autoriza ni siquiera a asistir al cine con su mujer, el personaje se encuentra frente a la pantalla, la cual parece funcionar como un espejo que refleja sus propias necesidades e inquietudes. A su lado, el curioso Mefistófeles observa la proyección con marcado interés” (Quintana Tejera, 1997, p. 36). En efecto, el protagonista irrumpe abruptamente en la sala ya en penumbra, y con la

película iniciada, algo notoriamente molesto para cualquier cinéfilo. Su condición socioeconómica, que será reiteradamente señalada en el cuento, le impide no solo compartir “donador de alma”, debido a su pobreza a causa de ser un humilde sastre.

Como señalé al inicio, el atractivo que el cuento posee no solo radica en el empleo que hace Arreola de un modelo más que conocido del pacto con el diablo, ya en la literatura de los años 50, por las novelas o representaciones teatrales, sino que introduce una novedosa construcción, a modo de palimpsesto, que remite a su lector contemporáneo a un referente cinematográfico actual para su tiempo, como era la película *The Devil and Daniel Webster*. En este sentido, el cuento de Arreola ejemplifica, para Felipe Vázquez, “en su modesta realización, la complejidad del palimpsesto literario. Hay que señalar además que Arreola introduce el cine en el cuento, no obstante que lo hace como parte de la escenografía” (Vázquez, 2007, p. 32). Articulando prácticamente todas las claves mencionadas sobre la estructuración de los códigos y formas que sostienen al pacto, el narrador nos va presentando, a través de ciertos indicios, la particular naturaleza de su compañero de función. Esto queda evidenciado en frases tales como: “El perfil de mi vecino, esfumado en la oscuridad sonrió débilmente” (Arreola, 2012, p. 130); “El alma de ese pobre muchacho puede mejorar, los remordimientos pueden hacerla crecer contestó filosóficamente mi vecino, agregando luego con malicia entonces el diablo no habrá perdido su tiempo” (Arreola, 2012, p. 130), o “No sería la primera vez que al diablo le salieran mal estas cosas. Algunos se le han ido ya de las manos a pesar del contrato” (Arreola, 2012, p. 130). La evidente experiencia en estos casos que demuestra el personaje comentarista de la película se va exhibiendo cada vez más en su peculiar naturaleza, ¿al igual que el deseo y la frustración del protagonista que observa con atención el derrotero de Daniel Brown en la pantalla, como suyo propio, “Daría cualquier cosa porque nada le faltase a Paulina-Su alma?” (Arreola, 2012, p. 131), le pregunta el diablo al protagonista.

Tras una incómoda charla atravesada por las quejas de los otros espectadores, el misterioso vecino sugiere salir del recinto para profundizar más acerca de los pormenores de la historia. Desde aquí se comienza a desarrollar el suceso de infracción fantástica, pues en primer lugar el protagonista afirma: “No pude rehusar y salimos. Miré por última vez a la pantalla: Daniel Brown confesaba llorando a su mujer el pacto que había hecho con el diablo” (Arreola, 2012, p. 131). Esto que no será, en apariencia, del todo exacto porque, según el relato, tanto él como el diablo regresarán para ver el final de la película, lo cual indica

la clara existencia de un indicio significativo. En segundo lugar, se produce otro suceso extraordinario, ya que de una forma muy natural el diablo se presenta, casi sin presentarse:

Noté, de pronto, que el rostro de aquel hombre se hacía más agudo. La luz roja de un letrero puesto en la pared daba a sus ojos un fulgor extraño, como fuego. Él advirtió mi turbación y dijo con voz clara y distinta:

—A estas alturas, señor mío, resulta por demás una presentación. Estoy completamente a sus órdenes.

Hice instintivamente la señal de la cruz con mi mano derecha, pero sin sacarla del bolsillo. Esto pareció quitar al signo su virtud, porque el diablo, componiendo el nudo de su corbata, dijo con toda calma:

—Aquí, en la cartera, llevo un documento que...

Yo estaba perplejo. Volví a ver a Paulina de pie en el umbral de la casa, con su traje gracioso y desteñido, en la actitud en que se hallaba cuando salí: el rostro inclinado y sonriente, las manos ocultas en los pequeños bolsillos de su delantal. Pensé que nuestra fortuna estaba en mis manos. Esta noche apenas si teníamos algo para comer. Mañana habría manjares sobre la mesa. Y también vestidos y joyas, y una casa grande y hermosa. ¿El alma? (Arreola, 2012, p. 132).

Tratándose de Arreola, no pueden estar ausentes los rasgos de una peculiar comicidad, pues mientras el protagonista se debate en estos menesteres filosóficos sobre la pobreza, la riqueza y la virtud del alma, el diablo ya está encima de él intentándole pinchar un dedo con una aguja, perdiendo toda la elegancia previa. Sin embargo, la firma del contrato se pospone para el final de la proyección de la película, pues el protagonista quiere conocer cómo esta concluye, y esto lo cambia todo:

Una música surgió de esa sonrisa y parecía disolver poco a poco las imágenes. Entonces, de la casa dichosa y pobre de Daniel Brown brotaron tres letras blancas que fueron creciendo, creciendo, hasta llenar toda la pantalla.

Sin saber cómo, me hallé de pronto en medio del tumulto que salía de la sala, empujando, atropellando, abriéndome paso con violencia. Alguien me cogió de un brazo y trató de sujetarme. Con gran energía me solté, y pronto salí a la calle (Arreola, 2012, p. 130).

Después de recurrir a las clásicas modalizaciones fantástica y a la construcción de espacios de indeterminación en el relato, con frases, como “sin saber cómo, me hallé en medio del tumulto que salía de la sala...” o “Alguien me cogió de un brazo y trató de sujetarme”, el personaje corre hacia su hogar en donde encuentra a su esposa Paulina, a quien, en vez de contarle la película, le relata su otra historia, la que ella interpreta, entre risas, como un probable sueño producto del cansancio de su marido. El sueño, como en el cuento de Gorriti, alimenta la ambigüedad necesaria en lo fantástico, pero al igual que en el relato de la argentina la peripecia no debe quedarse allí, pues podría funcionar como una explicación de los sucesos, e invalidaría la condición fantástica de la historia. Por ese motivo, el final del cuento, concluye con un modelo casi exacto de desenlace dentro de los códigos del fantástico tradicional, ya que el personaje afirma: “Cuando acabé mi relato, Paulina me dijo que era la mejor película que yo podía haberle contado. Parecía contenta y se rio mucho. Sin embargo, cuando yo me acostaba, pude ver cómo ella, sigilosamente, trazaba con un poco de ceniza la señal de la cruz sobre el umbral de nuestra casa” (Arreola, 2012, p. 134).

Como se observa, la duda sobre la veracidad de si el suceso se produjo o no, la famosa vacilación todoroviana, se percibe en este final en el que la esposa parecería no creer con total seguridad que lo que narrado por su marido se trata solo de un sueño, motivo por el cual recurre a una vieja tradición religiosa para ahuyentar los malos espíritus. Y aquí arriba a una cuestión muy importante, el cuento “Un pacto con el diablo” no es esencialmente modélico dentro del género por el manejo temático del mito fáustico, ya que esto es un plus en su desarrollo, sino por el novedoso montaje textual en el que Arreola inserta esta historia, tantas veces ya recreada. Con un estricto sentido del género, el jalisciense se apega a sus normas básicas, pero dota al mito fáustico de una impronta regional muy propia. Esta renovación del asunto, mediante estrategias narrativas como las que se han observado, de extrema novedad, hacen de este cuento, sin duda, un clásico.

Tengo que confesar [afirmó Arreola] que nada realmente es de uno, todo es herencia recibida, todo es óbolo de los demás, de los grandes literatos, filósofos, poetas, y las gentes sencillas, humildes, o gentes destacadas socialmente, en el orden de la política y demás, en fin... Llego uno a la conclusión de que solo la redacción es propia. Y luego, la redacción está llena de estilos ajenos (Albala, 1989, p. 677).

Para concluir, me parecen más que pertinentes las palabras del propio Arreola, que expresan su enorme saber sobre lo que significó la apropiación de toda una tradición universal, en el más borgeano de los sentidos, para convertirse en un inmenso artífice de la literatura de su tierra y su tiempo.

Referencias bibliográficas

- Albala, E. (1989). Juan José Arreola: Fragmentos para el rompecabezas del mundo. Entrevista. *Revista Iberoamericana*, pp. 148-149.
- Amatto Cuña, A. G. (2018). Frente a las puertas de lo irresoluble: la literatura fantástica. *Revista Este País*, 328, pp. 6-9.
- Arreola, J. J. (2012). *Cuentos*. Fondo de Cultura Económica.
- Borges, J. L. (2010). *Obras completas (1975-1988)*. Tomo IV. (3.^a ed.). Emecé.
- Garmendia, J. (1927). El alma. En *La tienda de muñecos*. Monte Ávila Editores.
- Goethe, J. W. (2007). *Fausto*. (2.^a ed.). Cátedra.
- Gorriti, J. M. (2010). Una visita infernal. En *El pozo de Yocci y otros relatos*. Cátedra.
- Olea Franco, R. (2006). Un diálogo posible: Borges y Arreola. En *Los dones literarios de Borges*. Iberoamericana-Vervuert.
- Quintana Tejera, L. (1997). Ludismo especular en “Un pacto con el diablo” de Juan José Arreola. *Crítica Cl. Revista Latinoamericana de Ensayo*, XXI. <https://critica.cl/literatura/ludismo-especular-en-“un-pacto-con-el-diablo”-de-juan-jose-arreola>
- Vázquez, F. (2007). Arreola y el género varia invención. *Crítica, Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*, 143, 30-47.

Ideología política en dos cuentos fantásticos de Antonio

Benítez Rojo

Political ideology in two fantastic short stories by Antonio

Benítez Rojo

José Miguel Sardiñas Fernández

Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Potosí, México

miguel.sardinias@uaslp.mx

ORCID: 0000-0001-7975-1824

Resumen

El artículo analiza la presencia de elementos políticos e ideológicos en dos cuentos fantásticos del narrador cubano Antonio Benítez Rojo (1931-2005): “Estatuas sepultadas” y “Peligro en La Rampa” (*Tute de reyes*, 1967). El objetivo del estudio es mostrar las formas en que una ficción fantástica puede involucrarse en una cuestión política y tomar partido, contra cierta opinión generalizada acerca del carácter evasivo de ese género literario. El marco teórico para considerar fantásticos ambos textos es la teoría de Ana María Barrenechea, y para analizar la presencia y funcionamiento de componentes políticos e ideológicos se parte de la teoría del punto de vista de Boris Uspensky. Como resultado, el estudio muestra la presencia de elementos temáticos políticos en ambos cuentos y la toma de partido del autor a favor del discurso oficial, pese a la sutileza que le proporcionaron las voces narrativas empleadas en los dos textos.

Palabras clave: cuento fantástico, literatura de evasión, cuento cubano del siglo XX, Antonio Benítez Rojo, *Tute de reyes*

Abstract

This article analyzes the presence of political and ideological elements in two fantastic short stories by the Cuban writer Antonio Benítez Rojo (1931-2005): “Estatuas sepultadas” and “Peligro en La Rampa” (*Tute de reyes*, 1967). Its purpose is to underline some rhetorical devices by means of which a fantastic fiction can get involved in a political conflict, against the general opinion about the evasive character of this literary genre. Ana Maria Barrenechea’s theory of the fantastic and Boris Uspensky’s theory of the point of view are its theoretical basis concerning the fantastic and the analysis of political and ideological components of a literary work, respectively. As a result, this study shows the presence of politic elements at a thematic level in both

narratives and the way its author takes part in favor of the official discourse, despite the subtle manner of masking it through carefully chosen narrative voices.

Keywords: fantastic narrative, evasive literature, Cuban short story of the XXth century, Antonio Benítez Rojo, *Tute de reyes*

Fecha de envío: 3/3/2022 **Fecha de aceptación:** 5/6/2022

Tute de reyes (1967), de Antonio Benítez Rojo (1931-2005), es reconocido como uno de los libros más destacados de la década de 1960 en la literatura cubana (Rodríguez Feo, 1967, p. 135; Miranda, 1971, p. 96). Y si nos detenemos en el más famoso de sus cuentos, los elogios suben de tono: “Estatuas sepultadas’ es un excelente relato que parece muy cercano a ‘Final del juego’ de Julio Cortázar” (Ortega, 1973, p. 269); “estos dos cuentos [*scilicet* ‘Estatuas sepultadas’ y ‘Marina 1936’], sobre todo el primero, son de los mejores escritos en Hispanoamérica, al nivel, y a veces por encima del nivel, de los escritos por maestros del cuento contemporáneo como Cortázar, Rulfo y Donoso” (González Echevarría, 1984, p. xix); “Estatuas sepultadas’ [...] está a la altura de lo mejor de Borges y Cortázar” (González Echevarría, 2004, p. 34). No obstante, la calidad del libro no parece haber suscitado una atención proporcional de la crítica especializada, que ha preferido centrarse en la producción narrativa de Benítez Rojo que “tiene como tema la historia sociocultural del Caribe, con particular énfasis en el mundo de los negros” (González Echevarría, 1984, p. xvii). Y esta parte, aunque presente en su primer libro, es posterior (se encuentra principalmente en *El mar de las lentejas*, novela, 1979; *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*, ensayo, 1989; *El paso de los vientos*, cuentos, 1999; *Mujer en traje de batalla*, novela, 2001).

Una razón de peso para ocuparse de *Tute de reyes* es la forma en la que en algunos de sus cuentos se trata la política, ya como tema, ya como fondo de los acontecimientos, pero vinculada a tramas fantásticas. La política puede ser un mundo de muchas ficciones; puede incluso que algunos de sus actores exploten el pensamiento mágico y las creencias en lo sobrenatural para dominar mejor. Pero su recreación literaria suele ser realista, o al menos lo fue en la narrativa cubana desde la década de 1960. Antonio Benítez se propuso cambiar ese hábito y unir, en un solo relato, mundos que algunos escritores habían yuxtapuesto en diversas

piezas de un mismo libro, en años previos; ejemplos de eso son *La reja* (1965), de María Elena Llana, y *El castigo* (1966), de Esther Díaz Llanillo. Jesús Díaz había dado ya el paso en “El polvo a la mitad”, pieza fantástica que se desarrolla en el pueblo natal de Fulgencio Batista y que no pasaría de ser un cuento más de aparecidos en un camino, de no ser por esa combinación. El cuento pertenece a *Los años duros* (1966), una de las obras icónicas de la llamada épica de la Revolución. Benítez Rojo declaró su intención en entrevistas de la época: “Huyéndole al panfleto traté de darles cierta poesía a los cuentos, sumergirlos en imaginación pero sin desligarme de la realidad. [C]reo que logré conciliar ambos aspectos” (Loyola, 1967, p. 9); “Rogelio Llopis diría que soy un escritor ecléctico por la utilización de elementos —convencionalmente llamados— reales e imaginativos. En esos términos creo que soy un escritor ecléctico, pero como odio las clasificaciones diré que trato de trasponer la realidad cotidiana a un mundo muchas veces imaginarios [*sic*]” (Anónimo, 1967, p. 12). Los jurados que otorgaron al libro el Premio Casa de las Américas de cuento, Mario Benedetti, Jesús Díaz, Enrique Lihn, Carlos Monsiváis y Dalmiro Sáenz, también destacaron el punto, entre las razones para premiarlo, según puede leerse en las solapas del breve volumen: “Estos relatos dejan al mundo que se expresa en ellos [...] el cuidado de una libre, feliz combinación de lo real y de lo imaginario” (Benítez, 1967). Y Rafael Rojas, recordando la optimista idea de Julio Cortázar según la cual lo más revolucionario en la Cuba de la década de 1960 era escribir literatura fantástica, lo resume de manera inmejorable: “Cosa que Benítez Rojo había logrado por partida doble, es decir, escribiendo literatura fantástica sobre la propia Revolución”.

La literatura fantástica y en general de irrealidad ha tenido fama —mala fama— de ser evasiva. Y aunque quienes le han colgado el sambenito no siempre se han tomado el trabajo de explicar en qué consiste eso, podemos deducir que significa que evita ocuparse de conflictos sociales (por ejemplo, los vinculados a luchas de poder o de clases, cambios de gobiernos o de sistemas políticos, guerras u otras formas de violencia grupal). Un ejemplo de esa postura crítica puede encontrarse en la siguiente caracterización de obras no realistas de los años 1960-1965 publicadas en Cuba:

Es de resaltar el auge que en los primeros años de la Revolución tuvo la cuentística de la llamada “ficción científica” o la de mera fantasía, cuentística que —en general— tuvo como común denominador el desasimio de la circunstancia inmediata y en particular del proceso revolucionario por parte de sus autores (Chaple, 1980, p. 197).

Otro ejemplo puede verse en Seymour Menton, cuando afirma:

Así como la forma cuentística era inadecuada para captar la totalidad nacional de manera experimental, no obstante, la preferencia tradicional del cubano hacia la ciencia ficción y demás cuentística se fusionó con la experimentación y el escapismo del periodo para producir el tipo de cuento que predominó en 1966 y 1967 (Menton, 1978, pp. 177-178).

El análisis que luego Menton hará de los cuentos del propio Benítez Rojo —que preferirá poner bajo la etiqueta del realismo mágico y no del género fantástico— dejará ver que no hay tal escapismo, pero el crítico usa ese término para caracterizar un periodo de la historia literaria.

Tampoco se suele explicitar la curiosa premisa subyacente en la exigencia de tematizar la realidad sociopolítica ni otros detalles, como si la evasión o el escape conciernen a rasgos de la obra o a posturas de sus autores. Pero no vamos a entrar en esto; vamos a considerar que, si bien tocar conflictos sociales no ha sido evidentemente la tónica del género, hay obras que sí lo hacen, como “La llama blanca” de Ventura García Calderón, “Apocalipsis de Solentiname” o “Las armas secretas” de Julio Cortázar, “Constancia” de Carlos Fuentes, “Tenga para que se entretenga” de José Emilio Pacheco, “La torre de marfil” de Esther Díaz Llanillo y la mayor parte de los pertenecientes al libro *Casas del Vedado* de María Elena Llana, y a precisar que lo que en este breve estudio pretendemos es demostrar la presencia de conflictos de índole política en los cuentos “Estatuas sepultadas” y “Peligro en La Rampa”, de *Tute de reyes*, e indagar sus principales sentidos.

Desde el punto de vista conceptual, aquí se suscribe el concepto de fantástico de Ana María Barrenechea: “la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales” (Barrenechea, 1972, p. 393).

En cuanto a antecedentes de la cuestión de las relaciones entre fantástico y política, o ideología en sentido más amplio, aparte de lo dicho sobre la tendencia a considerar evasiva la literatura fantástica, habría que añadir que el tema ha sido tratado en varios estudios con diversos tipos de profundidad. Sin contar los factores que menciona Pierre-Georges Castex como condicionantes históricos para el surgimiento del género en la literatura francesa (Castex, 1951), podría recordarse que el estructuralista Tzvetan Todorov dedicó algunas reflexiones a las funciones

sociales del género fantástico (que pueden sintetizarse en sustraer el texto a la acción de la ley jurídica y transgredir esa ley [Todorov, 1970, pp. 166-167]). En 1974, Irène Bessière dedica una sección de su libro *Le récit fantastique* a “Fantástico y mundo social” y ahí observa que “la ideología del relato fantástico puede remitirse explícitamente a sus imágenes —monstruos y dominios subterráneos de las *nouvelles* de Lovecraft, que sugieren el rechazo y el odio de cuanto no es americano, blanco y protestante—, pero ella está más esencialmente ligada al juego del sentido que la dualidad de la estructura narrativa permite” (Bessière, 1974, p. 226). De esa dualidad, formada por “el tejido de corroboraciones textuales, que instalan lo irracional” y “la deconstrucción de lo verosímil”, “la deconstrucción de lo verosímil puede tener valor de crítica cultural y sociohistórica” (Bessière, 1974, p. 226): por ejemplo, el hecho de que Alphonse no crea en fantasmas en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. En 1981, Rosemary Jackson afirma, luego de citar un pasaje de *La ideología alemana*, de Marx y Engels, que “como cualquier otro texto, una *fantasy* literaria es producida dentro, y determinada por, su contexto social” (Jackson, 1981, p. 3), aseveración tajante que luego suavizará al admitir una multicausalidad:

Las formas asumidas por cualquier texto fantástico particular son determinadas por un número de fuerzas que se intersecan e interactúan en diferentes formas en cada obra individual. El reconocimiento de esas fuerzas involucra situar a los autores en relación con determinantes históricos, sociales, económicos, políticos y sexuales, así como con una tradición literaria de la *fantasy* (Jackson, 1981, p. 3).

También en 1981, el crítico y narrador mexicano René Avilés Fabila se ocupa del tema en la revista *Universidad de México*, de propósitos divulgativos, y argumenta que, dado el carácter reflejo y de producto social del hecho literario, es imposible que la literatura fantástica sea evasiva; además, por el compromiso con el hombre que siempre tiene, la literatura fantástica —dice— es comprometida. En 2000, también en una revista mexicana, pero académica, *Signos Lingüísticos y Literarios*, se tocó el punto de un modo tangencial cuando se propuso la idea de que, en la narrativa fantástica cubana del periodo de la Revolución, la otredad (todo aquello que puede ser el equivalente del fantasma, el monstruo, el ente sobrenatural o imposible) estaba representada por una clase social (la burguesía) (Sardiñas, 2000). Y en diversos artículos que convergieron finalmente en el libro *La dimensión política de lo irreal. El componente ideológico en la narrativa fantástica española*

y *catalana*, de 2015, Alfons Gregori i Gomis analiza numerosos cuentos donde la ideología funge como contexto o como tema. Su libro es el estudio más amplio y sólido sobre las relaciones entre lo fantástico y la ideología. No obstante, ideología se aplica ahí —como en general sucede en las obras reseñadas antes— en un sentido amplio, que incluye el espiritismo, asunto que no forma parte en rigor de una “dimensión política”. Tomando como referente su método de trabajo, se puede constatar cómo el relato fantástico interviene en ámbitos políticos y llega a tomar partido. Veamos cómo sucede esto en los cuentos mencionados de Benítez Rojo.

“Estatuas sepultadas”

El cuento relata la historia del modo en que la joven Lucila estuvo a punto de conseguir casarse con su primo Aurelio y al final no lo logró. Sin embargo, decir que cuenta una historia es excesivo: en realidad sigue una línea narrativa vaga, casi como pretexto para abrirse a la descripción de un mundo encapsulado. El predominio del discurso descriptivo sobre el narrativo es un indicio claro de eso y, con toda probabilidad, del afán de su autor de proyectar cierta mirada poética sobre el mundo de la ficción. Desde que la trama comienza, transcurren siete cuartillas de un total de veinte que tiene el texto, en la edición original de Casa de las Américas, hasta que ocurre el primer hecho que a la larga se revelará como importante: la aparición, en los terrenos de la casa, de una mariposa dorada. Todo lo anterior se dedica a describir la vida en esa casa y los hábitos de sus moradores. La oposición de tiempos verbales (pretérito imperfecto-pretérito perfecto simple) es una marca textual clara:

Y es que Aurelio *era* nuestra esperanza, nuestro dulce bocado de ilusión; y *era* él quien nos *hacía* permanecer serenas dentro de aquellos hierros herrumbrosos, tan hostigados desde afuera.

—¡Qué mariposa más bella! —*dijo* Honorata en aquel crepúsculo, hace apenas un verano. [...]

Aurelio *se detuvo*. Con un gesto amplio nos *tendió* en la hierba. *Avanzó* lentamente, la red en alto (Benítez, 1967, p. 85; cursivas mías).

La mariposa dorada, diferente de las que normalmente cazaban los tres primos, es decir, Lucila, Aurelio y Honorata, marcará los puntos principales de la acción narrativa. Su primera aparición despierta la persecución de Aurelio, lo hace

desaparecer de la vista de las jóvenes y lo lleva hasta el límite físico de los terrenos de la casa. También provoca un cambio en su estado de ánimo: luego de la persecución, él “vino serio y sudoroso diciendo que se le había escapado, que había estado a punto de cogerla encaramándose en la verja” (Benítez, 1967, p. 85). La segunda vez que aparece, quien intenta atraparla es Lucila, y tampoco lo logra; en el intento, dice, “la mariposa dibujó un círculo y me atacó a la garganta” (Benítez, 1967, p. 88). Para esquivarla, se arroja a la hierba y nota que se ha herido un seno. En esa posición, como una “Venus derribada de su pedestal” (Benítez, 1967, p. 88) que uno de los jóvenes había descubierto entre la maleza, Aurelio la encuentra y la posee, luego de una resistencia inútil. La tercera vez, la mariposa volaba al frente de un enjambre y su aparición es descrita como sigue: “al reconocernos hizo unos caracoleos y se posó en una lanza. Movía las alas sin desprenderse del hierro, haciéndose la cansada, y Aurelio, poniéndose tenso, me soltó el talle para treparse a la reja. Pero esta vez la victoria fue mía: me tendí sin decir palabra, la falda a la altura de las caderas, y la situación fue controlada” (Benítez, 1967, pp. 91-92).

En este punto del relato, parece claro que hay una rivalidad entre Lucila y la mariposa que va más allá del deseo de aquella de capturar al animal para animar los concursos que celebraban algunas noches; también es obvio que la narradora atribuye intenciones anómalas al animal, como haberla atacado, reconocer a personas y fingir cansancio; igualmente debe notarse que la mariposa siempre aparece y desaparece cerca de las rejas que separan la casa del espacio exterior. Y es necesario subrayar estos puntos porque son los que permiten atribuir a este cuento un carácter fantástico, en el concepto que hemos decidido seguir aquí, y porque además posibilitan establecer un paralelismo entre la mariposa y un nuevo personaje que entrará en el relato y en su espacio cerrado.

Se trata de Cecilia. Esta es una joven de 15 años que llega una noche acompañando a un individuo mayor, llamado el Mohicano, el cual muere a las pocas horas. Cecilia “tenía los ojos azules y el pelo de un rubio dorado, muy extraño” (Benítez, 1967, p. 93); “parecía muy interesada en las flores y se detenía para cogerlas y llevárselas a la cara” (Benítez, 1967, p. 94). Aurelio se interesa en ella rápidamente y Honorata le elogia el pelo durante una cena. En esta ocasión, es Lucila quien ataca: cree que su pelo es artificial y le da un jalón con ambas manos para ver si es una peluca, pero no lo es. Ya acostada en su habitación, se da cuenta de algo raro: “un polvo de oro me cubría las palmas” (Benítez, 1967, p. 96). Aunque no se explicita, puede ser el polvo de las alas de una mariposa. Y al día siguiente, poco antes del clímax del cuento, Cecilia y la mariposa dorada coinciden. Lucila las

ve desde la ventana de una habitación: primero es la mariposa, luego Cecilia, se confunden a los ojos de Lucila, Cecilia besa a Aurelio y se lo lleva hacia el mundo de afuera a través del parque. Lucila cae en estado de desesperación, se encierra, se queda dormida y, cuando despierta de noche, describe una escena de llantos y desolación, de derrota total, que evidencia que Aurelio se ha ido con Cecilia. Aurelio había sido el centro de la vida de todos los personajes de la casa: de don Jorge, su padre, quien lo tuvo como hijo natural con una tía materna de Lucila y esperaba que el matrimonio con ésta le diera un *status* más legítimo en la familia; de Esther, otra tía de Lucila, que le coqueteaba; de la madre de esta, siempre borracha y también con aspiraciones de seducir al sobrino; y de Honorata, joven de 15 años, que en algún momento también lo pretendió. Ido Aurelio, la desesperación es general.

Ahora bien, ¿qué tiene de político este cuento, cuya trama nos relata cómo una mariposa y una joven que se le asemeja y parece ser su encarnación humana vencen a la protagonista y la privan del que se había anunciado como su futuro esposo? En principio, y para un lector no familiarizado con los referentes del cuento en la Cuba de la década de 1960, nada. Sin embargo, si se atiende a referentes mencionados de modo oblicuo o sutil, las relaciones son claras.

En primer lugar, los acontecimientos ocurren en una “mansión, en lo alto del Vedado” (Benítez, 1967, p. 79), rodeada de jardines y parques, junto al río Almendares (Benítez, 1967, p. 79), lo cual la sitúa en La Habana, en un distrito de clase media y alta, desde principios del siglo XX hasta poco después de 1959 (de alguna manera lo ha seguido siendo después de esa fecha). Y desde ese espacio, los moradores de la casa alcanzan a percibir cómo viven “los de afuera” (Benítez, 1967, p. 86): en una ocasión, “desde el amanecer [...] expulsaban cañonazos y sus aviones grises dejaban rastros en el cielo; más abajo los helicópteros, en triangulares formaciones encrespaban el río [;] no había duda de que celebraban algo, quizás una nueva victoria” (Benítez, 1967, p. 86). Al atardecer, todavía se oían “aplausos patrióticos” en la politécnica en que quedó convertida la casa de “los Enríquez” (Benítez, 1967, p. 97). Hay una oposición total entre la familia burguesa y los de afuera.

En segundo lugar, está el tiempo en que ocurren los acontecimientos. Las referencias temporales son las siguientes: de don Jorge se dice que “había sido subsecretario de Educación en tiempos de Laredo Bru” (Benítez, 1967, p. 81), lo cual remite a la presidencia de Federico Laredo Bru, entre 1936 y 1940; de la casona de los Enríquez, se dice que fue “convertida en una politécnica desde finales del sesenta y tres”, lo cual puede entenderse como 1963; y poco después se dice de

la salida al otro lado de la verja que había sido el “oprobioso camino que había seguido la mitad de la familia en los nueve años que ya duraba el asedio” (Benítez, 1967, p. 82), y si 1963 nos ubica en La Habana de la Revolución y ese proceso puede identificarse con el asedio, puede calcularse que esos nueve años son los transcurridos desde 1959 hasta 1967, año de publicación del libro al que el cuento pertenece. Los hechos se desarrollan, entonces, en la Cuba de la Revolución, y la familia de la que se trata es una de las familias burguesas que optaron por no irse del país durante la primera gran oleada migratoria que generó la Revolución, en los años sesenta.

El lugar, la época, la clase social representada y la situación de conflicto en que vive respecto al medio son factores de índole política indudable. Otro elemento es de tipo simbólico: la hierba crece de modo salvaje alrededor de la casa y amenaza con invadirla: “la hierba salvaje [...] se extendía hasta la casa” (Benítez, 1967, p. 79):

La hierba constituía nuestro mayor peligro. Hacía años que asaltaba la verja del suroeste, la que daba al río Almendares, al lado más húmedo y que la excitaba a proliferar; se había prendido a los terrenos a cargo de tía Esther, y pese a todos sus esfuerzos y los de la pobre Honorata, ya batía los ventanales de la biblioteca y las persianas francesas del salón de música (Benítez, 1967, p. 79).

La hierba viciosa y proliferante suele ser un tópico que anuncia regresiones o vínculos morbosos con el pasado en numerosos cuentos fantásticos, como ha observado Louis Vax (1974, pp. 33-34). Esa descripción inicial de la mansión envuelta en hierba salvaje anuncia que en ese espacio se vive de espaldas al presente y de vuelta al pasado, y eso fue un motivo de conflicto ideológico en Cuba, por lo menos hasta principios de la década de 1990, cuando nuevos problemas y urgencias le quitaron relevancia.

Por fin, cabe destacar que, en este cuento, a diferencia de lo que ocurrió con otros cuentos fantásticos publicados en el mismo periodo en Cuba, el elemento sobrenatural o anómalo —la asociación de Cecilia con la mariposa— es portado por el personaje que encarna simbólicamente la presencia de la Revolución, en tanto que la familia burguesa es quien experimenta la intrusión de la otredad. Dicho con otras palabras, el cuento nos muestra una inversión en la distribución de roles que puede verse en otros relatos: aquí el equivalente del fantasma, del aparecido, el ente anómalo no es, como en “El polvo a la mitad” de Jesús Díaz, “Casa sitiada” de

César Leante y otros, un representante de la antigua burguesía, sino lo contrario, y el mundo que se nos muestra es el de la familia burguesa y desde la perspectiva de uno de sus miembros. Aunque la mirada autoral dista de ser objetiva, la selección de la voz narrativa permite una descripción del mundo burgués más sensible a sus valores y, por ello, menos viciada que la de un narrador ajeno.

“Peligro en La Rampa”

Si bien “Estatuas sepultadas” dio lugar a una película (la muy ponderada *Los sobrevivientes*, Cuba, 1978, dirigida por Tomás Gutiérrez Alea, con guion de este y del propio Antonio Benítez), “Peligro en La Rampa” parece haberse concebido a partir de otra, cuyo título menciona en sus primeros renglones: “Frente a la marquesina iluminada del cine se paró a encender un cigarro, acomodó el bulto de la bomba bajo el brazo izquierdo y pensó que le gustaría oír una buena música de fondo (un *soundtrack* como el de *Ascensor para el cadalso*) hasta la puerta del Wakamba, tres cuadras más abajo” (p. 111). Se trata de *Ascenseur pour l'échafaud* (Francia, 1958), dirigida por Louis Malle, con música interpretada de manera improvisada por Miles Davis y su quinteto. La mención del filme parece ocasional, pero dista de ser un detalle decorativo, como puede deducirse del hecho de estar colocada en uno de los puntos más importantes de cualquier cuento.

Las afinidades lo confirman. Las tramas de ambas comienzan en un momento muy cercano al crimen, el asesinato de Simon Carala en el filme y la colocación de una bomba en la entrada de una cafetería en el cuento; en los dos casos se sigue al asesino, ya con la cámara (con técnica que la *nouvelle vague* pondría en moda), ya con la focalización narrativa, y el lector o el espectador reciben esa información, que los demás personajes desconocen; en ambas tramas se mira al reloj con frecuencia y nerviosismo, lo cual aumenta la tensión; en las dos hay un triángulo amoroso. En la película, Julien Tavernier, interpretado por Maurice Ronet, es amante de Florence Carala (Jeanne Moreau), la joven y bella esposa de Simon, dueño del Consortium Carala y hombre mayor que ella; Julien, empleado del consorcio, y Florence han acordado el asesinato del empresario para huir y vivir su pasión en libertad. Pero un descuido de último momento y una serie de malas casualidades, que abren una trama paralela, complican y a la postre frustran el plan. En el cuento, si reordenamos su argumento, el joven, cuyo nombre no se da, ha sido contratado por el Catalán para ciertos trabajos clandestinos. El joven, exestudiante de Derecho y de Letras, aceptó el empleo para mantener una relación amorosa, también clandestina, con Bébé Ferrat, hermana del Catalán. Y

cuando el amante le comunica al Catalán que quiere a su hermana, este lo abofetea y humilla; le prohíbe la relación. El joven, puesto de acuerdo con Bebé, toma el acto terrorista como un último trabajo del que obtendrá el dinero necesario y la promesa de ser sacado del país en una lancha rápida, para huir con la mujer y vivir su amor en libertad. En este caso, el Catalán y Bebé no son esposos, pero la situación, según la cual alguien debe cometer un crimen relacionado con su patrón para obtener el amor de una mujer a la que no puede acceder por el vínculo que la une a ese patrón, delinea un triángulo similar. Y también en el caso del cuento, circunstancias imprevistas y adversas frustrarán el objeto de deseo del joven dispuesto a matar.

Sin embargo, el cuento no es una mera versión de la película. Aparte de que desarrolla una sola línea argumental y muestra acontecimientos simétricamente opuestos, como que el joven amante no mata a su patrón, sino que es matado por este, la gran diferencia radica en la secuencia final. Mientras Tavernier termina en manos de la policía, el *thriller* de Benítez Rojo de pronto se transforma en un cuento fantástico. El joven terrorista, luego de haber recibido varios disparos del Catalán y de haber quedado tendido en la calle, reaparece en lo que puede suponerse que sea un quirófano: “un techo alto con círculos de luz fría se deslizaba sobre él. Olía a desinfectante” (Benítez, 1967, p. 117). Y pese a que se dice que es capaz de experimentar percepciones, un médico lo diagnostica como muerto: “Entonces alguien encendió una lámpara y un viejo con un estetoscopio se inclinó sobre él; al cabo de un rato exclamó: —¡Pero este hombre está muerto!” (Benítez, 1967, p. 117). Una mujer que parece haber sido parte del equipo que lo asistió y, por lo tanto, debe de ser también médico, da un diagnóstico contrario o, al menos, limita en el tiempo la validez del anterior: “—Se debe haber muerto por el pasillo; cuando salió de la sala todavía estaba respirando” (Benítez, 1967, p. 117). Se trata de dos representantes de la ciencia, de un discurso objetivo y veraz por antonomasia, que cuando comparecen en un relato fantástico suele ser para legitimar un estado o situación normales. Y aunque el final de la escena (enviar el cuerpo a la morgue) debería crear certeza, la breve discrepancia entre los científicos abre la posibilidad de la duda sobre el carácter normal o anómalo (incluso sobrenatural) de lo que sucederá seguidamente. El hombre amortajado sigue experimentando sensaciones, pese a no poder moverse, y en un esfuerzo supremo logra levantarse, descolgar un teléfono y avisar a la operadora que una bomba explotará en la cafetería. Luego de eso, puede morir o terminar de morir, por decirlo de alguna forma. La descripción de su voz puede ser la de un moribundo, pero también la

de un muerto que habla: “un vago ronquido le salió de la garganta” (Benítez, 1967, p. 120), “su voz le sonó gutural y hueca” (p. 120), su voz es baja porque la operadora le pide que hable más alto. Tanto el trance entre la vida y la muerte como algunos de los términos de la descripción recuerdan momentos de “The facts in the case of M. Valdemar”, de Poe: “I might say, for example, that the sound was harsh, and broken and hollow” (Poe, 1965, p. 101), donde *harsh* y *hollow* podrían corresponderse con *gutural* y *hueca*, de modo aproximado. La semejanza refuerza el carácter ambiguo y sobrenatural de la situación; en todo caso la coloca en el género fantástico.

Las relaciones del cuento con una situación política son varias, y algunas similares a las de “Estatuas sepultadas”. La trama revela indicios de las coordenadas temporales-espaciales desde el primer párrafo: el joven se encuentra “frente a la marquesina iluminada del cine” (Benítez, 1967, p. 111) que luego identificará como Radiocentro (p. 116), uno de los más conocidos de La Habana, ubicado en la esquina de las calles L y 23, de El Vedado, y denominado Yara a partir de 1973. Y va a poner la bomba en la cafetería Wakamba, situada a unas cuadras; un establecimiento fundado en la década de 1950 y famoso, entre otras cosas, porque a él podía entrarse no solo por la puerta de la calle (la O, en este caso), sino también por un pasaje desde otro cine, el Arte y Cinema La Rampa (Rigol, 2012, p. 182), lo cual subraya de nuevo la conexión de la trama con el cine. El recorrido desde el primero hasta la cafetería lo hace por la calle 23, “*main street* cultural, social y comercial” de la ciudad (Rigol, 2012, p. 183) desde los años cuarenta y zona que, además por su cercanía a la universidad, fue espacio de conflictos durante la dictadura de Fulgencio Batista. Y durante el trayecto, el joven capta instantáneas y frases fugaces —el rumor urbano— que sitúan los acontecimientos principales después de 1959: “consignas revolucionarias colgaban de los edificios fundamentales” (Benítez, 1967, p. 111), “después de la nacionalización de las empresas la situación estaba candente en la Universidad” (p. 111). Su modo de mirar la ciudad nocturna, a medida que camina y recupera momentos pasados por medio del *flashback*, parece la versión literaria del recorrido de Florence por calles de París, en busca de Julien, con el jazz de Miles Davis de fondo.

Pero sobre todo el acontecimiento que justifica el relato, un acto de “sabotaje”, como entonces se denominaban, o de terrorismo, apunta al centro del conflicto, y este es de carácter político: evidentemente el Catalán es parte de quienes se oponen al nuevo poder y van a tratar de subvertirlo con atentados en concurridos centros de la ciudad, como hasta antes de 1959 hacían los revolucionarios (tema

que la cuentística cubana de los años sesenta trató con profusión). El joven planea huir en lancha hacia la capital del exilio político: “en unas horas Cayo Hueso, Miami” (Benítez, 1967, p. 115).

Y como en “Estatuas sepultadas”, la parte del mundo de la ficción que se crea ante la vista del lector es la de la clase o sector social que se opone al nuevo poder. No obstante, en “Peligro en La Rampa” ese mundo es construido por una voz anónima, independiente del universo ficcional y que, como solía pasar en las películas de Malle, no juzga los hechos, al menos no con palabras. Y su lenguaje no se prodiga en la descripción del espacio o de hábitos de los personajes; es el lenguaje conciso y lacónico de lo que empieza como una trama policial.

El conflicto político de la Cuba de los años 60 está, pues, tematizado en ambos cuentos fantásticos, como se acaba de mostrar. Pero, como también se ha esbozado, ese conflicto puede detectarse en un nivel más difícil de asir: el de la ideología. Veamos cómo.

Las marcas de evaluación del mundo ficcional

La presencia de ideología en una obra de ficción literaria está relacionada con la existencia de elementos de evaluación o valoración, si nos atenemos a la equivalencia que hace de estos términos Boris Uspensky en la siguiente afirmación, con la que presenta el tema del punto de vista: “We will look first of all at the most basic aspect of point of view, which may be manifested on the level that we may designate as ideological or evaluative (understanding by ‘evaluation’ a general system of viewing the world conceptually)” (Uspensky, 1983, p. 8). Y si bien el crítico advierte que el nivel ideológico es el menos accesible a la formalización, en la medida en que es parte de una estructura composicional profunda (Uspensky, 1983, p. 8), también menciona entidades textuales que pueden portar el o los puntos de vista ideológicos, como el autor, el narrador o alguno de los personajes (p. 8).

Ahora bien, ¿qué evaluación del mundo circundante y en particular de sus componentes políticos puede hacer la voz narrante de “Estatuas sepultadas”, que como se sabe es un personaje de la propia historia y de un grupo o “facción política” dentro de ella? Lucila, como voz que construye un segmento de su vida pasada, desde un presente que desconocemos, dice muy poco o casi nada sobre el mundo exterior, porque ese mundo es el de la Revolución y es un tabú para la familia. En cambio, de su familia sí dice, y mucho. Los moradores de la casa viven encerrados, sin permitir la entrada de nadie, y se rigen por lo que la narradora llama

un “Código” (Benítez, 1967, p. 81), que asigna las tareas y roles de cada cual; y en ese mundo de tareas domésticas, donde nadie tiene un trabajo formal, los jóvenes cazan mariposas, toman lecciones particulares de Historia o de Lógica con don Jorge, celebran concursos de mariposas, escuchan tocar himnos religiosos al piano y recitan poesía romántica alemana, a la que el profesor era muy aficionado. Sobreviven gracias a las compras clandestinas que don Jorge hace en las madrugadas. Y en esa “casa sitiada” (Benítez, 1967, p. 81), donde se sienten “hostigados desde afuera” (Benítez, 1967, p. 85), el encierro los condena al incesto y los induce al alcoholismo, la hipocresía religiosa, la cobardía, el voyeurismo, las rivalidades; todo en un medio clasista que otorga al primo Aurelio un papel de pariente pobre, arriado a los ricos, pese a ser deseado por todas. Lucila es uno más de los burgueses, pero al contemplar ese mundo en retrospectiva y luego de una decepción amorosa, puede verosímilmente objetivar la situación y adoptar una postura crítica. Solo que lo que señala son rasgos negativos en una escala axiológica general, y no es difícil para el lector real cubano de la década de 1960 identificar en esa familia la decadencia y las lacras que el discurso revolucionario ubicaba en el pasado.

En contraste con esa descripción, tenemos a Cecilia-mariposa. Ya hemos dado su descripción física y mencionado su rasgo anómalo. Cecilia entra de noche en la mansión, supuestamente como hija del proveedor clandestino, pero al día siguiente se niega a revelar datos de él y resulta no ser su hija, con lo que queda desvinculada del comercio ilegal y “purificada”. En la casa, su conducta espontánea se opone a las reglas rígidas de la familia y, en su última aparición, destaca la libertad con que se mueve entre las plantas y la rapidez con que seduce a Aurelio y se lo lleva consigo. Ella procede de fuera de la casa, como la mariposa dorada, y entra al parecer solo para seducir y sacar a Aurelio, cuyo nombre también evoca los destellos dorados del oro. Ella llega a liberar, podríamos decir que a rescatar para la “buena causa”, al único personaje que no pertenece a la familia, por su condición de hijo natural, pero también por ser pobre, no burgués. Y, a diferencia de Honorata, coja y pervertida, o de Lucila, manipuladora y poco apasionada, casi frígida, Aurelio es un dechado de belleza, o así lo ven todas: “Todas le queríamos a Aurelio, por su porte, por sus vivos ojos negros, y sobre todo por aquel modo especial de sonreír” (Benítez, 1967, p. 80). Como es el único que repetidamente se acerca al espacio prohibido de afuera, el único que con frecuencia bordea el *limes*, es la presa que Cecilia busca. Y ambos parten hacia el exterior de la casa, hacia el espacio maldito para la familia, pero no desde luego para el del discurso oficial del circuito de comunicación literaria donde la obra iba a insertarse.

El título, cuya selección pertenece al autor, “Estatuas sepultadas”, no solo puede referirse a las esculturas situadas en los jardines y parques que rodean la mansión, sino también a los propios personajes: todos son vistos metafóricamente como restos moribundos de una sociedad que se veía como muerta. O que el autor, adoptando la postura del discurso oficial, reproducía así.

En cuanto a “Peligro en La Rampa”, la selección del título y el uso de una voz narrativa ajena al universo ficcional, poco dada a juzgar personajes o acontecimientos, difuminan las marcas evaluativas de tipo moral o político, pero la mera selección de personajes y los acontecimientos que llevan a cabo —operaciones atribuibles al autor— pueden bastar para generar opiniones en cualquier lector real, cubano de la época en que se escribió el libro o de cualquier otro sitio y fecha, porque son tipos y hechos negativos en una escala de valores morales generales.

La acción del protagonista es execrable, como todo acto terrorista, proceda de la tendencia política que proceda, pero en su caso está sombreada por rasgos del personaje que pueden considerarse negativos como el consumir drogas y alcohol (Benítez, 1967, pp. 111-112, 114), el haber cometido una delación para ganarse la confianza de su nuevo jefe (Benítez, 1967, p. 114) y hasta su afición a los juegos de azar, prohibidos terminantemente por el Gobierno Revolucionario como parte de las “lacras” del pasado. Incluso el acto que podría redimirlo, el esfuerzo de sobreponerse a la muerte para denunciar la bomba y evitar muertos inocentes, no tiene una motivación altruista ni es en esencia resultado de un arrepentimiento. El hombre lamenta que el Catalán lo haya usado para poner la bomba y haya usado con toda conciencia a su hermana Bebé como anzuelo. Ser parte de una manipulación y acabar muerto es más de lo que está dispuesto a soportar y avisa sobre el atentado para frustrar el objetivo de su patrón, no para evitar muertes. Si las muertes inocentes pueden evitarse, está bien, pero eso es colateral. Pese a que el narrador lo ve en las líneas finales del texto iluminado con “un aire de hermosa y reposada dignidad” (Benítez, 1967, p. 120), su esfuerzo no lo dignifica, sino que ha sido una venganza entre lobos.

El autor, como responsable final de la selección y organización del universo ficcional de cada obra, ha fijado su postura ideológica en estos cuentos a favor del discurso oficial, y para ello le sirvieron seres y acontecimientos que forman parte de las convenciones de la literatura fantástica como la metamorfosis y el individuo que es capaz de desplazarse entre los límites de la vida y la muerte.

Referencias bibliográficas

- Anónimo. (1967). El Premio [entrevista a Antonio Benítez Rojo sobre *Tute de reyes*]. *Bohemia*, 59(10), 12. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-255159.html>
- Avilés Fabila, R. (1981). ¿Es la literatura fantástica un género de evasión? *Revista de la Universidad de México*, 5-6, 66-70.
- Barrenechea, A. M. (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana). *Revista Iberoamericana*, 38, 391-403.
- Benítez, A. (1967). *Tute de reyes*. Casa de las Américas.
- Bessière, I. (1974). *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Larousse.
- Castex, P.-G. (1951). *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. José Corti.
- Chaple, S. (1980). *Estudios de literatura cubana*. Letras Cubanas.
- González Echevarría, R. (1984). Prólogo. En A. Benítez Rojo, *Estatuas sepultadas y otros relatos* (pp. vii-xxi). Eds. del Norte. <https://archive.org/details/estatuassepultad00bena>
- González Echevarría, R. (2004). Oye mi son: el canon cubano. En A. Birkenmaier y R. González Echevarría (coords.), *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)* (pp. 19-36). Colibrí. <https://archive.org/details/cubaunsiglodelit0000unse>
- Gregori i Gomis, A. (2015). La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana. *Cartaphilus*, 15, 239-243. <https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/316791/223921>
- Jackson, R. (1981). *Fantasy. The literature of subversion*. Routledge.
- Loyola, H. (11 de septiembre de 1967). Benítez Rojo al trasluz [Entrevista]. *El Siglo* (Santiago de Chile), 9. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-326796.html>
- Malle, L. (Dir.). (1958). *Ascenseur pour l'échafaud* [película]. <https://archive.org/details/ascenseur-pour-lechafaud-1958-restored-movie-720p-hd>
- Menton, S. (1978). *La narrativa de la Revolución cubana*. Playor. <https://archive.org/details/lanarrativadelar0000ment>
- Miranda, J. E. (1971). *Nueva literatura cubana*. Taurus.
- Ortega, J. (1973). Los cuentos de Antonio Benítez. En E. Pupo-Walker (ed.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica* (pp. 264-278). Castalia. <https://archive.org/details/elcuentohispanoa00pupo>

- Poe, E. A. (1965). *The complete tales and poems*. The Modern Library.
- Rigol, I. y Rojas, A. (2012). La Rampa. Nostalgia y rescate. En *Conservación patrimonial: teoría y crítica* (pp. 181-191). Editorial UH.
- Rodríguez Feo, J. (1967). Breve recuento de la narrativa cubana. *Unión*, 4, 131-136.
- Rojas, R. (8 de octubre de 2018). Benítez Rojo en su laboratorio. *Rialta Magazine*. <https://rialta.org/benitez-rojo-en-su-laboratorio>
- Sardiñas, J. M. (2000). El orden alterno en algunas teorías de lo fantástico y en el cuento cubano de la Revolución. *Signos Literarios y Lingüísticos*, 2, 141-152.
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Editions du Seuil.
- Uspensky, B. (1983). *A poetics of composition. The structure of the artistic text and typology of compositional form*. University of California Press. <https://archive.org/details/poeticsofcomposi0000uspe/page/10/mode/2up?view=theater>
- Vax, L. (1974). *L'art et la littérature fantastiques*. [4.^a ed.]. Presses universitaires de France.

**Rituales satánicos y canibalismo industrial. El horror
más oscuro de Tarik Carson**

*Satanic rituals and industrial cannibalism. The darkest
horror in Tarik Carson*

Marcelo Damonte Luzi

Consejo de Formación en Educación, Montevideo, Uruguay
marcedamonte2014@gmail.com
ORCID: 0000-0003-2462-6887

Resumen

El artículo busca mostrar ese lado de la obra del escritor uruguayo Tarik Carson da Silva, que se enfoca en temas como lo esotérico, lo satánico y el canibalismo, este último vinculado especialmente en su relación con la industrialización mercantilista del cuerpo del ser humano. Para ello el trabajo hará referencia a cinco cuentos de *El hombre olvidado*: “Ogedinrof”, “Inferencias sobre Pérez Loid”, “Demasiado humano”, “El hombre olvidado” y “Un sueño viejo y oculto”. El horror que produce el control y el abuso ritual de los cuerpos, los castigos corporales, la matanza para el consumo, son temas que se repiten en *El hombre olvidado* (1973), a veces emparentados con la literatura de ciencia ficción de cuño distópico, otras veces con la literatura fantástica o de horror. En *El hombre olvidado* el autor parece dar rienda suelta a un intento doble: de mostrar las debilidades del género humano y colisionar con él. Desde ese lugar, los cuentos a) cuestionan los principios constitutivos morales, éticos, sociales y políticos del hombre, b) dudando de sus posibilidades futuras como especie. Estos cuestionamientos ponen en tela de juicio todo un sistema de valores que, desde la ficción, muestra la cara más enfermiza del “animal” humano.

Palabras clave: satanismo, canibalismo, horror, sociedad, Tarik Carson

Abstract

This article seeks to show that side of the work of the Uruguayan writer Tarik Carson da Silva that focuses on issues such as the esoteric, the satanic and cannibalism, the latter linked especially in its relationship with the commercial industrialization of the human body. For this, the work will make reference to five stories from *El hombre olvidado*: “Ogedinrof”, “Interferencias sobre Pérez Loid”, “Demasiado humanos”, “El hombre olvidado” and “Un sueño viejo y oculto”. The horror produced by the ritual control and abuse of bodies, corporal punishment, and the killing for

consumption are themes that are repeated in *El hombre olvidado* (1973), sometimes related to dystopian science fiction literature, others with fantasy or horror literature. In *El hombre olvidado* the author seems to unleash an attempt to show, in a double movement, the weakness of human and also collide with the human race itself. At the same time the stories seeks: a) to question its constitutive principles; and b) doubt their future possibilities as a species. These questions raise doubts on a whole system of values that, from fiction, show the most terrible face of the human “animal”.

Keywords: satanism, cannibalism, horror, society, Tarik Carson

Fecha de envío: 27/2/2022 **Fecha de aceptación:** 20/5/2022

La narrativa de Tarik Carson da Silva (Uruguay, 1954-2014) desarrolla una variedad de temas que van desde la ciencia ficción y la literatura fantástica a experiencias literarias con las raíces más oscuras de la literatura esotérica u ocultista, el horror, los rituales satánicos y el canibalismo industrial. Algunas influencias asociadas a nombres como el de Aleister Crowley (*La Bestia 666*), George Gurdjieff o Alexander La Vey —entre algunos de los autores destacados de la vertiente esotérica más oscura del pensamiento occidental de los siglos XIX y XX— convergen para este artículo con tópicos literarios como el canibalismo ritual, el satanismo, el horror social, el control y abuso de los cuerpos o los castigos corporales. Estos parentescos pueden notarse en el libro *El hombre olvidado* (1973). Allí, fuerzas demoníacas, las ceremonias diabólicas, el sexo abusivo, el vampirismo, el bestialismo, la ingesta de carne humana, la persecución, la tortura y aniquilación del ser humano son algunos de los subtemas que predominan, en un gesto con el cual el autor parece querer dar rienda suelta a un intento de colisionar de lleno con el género humano, o por lo menos mostrar sus debilidades con un doble movimiento: a) cuestionando sus principios constitutivos morales, éticos, sociales y políticos; b) dudando de sus posibilidades futuras como especie, con base en el autoexterminio, la autodevoración/aniquilación del cuerpo “humano”.

Cabe decir que llama la atención (de ahí los estudios y un gran número de trabajos implicados con este artículo) que la obra de Tarik Carson carece, prácticamente, de abordaje crítico literario especializado, a excepción del ensayo *Tarik Carson. Una teoría de la amenaza* (Damonte, 2019), algunas notas periodísticas y un

par de artículos académicos, breves antecedentes de los que doy cuenta en el ensayo mencionado anteriormente (Damonte, 2019, p. 16). También es preciso agregar un artículo realizado por el autor de este artículo, publicado en el libro *Inmediaciones de lo distante. Estudios sobre ciencia ficción en la literatura americana*, denominado “La trampa de la continuidad–contigüidad y la crisis del espejo. Dos cuentos de Cordwainer Smith y Tarik Carson” (2020). En ese sentido, difundir la importante e innovadora obra de este autor uruguayo tan poco difundido y reconocido fue y es la motivación principal que dió inicio a mi investigación en 2014, cuando comencé a recopilar la obra narrativa del autor en ambos márgenes del Río de la Plata (Argentina y Uruguay), para ahondar en su análisis crítico y, asimismo, recuperarlo para la literatura latinoamericana y uruguaya, reivindicarlo como escritor de ciencia ficción, de lo fantástico y lo monstruoso, de lo siniestro y el horror más oscuro. Como lo evidenciará la bibliografía teórico-crítica utilizada para este trabajo, los aspectos que fundamentan estos estudios son los que refieren a la ciencia ficción, la literatura fantástica y de horror, la distopía, el canibalismo y el tema del empoderamiento de los cuerpos humanos, así como también algunos estudios adyacentes relacionados con las doctrinas esotéricas y el ocultismo. Más allá de la discusión que pueda asentarse en cuanto a la mayor o menor pertenencia de la narrativa de Tarik Carson con respecto a una u otra filiación genérica, lo interesante resulta en discutir a un autor que, por algún motivo, y pese a su interesante producción en ambos márgenes del Río de la Plata, ha recibido un mínima atención por parte de la crítica literaria de la región.

Para dar ejemplo de estos temas en la narrativa de Carson, no solo de ese aspecto del canibalismo industrial, sino también del lado más oscurantista y satánico y de sus vínculos con la distopía y la ciencia ficción, haré referencia a cinco cuentos de la compilación (en total son seis) de relatos: “Ogedinrof”, “Inferencias sobre Pérez Loid”, “Demasiado humano”, “El hombre olvidado” y “Un sueño viejo y oculto”. Comenzando por el primero de ellos, en el cuento “Ogedinrof”, publicado por primera vez en 1970¹, hay dos temas principales, cuyo efecto, pese a referirse ambos al valor de la humanidad, resulta por lo menos antinómico, en lo que atañe a lo que por normativa o estandarización consideramos una ética, una política, una moral social humana y lo que no. El primero de los temas es el de una sociedad futura organizada como un Comité, en la cual unos pocos varones actúan como reproductores perfectos, luego de haber sido sometidos a unas rigurosas pruebas de selección, para el mejoramiento de la raza humana. A este procedimiento se lo denomina en el cuento “El mecanismo, alma de la especie pura”.

Entonces, a los dieciséis años los muchachos son llevados al Centro Popular Médico; allí se les hace tener contacto sexual y se los examina cuidadosamente desde los dedos de los pies (ya palmípedos en vista y previsión de la caída de la cuarta luna) hasta la tendencia a la calvicie, o el atrofiamiento de orejas, o la reducción testicular. De modo automático le inoculan el 99 por ciento de un descubrimiento que los deja estériles. El perfecto es el único que fecundará (Da Silva, 1973, p. 20).

En esta cita puede leerse entre líneas (y no tanto) la ley nazi de esterilización que Hitler preconizaba en *Mi lucha* (*Mein Kampf*, 1925-1926), e incluso, con anterioridad, la propuesta de Binding y Hoche en 1920 del asesinato de la “gente sin valor” (Lugmayr, 2008). La eugenesia, el futuro reproductor y el control genético de la especie humana son temas que desbordan hacia la actualidad, pero ya en 1973 hacían correr filas de tinta en la academia científica de todo el mundo y, por supuesto, en la literatura. Esto quizás no especialmente en la del Río de la Plata de Tarik Carson, donde el aparato “normativo-prescriptivo”, jurídico e institucional monitoreado por la prensa de las dictaduras militares uruguaya y argentina (Carson las vivió las dos) y sus derivas ocupaban la casi totalidad de los espacios de difusión locales. Asimismo, no hay que olvidar que las dictaduras militares de la región estaban relacionadas con un aparato de represión que involucraba el control y la vigilancia de los ciudadanos, un comportamiento sectario que separaba una clase de personas de otras, el secuestro, los castigos corporales y rituales de desaparición y asesinato (por ejemplo, el Plan Cóndor²). No es difícil observar el matiz distópico de “el más malo de los escenarios posibles para el hombre”, la distopía, como la ve López Keller: “no se trata de una forma de vida justa y verdadera, sino de sus contrarios, injusta y falsa. Ya no es el ideal que se propone como modelo a alcanzar, sino la realidad indeseable que se ve como posible, incluso, probable” (1991, p. 13). Todo esto puede leerse en *El hombre olvidado*, particularmente en su relación con las metáforas del canibalismo, el vampirismo, el oscurantismo y el maltrato del cuerpo vinculados al socio alegórico de las dictaduras militares en el Río de la Plata. El ambiente que rodea al ser humano en el *El hombre olvidado* es el de un mundo distópico, como el que hoy en día forma parte de muchas de las narrativas cinematográficas de ciencia ficción. Si la distopía es “el peor de los mundos imaginables” (Saldías, 2015, p. 49), “un mal lugar en las prácticas sociales” (Dei, 2008, p. 91) o un futuro horrendo que denuncia los “desarrollos perniciosos de la sociedad actual” (López Keller,

1991, p. 15), hay que subrayar que esta idea de mundo en la cual los cuerpos humanos son manipulados, esterilizados, despedazados, violados, torturados, estigmatizados, es la que colma los cuentos “Ogedinrof” y “Un sueño viejo y oculto”, muy especialmente, pero también, aunque quizás en menor medida, el resto de los cuentos del libro.

El futuro de los cuerpos biológicos humanos y su existencia en la Tierra es aquí un tema principal. Los cuerpos son “lugares de resistencia y experimentación de posibles presentes y futuros”, se dice en el prólogo de *Suturas y fragmentos. Cuerpos y territorios en la ciencia ficción* (Constant vzw³, 2004, p. 4), así como también un “campo de posibilidad de las acciones y como tal, territorio en disputa del poder” (Antón y Damiano, 2010, p. 35). Manipulación genética humana y de alimentos, clonación, transconcienciación, perfeccionamiento de organismos simbiotes, vida artificial, en tanto “combo” de “mejora humana”, desde Galton⁴, pasando por los neomalthusianos⁵, Spencer⁶ y Hitler⁷, forma parte fundamental ritual del constructo narrativo de *El hombre olvidado*. Un ritual porque se trata de eso, de una *performance*, una parodia, un gesto crítico hacia el hombre y sus búsquedas, experimentos y derivas sociales, y en el fondo un intento de explicación a algunas actitudes y formatos del accionar humano. Este ludo (y nudo) crítico que juega con la idea del mejoramiento o perfeccionamiento de la raza humana parece intentar todo lo contrario: cuestionar al ser humano, e incluso acusar sus posibilidades de supervivencia comunitaria como especie.

El canibalismo es otro de los grandes temas de la narrativa de Carson de *El hombre olvidado* y, especialmente con respecto a los cuentos tratados aquí, es posible afirmar que no se trata simplemente del canibalismo ritual que puede situarse desde la perspectiva antropológica, sino que presenta una faceta más utilitaria, de corte capitalista, de consumo comercial, que delimita un lugar, una función específica a cumplir por el “ser humano” del futuro: el sacrificio (la carneada), la elaboración e ingesta de carne y vísceras humanas con proyección a un futuro utilitario y productivo de la carne del ser humano en términos de industrialización. En realidad, son dos las funciones, como en la antropofagia de Oswald de Andrade (2008): la del devorador y la del devorado.

Una pregunta fundamental que subyace a este carácter de consumo de la carne, del cuerpo humano, sería: ¿cuál es el lugar de los cuerpos humanos? ¿Cuál es la idea que genera o representa el hecho de contribuir con su carne a cierto desarrollo abyecto de la sociedad? Enmarcada en un amplio y corrupto sistema de referencias moral, ético, emocional, político, social y cultural, esta cara “comestible”

y utilitaria del cuerpo humano es la que muestran algunos de los cuentos de *El hombre olvidado*. También podríamos hablar del lado “descartable” o, mejor dicho aún (como sucede con las vacas, las ovejas, los cerdos, las cabras, los conejos, los pollos, los caballos y otros animales), del lado “productivo” del ser humano, que puede ser devorado por sus pares como producto de consumo básico, como mercancía y material alimenticio. Esta circunstancia de la utilización del cuerpo del ser humano comprometida con estos relatos de T.C. es la que he dado en llamar “canibalismo industrial”.

En *El hombre olvidado*, Tarik Carson parodia el proceso que cumple la carne de los animales en los frigoríficos y mataderos:

Dos o tres, los que no huyen y no delatan, fueron allí colgados patas arriba y degollados a golpes secos en la yugular, como antiguamente tratábamos a las ovejas. Así fueron a las envasadoras los primeros de esa tanda. Lo mismo pasó con los perseguidos. En el monte agreste se perdieron y aislaron uno a uno, y los primeros cautivos delataron a los segundos. Los arreamos, y allí, como símbolo, fue sacrificado el jefe de los resistentes; lo cuereamos y le quitamos las vísceras, le atravesamos un palo puntiagudo en el culo que le salió por la boca. Tras esos días famélicos su carne asada nos supo deliciosa (1973, p. 17).

Esta clase de deriva literaria la podemos observar en antecedentes como el relato, no menos grotesco y paródico, de Jonathan Swift en “Una propuesta modesta” (1729). Allí se proponía una comercialización e industrialización de la carne humana, sobre todo de los bebés y los niños, para alimentar a la población británica hambrienta. También en el Río de la Plata se sugieren cosas emparentadas con el valor de la carne y la “humanidad”; por ejemplo, en *El matadero* de Esteban Echeverría (1871) y, en términos más explícitos y asociados a este trabajo, en la novela de Agustina Bazterrica *Cadáver exquisito* (2017). Este tópico en particular se presenta en el cuento ya mencionado, “Ogedinrof”:

Surgió el levantamiento por la crisis de la carne. Los enfermos mermaron con el verano y la poca humedad, la Sección Alimenticia contribuyó con negligencia, los frigoríficos se vieron desocupados y las reservas enlatadas se acabaron. Carneamos a los del Presidio Central, a los del Hospital de Recuperación, a los de las casas de reclusión voluntaria. No sé cuánto duró esto, pero peligraba la

sociedad ante la urgencia de entrar a carnear en los barrios bajos (1973, p. 23).

Más adelante en el texto se agrega el tema de los embutidos: “Saltó un chorro y me manchó el pantalón; fue el primer chorro grana, caliente. Luego la sangre, cada vez más débil, empapó su barba, sus aún reaccionarios ojos azules, su pelo. A ojo calculé que alcanzaría para varios litros de esencia morcillera” (p. 24).

El sacrificio “para una causa mayor” de individuos de la especie humana, por momentos con base en la impronta de la superioridad de una raza o una clase, y el paralelo con la carneada de animales de matadero, en tanto canibalismo industrial, tiene lugar en ciertas sectas, solo algunas de ellas satánicas, donde se sacrifican cuerpos humanos y se devora su carne en honor a una entidad superior. Lo que ocurre, casi que por regla general, y esto también sucede en *Nuestra parte de noche* de Mariana Enríquez (2019), es que el cuerpo sacrificado, o mejor dicho sacrificable, es el del marginal, el de los enfermos, los presos o los pobres. Siempre es el del “otro” el cuerpo consumible, utilitario, destinado a producir beneplácito y satisfacer al resto. En *El hombre postorgánico* comenta Paula Sibilia que “el cuerpo humano, en su anticuada configuración biológica, se estaría volviendo obsoleto” (2009, p. 12). ¿Será esta la faceta que pretenden iluminar los cuentos de *El hombre olvidado*? ¿Un hombre que se va olvidando? ¿Un hombre que ya se olvidó? ¿Un hombre que debe olvidarse? ¿Un humano que se va olvidando? ¿Un humano que ya se olvidó? ¿Una humanidad que debería olvidarse como tal?

El canibalismo también suele relacionarse con el tema de las sectas satánicas que sacrifican cuerpos humanos en honor a una entidad superior, y en ese sentido es preciso reconocer que ya no estamos frente a un canibalismo industrial, como el que se mencionó anteriormente, sino a uno que implica un ritual religioso, un sacrificio para un dios, como era el caso de algunas tribus precolombinas y del caribe, o los tupíes (esto también sucede en *Nuestra parte de noche* de Enríquez). En la contemporaneidad se ha visto este comportamiento de canibalismo sectario con ejemplos en países como Alemania y Venezuela (Franco, 2010). El consumo del cuerpo humano como alimento, ya sea que pueda interpretarse con un fin espiritual o no, filosófico o religioso o no (sin olvidar la metáfora cristiana que contrasta, en parte, con el consumo “productivo alimenticio” de la carne humana por sus pares con fines prácticos), permite visualizar diversas perspectivas en cuanto al valor del ser humano en sí mismo y, por qué no, de la llamada “humanidad”. Sin ingresar a una discusión filosófica más profunda, que lo ameritaría, es necesario

someter a consideración que podrían observarse diferencias plausibles de objetivos entre el sacrificio ritual (o metafórico) de la carne, al modo del canibalismo de algunos grupos indígenas de antaño (o de la comunión cristiana) y la matanza del humano para consumo comercial. Hay una diferencia sustancial, que es la que opone una finalidad filosófica religiosa y otra utilitaria o mercantil, de consumo, como ya se adelantó.

En el penúltimo cuento del libro de Tarik Carson, en el cuento homónimo “El hombre olvidado”, se presenta el acto caníbal de devoración de la carne humana, aunque en el caso de este relato posee detalles que lindan con la narrativa de horror más punzante y estrepitosa. En su artículo “El horror en la literatura” (2017), González Grueso cita muy atinadamente a Noël Carroll (1990), cuando en su libro *The philosophy of horror, or paradoxes of the heart* este comenta que “el horror debe ser algo amenazante e impuro y que proponga una fusión de emociones de miedo y disgusto” (1990, p. 28). La relación de este horror con lo monstruoso, en cuanto presentación de lo desfigurado, lo ilimitado, lo exagerado, lo abyecto, lo que “acecha sin tregua, desde el afuera, al orden delimitado de la existencia” (Bravo, 200, p. 30), es bastante clara y se vincula, asimismo, con la cuestión de lo incongruente y lo imposible. Para el caso de este cuento, la deglución se constituye bajo una normativa híbrida, pues es a la vez que se propone la comida como un acto ritual (de una logia masónica) que también se dice que se condimenta y saborea la carne con especias:

Quando uno de entre ellos, por sorpresa o por error, dejaba que la semilla penetrase demasiado, y cuando la mujer quedaba así preñada, escuchad lo que hacían, más abominable aún. Extirpaban el embrión tan pronto como podían asirlo con sus uñas; tomaban luego aquel aborto, lo metían en una especie de mortero, mezclándolo con miel y otros diferentes condimentos, así como con aceites olorosos con los que evitaban la náusea. Luego se juntaban —comunidad de cerdos— y cada cual comía, valiéndose de sus pecadoras garras, porciones de aquella pasta de aborto y de sangre (1973, p. 88).

El caníbal siempre es el otro, desde Montaigne en “De los caníbales” (1580), pasando por el Calibán de Shakespeare de *La tempestad* (1611), Robinson Crusoe (1719), el antropófago cultural del *Manifiesto antropófago* de Oswald de Andrade (1928), el del ecuatoriano Pablo Palacio en “El antropófago” (1928), la novela *El escritor comido* del argentino Bissio (2010), hasta Bazterrica en *Cadáver*

exquisito (2017) o Enríquez en *Nuestra parte de noche* (2019). El “calibán” (que es un anagrama de caníbal) es el monstruo salvaje que devora a los demás, que es un bárbaro, como los charrúas que devoraron a Solís (según Borges) o los presuntos caníbales de las islas Sentinel de la leyenda mediática contemporánea. Son esos “otros” que “no son como nosotros”, e incluso son menos que eso, son brutos, menos que humanos, algunos de ellos pertenecientes a otras etnias, otras culturas, a otras religiones que no son la cristiana, con otras normas de vida que no son las del mundo “civilizado”. En el cuento “Un sueño viejo y oculto”, que es el último cuento de *El hombre olvidado*, el canibalismo toma definitivamente el derrotero de consumo, comercial, dirigiéndose hacia esa faceta del canibalismo industrial que no solo observa el proceso y consumo de la carne humana, sino que da un paso más y convierte todo lo anterior en parte de un experimento mayor, para el caso de este cuento: la elaboración de una sustancia afrodisíaca que rompe todos los récords de la industria farmacéutica. Sigue siendo la carne humana una mercancía de consumo para los mismos humanos, pero en este relato cumple con la peculiaridad de recorrer la línea que va desde lo ritual hasta lo mercantil y el consumo. Es ritual que en el inicio del cuento la cultura somalí le obsequie a Alejandro el Grande la sustancia “maravillosa”, pero, a medida que la narración transcurre, esa función ritual comienza a mutar, a transformarse en un tema científico, primero, y después en industrial, regido por las leyes del consumo y del mercado. Irónica, ambigua, quizás contradictoriamente, esta línea forma parte de un juego de pareado algo maniqueo, que mezcla lo afrodisíaco, en tanto estimulante de los instintos o fuerzas reproductivas (el *eros*), y la tortura y muerte de los sujetos experimentales “otros” que funcionan para la máquina que produce la sustancia estimulante (en tanto *thanatos*). Así, instinto de vida y de muerte juegan a los dados en el trasfondo filosófico y literario de este relato. De cualquier forma, en un principio era el *eros*.

Quando Alejandro el Grande invadió la península de Somalia, fue agasajado con un manjar desconocido —de mágicos atributos, según los sirvientes— que esa noche lo arrastró a preñar con furia a treinta nativas. [...] Antides hizo un desafortunado cálculo tomando como actividad natural treinta poluciones nocturnas, y llegó a la veraz conclusión de que la pulpa, además de la función erectora-mentora, poseía otras maravillosas propiedades, las cuales podrían ser la rapidísima reposición de los tejidos y de la energía somática, o el crecimiento acelerado de los fetos y de las partes erógenas del cuerpo humano (p. 99).

Otra de las anécdotas “erótico-semesteras” con respecto a la ingesta de la pulpa que más tarde presenta el mismo relato ocupa a Napoleón Bonaparte, que realiza una hazaña similar a la de Alejandro el Grande, curiosamente también en Somalia. Somalia: tierra africana donde predominan las etnias de piel negra. Más allá de este guiño al tema de la alteridad mencionado en el inicio, asociado a la mera “utilidad” (y no al valor) de algunos seres humanos, hay otra cuestión que acentúa la extrañeza de esta narrativa: el tema de la telaraña de nombres y temáticas comunes, asociados a todos estos temas, que se entrelazan a través de los cuentos, no solo de *El hombre olvidado*, sino de la entera obra de Tarik Carson. Dentro del cuerpo mismo de *El hombre olvidado*, este último cuento, “Un sueño viejo y oculto”, se relaciona con el segundo del libro, “Inferencias sobre Pérez Loid”, y lo hace de manera directa: “En sus escritos, Pérez no se pudo dominar y mencionó, subrepticamente, la búsqueda de una panacea mágica de segura existencia, descubierta por los alquimistas africanos, que poseía todos los atributos de esta pulpa íncuba del presente (1973, p. 102). La alquimia, la magia, siempre están rondando la narrativa de *El hombre olvidado*, y así la relación con el canibalismo industrial que se profundiza en “Un sueño viejo y oculto”. En este relato, el fruto, la comunión de todos esos temas que se vienen avanzando es el “Gusano Rinonus, pacífico y portentoso revitalizador” (p. 102). La historia del Gusano Rinonus nace en el Congo, y tiene al hombre negro (africano) como protagonista. En este punto convergen varias ideas, algunas de ellas ya planteadas: el canibalismo, la existencia de cuerpos o entidades biológicas superiores e inferiores, unas que están en la punta de la pirámide alimenticia y otras que, pudiendo ser descartables (el cuerpo del negro), resultan productivas, consumibles, aprovechables. Es menester agregar que el Gusano Rinonus (GR69) se cultiva en los riñones de los negros, y que, inoculado con un tratamiento especial, se convierte primero en sustancia y mercancía afrodisiaca, con fines industriales y comerciales, y después en un remedio maravilloso, anticoagulante, antiasmático, antiepiléptico, que “hace crecer las partes deseadas” (p. 105), o, asimismo, para “ludir el pudendo de la parturienta, lo que facilita la expulsión de la criatura y consigue a esta una piel tersa, sin mácula, grano o pústula, por el resto de su vida” (p. 105).

Hay varios elementos que confluyen para ilustrar el universo ritual, el horror oscuro y satánico, desde el lado caníbal que atañe a este cuento. En un principio está el mundo de la seudociencia, dado que el GR69 (“una sustancia amarillenta, blanda y purulante”) es el descubrimiento de un monje trapense⁸ con nombre de mago alquimista: Havelock Cardapius, un científico que luchó “por la

satisfacción del magma humano” (p. 102). No es difícil reconocer los antecedentes de mejora de la raza, la paternidad de los Galton, Spencer y Hitler, entre otros más, y (atención que hay varios ensayos sobre Adolf Hitler que mencionan sus relaciones con sectas oscuras y ritos de sangre) más adelante el lado ritual satánico asociado al del canibalismo industrial. También el GR69 es un descubrimiento que pone sobre la mesa un tema urticante: los derechos humanos de los otros, de los marginales, de aquellos que en todas las épocas fueron material utilizable, manipulable, experimental y descartable. “¿¡Quién detiene a esta inmensidad llamada Hombre!?”, diría Hegel en *La fenomenología del espíritu* (1966). La respuesta la tendrá cada lector. En el cuento de Tarik Carson, el GR69, un gusano “de un colorcito blancuzco, y baboseante” (como el bicho que en la novela *El vivo* de la rusa Anna Starobinets de 2012 sume a los personajes en una especie de éxtasis eyaculatorio), que crece en el riñón del hombre negro hasta sustituir completamente el órgano y que emite un “un quejido semihumano” en el momento en que se corta el último cordón que lo une al negro, se desarrolla en un enorme centro de producción en la república sudafricana llamado el Apiario Negro, para finalmente comercializarse en tabletas, inyectables, pomadas y tónicos. En último término, es el riñón del negro lo que se come convertido en pulpa de gusano. La metamorfosis acompaña el movimiento de depredación caníbal, y lo comestible es el sujeto metamórfico, esa alteridad, ese otro que es otra cosa diferente a nosotros. Sin embargo, hay que decir que el lado ritual del canibalismo que va a acompañar al de la pseudociencia en la elaboración del GR69 no se pierde totalmente con el proceso de industrialización. Lo que acontece es una degeneración. Del poder ritual y mítico se pasa al poder del consumo mercantil, industrial.

El poder de la carne, el poder del cuerpo humano que se come, revitalizante y multiplicador, principia un matiz mítico-legendario que alude a varias de las etnias indígenas del mundo, para las cuales devorar al enemigo era un ritual con el que se accedía a su poder; se tomaban los atributos del otro y se incorporaba su fuerza natural. Eso acontecía en muchas de las tribus del mundo: algunas amazónicas, los caribes, los aztecas, los pigmeos, algunas tribus del Congo, los Korowai y los Fore de Guinea, entre otros. ¿Quiere decir esto que en la narrativa de Tarik Carson el que come el GR69 adquiere el poder del negro, del indígena, del salvaje, del otro, del primitivo? Depende del punto de vista y el acerbo cultural que se maneje. Consabido es que la virilidad del hombre negro forma parte de cierta mitología popular que suscribe la potencia, la grandiosidad y apetencia sexual de las etnias africanas masculinas. Para el caso de este cuento, ese poder representado

por el GR69, tanto en la versión popular como en la seudocientífica, le concede un inesperado poderío sexual a dos de los personajes históricos universales cuya sexualidad ha sido reiteradamente puesta en tela de juicio: Alejandro el Grande y Napoleón Bonaparte.

Ahora bien, dirigiendo la mirada hacia otros aspectos del tenor oscuro que puede encontrarse en *El hombre olvidado*, en el segundo cuento de la selección, “Inferencias sobre Pérez Loid” (1969), se observa que desde las primeras líneas existe una conexión con los temas más mágicos y oscurantistas, con ese perfil esotérico-satánico de la narrativa de Tarik Carson.

Murió Pérez Loid. A nadie apenó el hecho, más aún, muchos lo ignoramos para condolernos o no. Lo supe hace poco por un artículo póstumo aparecido en el suplemento literario de *La Nación*. Allí se comentaba su obra desconocida y casi inédita, su dilatada peregrinación por el Oriente, su único libro, mitad broma, mitad repulsión fantástica, titulado *Belcebú circuncidado o Defensa del gallo* (1973, p. 29).

A partir de este fragmento es posible detectar reminiscencias (por decir poco) de *Relatos de Belcebú a su nieto* de George Gurdjieff (1949), así como también de *Mission de l'Inde en Europe. Mission de l'Europe en Asie* de Saint-Yves d'Alveydre (1886), donde se habla de la búsqueda de Agartha (el mundo subterráneo debajo de la cáscara terrestre que también había descrito Athanasius Kircher), de una civilización perdida que podría ser tanto la de los atlantes o Lemuria, como la de los indios anasazis en Estados Unidos o la hermandad blanca. Tampoco hay que olvidar que en *Relatos de Belcebú* Gurdjieff hace referencia a viajes al Tíbet y al territorio oriental más recóndito. Se perciben, asimismo, ecos del mito de la fuente de la eterna juventud, y en ese punto vale la pena anotar que Hitler envió, en su momento, a una comitiva de su confianza en busca del Grial, la lanza de Longino y la entrada de Agartha en el Tíbet. Lo mismo se escuchan ecos de *Bestias, hombres, dioses* de Ferdynand Ossendowski [1930] y de Antonio de Herrera y Tordesillas con su *Historia general de los hechos de los Castellanos en las islas y tierra firme del Mar Océano* (1601), e igualmente efluvios de los grandes maestros esotéricos, como el satanista Anton Szandor LaVey (*La Biblia de Satán*, de 1969) o Aleister Crowley (*El libro de la ley*, 1904), de la magia afroamericana *hoodoo* de la calle Rampart en Nueva York o del Barrio Francés de Nueva Orleans, así como también de la imaginería alquimista y del mito del andrógino (¿exabrupto del primer

homosexual?): el ser más completo, según varias tradiciones, el Hermafrodito (hijo de Hermes y Afrodita) de la tradición griega, el *rebis alquímico* (la cosa doble) o el Purusha hindú. En este párrafo pueden leerse todas esas interferencias: “Cuando fui a su casa, hoy ocupada por su primo, este me dijo que aquel [Pérez Loid] había despilfarrado la herencia en ese irracional viaje por Oriente, en busca de la civilización perdida, del primer homosexual, de la fuente soñada por Ponce de León, o un sustitutivo casi seguro de esta” (1973, p. 30).

El hermetismo y las fuentes alquímicas prodigan ese lado de la pseudociencia, ese lugar que ocupa la ciencia más asociado a los mundos de la literatura fantástica o incluso la ciencia ficción. Muchos de esos mundos han sido amparados, ilustrados y explicados por los escritos ocultistas de todos los tiempos, como la hipótesis sobre “mundos helados y candentes, de mundos cóncavos dentro de la roca universal, de lunas diversas, de cielos superpuestos, y hasta llega a tener por innegable a la tierra como un átomo de hidrógeno con su luna” (1973, p. 31). En los escritos de Pérez Loid conviven mitos griegos degenerados, transmigraciones delirantes, iniciaciones dolorosas y sobrenaturales, incorporaciones bestiales y otras mescolanzas entre mito, sexo y oscurantismo. Los desvíos y anamorfosis de la tradición bíblica están a la orden del día: que Jesús no había sido circuncidado, que María no era virgen, que Jesús era extraterrestre y dominaba a sus discípulos por un método de control mental, y que su origen fue una herencia dejada por los ovnis en la tierra. Por otra parte, el tema de la circuncisión converge en el relato de Pérez Loid con el del hermafroditismo de Belcebú (príncipe de demonios) y su esencia salvadora de la humanidad, y asimismo con el exabrupto antes mencionado del homosexualismo asociado a los rituales satánicos y al mito purista del andrógino, con las sectas sexuales y la magia más exótica (la sociedad Duk Duk guineana, cuyas iniciaciones era fuertemente violentas para las mujeres y los hombres). Valga la cita larga para ilustrar estas derivaciones, en instancias en que Pérez Loid conoce a un intelectual con el que intima poderosamente:

Se hicieron amigos y percibió enseguida la tendencia de aquel hombre a una especie oscura de masoquismo-sadismo. Pérez Loid esperaba algo así para entregarse y redimirse, y se condolece de ellos. Había imaginado que tendría que ocurrir. Algo nauseabundamente describe el falo de ese hombre, se detiene más de lo necesario en mostrar su espesor, sus venas y la extremada anchura del glande descubierto y rosado que lo hizo sospechar judío; aunque el hombre no lo era y se llamaba Coleman. [...] Pese a su aspecto masculino,

el amigo no se hizo rogar. Pérez aprovechó la ocasión para verificar su tesis de que el macho tiene algo de homosexual, que una mera desviación lo invierte, y que las dificultades en la niñez —y con el otro sexo— solidifican esas torción involuntaria, hija del Demonio. [...] A diario Pérez Loid concurría a la casa del intelectual y leían la Biblia, el Corán, el Bahghavad Gita, textos rosacruces, masónicos, de la Sociedad Duk Duk, de la secta de los Haidi o de los Hermanos del Sendero Izquierdo. [...] Un día Pérez lo castigó en el pubis con una goma, entonces el hombre rompió el cordón secreto y lo redimió. Nuestro personaje salió lastimado en lo físico y tuvo que humillarse ante un médico. A los pocos días volvió mejorado ya mejorado, castigó al hombre, lo acopló a su vez, descubriendo que no era el primero, pues el otro, con flema y goce, resistió el acto y la brutalidad que conlleva (1973, pp. 35, 36).

Esta incidencia en torno a la androginia, la bestialización, la mutación aberrante, prosigue al adentrarse la narración en el libro *Belcebú circuncidado o Defensa del gallo*, de la autoría del personaje Pérez Loid. En el cuento se menciona abiertamente (como ya se adelantó) a Gurdjieff y su *Relatos de Belcebú...* Un Belcebú (el del relato de Pérez Loid) que, una vez circuncidado, se disuelve en una presencia inmóvil, despojada, sumido en su androginia deprimida, con el caballo blanco del dios “caído”. En las líneas que describen a los seres que pueblan el relato se dice: “Muchos han perdido las orejas, el cabello casi todos, otros muestran notorios signos palmípedos en pies y manos, la mayoría carece de pendejos, los falos y las vulvas se han uniformizado y mermado (no existen problemas dimensionales), la amenorrea es continua, etcétera” (p. 37). Algunos de estos tipos ya habían sido expuestos en “Ogedinrof”: la falta de cabello, los pies palmípedos.

Una de las cuestiones que asimismo torna interesante a esa parte “más oscura” de la narrativa de Tarik Carson es la convergencia de los temas esotéricos con los asuntos de temática “ovni”, civilizaciones extraterrestres y mundos posibles y futuros. Algo de esa estirpe tiene lugar en el cuento “Demasiado humano”, donde se relata un viaje del filósofo Friedrich Nietzsche a América en vapor y una aventura en territorio de las Azores en la cual un terremoto hace emerger y después vuelve a hundir a la Atlántida, el continente perdido. En ese tránsito, el propio Nietzsche va a descubrir una cápsula acerada que viaja sola junto al barco (que es capturada) y que en su interior trae un rollo manuscrito con expresiones herméticas, inaccesibles a toda erudición. Las ceremonias iniciáticas masónicas o

rosacruces que menciona el rollo manuscrito dan cuenta de discursos en los que se le habla en clave de libelo político a las generaciones por venir acerca del futuro de la patria y los aportes que los ciudadanos deberían realizar para reformar o corregir a las poblaciones desviadas del camino de la normalidad y la rectitud.

En el penúltimo de los cuentos, el homónimo que da título al libro, “El hombre olvidado”, la conexión con “Inferencias sobre Pérez Loid” es directa. El personaje principal es Fanton Coleman. Coleman, el amigo “no judío” de Pérez Loid, con quien este se familiarizara en rituales sadomasoquistas. Esa es solo una parte del vínculo, pues Coleman también es perseguido por una secta denominada los Inquisidores de Satán (IS).

Hoy supe que Coleman ha padecido esos temidos problemas con los Inquisidores de Satán: su casa en Rabat se incineró bajo llamas inevitables. De él nada se sabe. La disyuntiva es sencilla: o fue aniquilado o está oculto, tal vez aislado, sin esperanza, pero estoy seguro, sin desesperación. Por fortuna, tuvo el acierto de preservar lo que tanto le costó, el contexto de una experiencia fantástica, entre la inteligencia mística y los poderosos y secretos conocimientos (1973, p. 65).

Belcebú, Satanás, Lucifer, todas estas emanaciones del mal, funcionan las más de las veces como denominaciones del diablo. Sin embargo, Belcebú o Beelzebub proviene de *Ba'al Zvuv*, que significa “Señor de las moscas”, y así se les decía a los adoradores de Baal, en cuyos templos la carne de los sacrificios se dejaba pudrir, hecho por lo cual el lugar se llenaba de moscas. Satán, etimológicamente, proviene de *Shatan* o *Shaitan*, que quiere decir “adversario”, y es el ángel que Yavé manda a la Tierra para impedir que Balaam maldiga el pueblo de Israel. Shaitan es el gran acusador. La “inquisición”, uno de los componentes lingüísticos y semánticos que constituye el nombre de los perseguidores de Fanton Coleman (IS), trae aparejada, a su vez, la carga de acusador medieval que representaba la “Sagrada Inquisición”, el tribunal mayor del cristianismo que perseguía, torturaba y quemaba a brujas y magos acusados de herejía y tratos con el diablo. Para este caso, que funciona a la inversa, la quema del hereje Fanton Coleman es lo que persigue la secta de los Inquisidores de Satán. Son claras las relaciones que entrelaza este cuarto cuento del libro de Tarik Carson, que a la postre se llama *El hombre olvidado*, con respecto a los otros tres. “La inteligencia mística y los poderosos y secretos conocimientos” confirman el tránsito del relato. Las

doctrinas herméticas, el ocultismo, la brujería y las sectas satánicas vinculadas al culto al andrógino y al hermafrodita, la alquimia, los rosacruces, las logias de toda clase, Cornelius Agrippa, Paracelso, Hermes Trimegisto, Alberto Magno son las caras de la moneda oscurantista que, por momentos, se cruzan, se mestizan con cuestiones locales, con rituales fronterizos de Salamancas característicos de la zona riverense, la frontera con Brasil, que fue el lugar de nacimiento de Tarik Carson. Dicho esto, sin olvidar las demás señales geográficas y biográficas que se inscriben y entrecruzan en el cuento “El hombre olvidado”: el pueblo de Cocales en el departamento uruguayo norteño de Rivera, y Rabat, en el noroeste marroquí, pueden interpretarse como una relación estrecha con lo fronterizo, el diálogo con ese territorio demediado al que refieren los cuentos en varias oportunidades; o, en términos corporales, con la biología del andrógino y el hermafrodita, e incluso con la tensión masculino-femenino que se presenta en torno al vínculo carnal entre Coleman y Pérez Loid en “Inferencias sobre Pérez Loid”. La frontera siempre es un no lugar, el lugar del otro, de lo otro, aquel territorio compartido que no conforma nunca la unidad completa, “el pasaje que propicia encuentros y transgresiones” (Aínsa, 2006, p. 2). La frontera de lo raro, lo infame, lo sobrenatural, puebla los relatos de Tarik Carson, en especial estos a los que se refiere el artículo; la frontera entre lo que se es y lo que no se es, una frontera que da toda la impresión de perseguir y condicionar materialmente a sus personajes. Esto último se ve en la máscara (otra frontera, la de un rostro) que cubre el apellido real de Fanton Coleman, del que se sugiere un origen muy particular: “no es difícil inferir por el nombre Eymerich, traído por los siglos, la causa vengativa de esa memoria” (p. 66). Nicolas Aymerich (Nicolau Eimeric, en catalán) fue un teólogo católico e inquisidor de la Inquisición de la Corona de Aragón durante la segunda mitad del siglo XIV, al que se le conoce por ser el autor del *Directorium Inquisitorium* (Manual del Inquisidor), que definía la brujería y describía los medios para encontrar a las brujas. Obviamente los Inquisidores de Satán son el otro lado del espejo de la Sagrada Inquisición. Al fin y al cabo, todo queda entre inquisidores. La pugna maniquea del bien y mal, los de afuera y los de adentro, lo abierto y lo cerrado u oculto, lo sano y lo perverso, la natural y antinatural, emergen temáticamente y se manifiestan una y otra vez en esta narrativa. Como cuando se dice con respecto a la sexualidad en el pueblo de Cocales: “Otra brillantez de tal particularidad norteña era el saneamiento de la homosexualidad, cura que perduró años y hasta se extendió por el Uruguay. Lo llevaban a cabo en privado, lo que nos hace ver la preocupación por ocultar al mundo esa ‘contra naturaleza’” (1973, p. 68).

La homosexualidad no es un tema lateral ni menor en los cuentos de Tarik Carson. Está presente en “Ogedinrof”, en “Inferencias sobre Pérez Loid”, en “El hombre olvidado” y en “Un sueño viejo y oculto”. ¿Qué sucede en estos relatos con respecto a ese tema? ¿La homosexualidad y su búsqueda siguen pagando el precio de su división en tiempos de la mitología griega, cuando Zeus partió en dos al hombre y a la mujer por haber invadido el Olimpo? Como ya se ha avanzado, el vínculo que atañe a los cuentos en torno al tema de la homosexualidad parece ocuparse más bien de su relación con el andrógino, con el hermafrodita, con el ángel más bello, con la alquimia y las fuentes esotéricas del conocimiento.

En un sentido lateral, aunque no indiferente al del hermetismo u oscurantismo, otra de las temáticas asociadas al tema en estos cuentos es la del magnetismo (de *magnetitas*), un fenómeno por el que algunas piedras tienen el poder de atraer metales, curar y hacer milagros. El del magnetismo es un tópico que va a repetirse con asiduidad en la entera obra de Tarik Carson (aunque no atañe a este escrito), conectado al tema de la ciencia ficción. Del lado esotérico, una de las fuentes altamente representativas para la filosofía esotérica radica en los escritos de Madame (Helena) Blavatsky, quien decía que la palabra *magnetismo* provenía de *magh* o *magus* y del sánscrito *mahat*, el grande, el sabio, el ungido por la sabiduría divina. No es raro el imán que esconde Coleman en su morada: “Pero no pensó ni sacó soluciones del imán sobrenatural que ocultaba en el techo de su casa” (p. 73). Y luego:

Se ha conjeturado, y es muy probable, que tuvo que haber estado en contacto permanente con la Hermandad por medio del imán. Sabemos, por las confesiones de Fanton, que la mujer era una excelente médium y que por ella lograron comunicación con Montaigne, Jackson, Ambrose Bierce —que explicó su desaparición en el tumultuoso México de 1914—, y con el caudillo oriental A.S., muerto en pie de guerra, quien vagaba atormentado rogando paz y que no lo transmigraran al cuerpo de un perro (y que A.S. rogaba a gritos y que en vez de encarnación decía transmigración, son datos sugestivos para los estudiosos) (1973, p. 75).

Hay que ver cómo se van entrecruzando los datos y los nombres, los temas y los nombres, en este fragmento de “El hombre olvidado”. Montaigne dedica varias páginas de sus *Ensayos* (1580) al tema de los caníbales. El “Jackson” que se menciona en este relato podría ser Andrew Jackson, presidente de los Estados

Unidos, que hizo carrera en el exterminio de los indios americanos y también fuera acusado de canibalismo, bigamia y adulterio durante su campaña de 1828. Ambrose Bierce es el escritor norteamericano que escribió el *Diccionario del diablo* (1881-1906) y desapareció misteriosamente en tierras de Ojinaga (México), durante las campañas revolucionarias de Pancho Villa, y A.S. parece referir al caudillo Aparicio Saravia (Partido Blanco del Uruguay), quien peleó en una de las grandes batallas del Río de la Plata, en Masoller (1904), y que era un fronterizo del departamento de Cerro Largo. Puede apreciarse cómo el relato entreteje temas y personajes en su telaraña esotérica (los términos transmigración, encarnación, traducen solo parte de esa índole). Lo hermético, lo cerrado, lo encriptado, se transforma de esa manera en una clave fundamental para la lectura de la obra de Tarik Carson, como he querido evidenciar a lo largo de este trabajo.

Volviendo al magnetismo y al imán que queda al descubierto una noche de tormenta y apunta a la iglesia en “El hombre olvidado”, este tema se va a repetir en el relato, al entrecerse la acción magnética como máquina o mecanismo facilitador para convocar espíritus demoníacos. La repetición de la presencia diabólica y los juegos del mal escribe sus renglones en la biografía de Coleman, y se constituye, a la vez, en uno de los pilares narrativos teosóficos de los relatos. De igual modo, la idea irrefutable para Coleman de que “el mundo siempre estuvo, y está, dominado por sectas secretas que se valen de la mezquina condición humana para la consecución de sus fines tenebrosos” (p. 77), se congracia con los tópicos anteriores para constituir la esencia oscura de una galaxia narrativa, conjurando, al mismo tiempo, “la verdad terrenal, diabólica y sin refutación, de que el mal tiene más recompensas que el bien” (1973, p. 79).

Una vida, la de Coleman, que es un vagar por los infiernos del ser humano, los que provoca y los que padece el hombre, los que atrae la maldición de Fanton como fragmentos a su imán. Las encarnaciones, apariciones, incorporaciones, posesiones tienen menos de epifanía que de hechizo de magia negra. La oscuridad que deja como resaca la narrativa de Tarik Carson es concomitante con el quehacer monstruoso. Una monstruosidad que, para el caso de estos relatos, y como dice Moraña: “se construye sobre la base irrefutable de la corporeidad” (2019, p. 35). “La del monstruo es una corporeidad-límite que evoca siempre algo más o algo menos: una naturaleza hipertrofiada o una carencia, una precariedad o un exceso. Tal materialidad problematiza los límites del *bíos* y lo lanza en una búsqueda angustiada del Otro” (Moraña, 2019, p. 36). Es el

cuerpo monstruoso y maltratado de los personajes de “Ogedinrof”, el cuerpo de Pérez Loid y de Fanton Coleman, los que sufren colapsos, revientan, son torturados, mutan. La monstruosidad abyecta de los personajes de “Ogedinrof”, del Belcebú de “Inferencias sobre Pérez Loid”, del propio territorio excesivo de Cocales y sus habitantes desquiciados, propicia una lectura que nunca deja de lado al ser humano: su principal foco de agresión. La caída del hombre (del ser humano) parece ser el atributo de este verbo hecho carne que pronuncian los labios oscuros de una fuerza maligna que se extiende por todos los relatos de *El hombre olvidado*, que envenenan el pozo, al mejor estilo de Lautréamont en los *Cantos de Maldoror*. Otra vez en palabras de Moraña: “Lo monstruoso no es así tanto lo que se aparta del ser humano como lo que lo evoca” (2019, p. 37), aunque sea, como en este caso, en sentido negativo. De ese modo, y finalmente, el cuento “El hombre olvidado” entra en una zona roja que da cuenta de una carrera loca y decadente, las últimas peripecias, desgracias y excesos de Fanton Coleman. Es este un tránsito por los infiernos del ser humano, abundante en “sangre y esperma”, machos cabríos, libros negros, sacrificios, asesinatos, sectas, sodomía, masoquismo, flagelación, promiscuidad, brutalidad, mutilaciones, endemoniados, levitación y macumbas que no se agota en la constelación que constituye la parte más oscura de la narrativa de Tarik Carson. Las derivas de todos estos temas hacia los universos de la ciencia ficción y la literatura fantástica, en el primer caso para participar de los mundos distópicos que ciertas tendencias de la ciencia ficción acercan a ese extrañamiento cognitivo del que habla Darko Suvin, en tanto “espacio de extrañamiento poderoso, validado por el pathos y el prestigio de las normas cognoscitivas fundamentales de nuestro tiempo” (1979, p. 11), y, en el segundo caso, adhiriendo a un mundo en que “ciertas cosas no entran en el orden natural” (Campra, 2008, p. 29), conectan con una materialidad perversa, que perturba un sistema, un orden, una identidad (Kristeva, 2006) que obedece al mandato de lo abyecto, de ese “mal” que, según Eagleton (2010), en términos de autonomía, hace al hombre el más libre de los seres. Que lo hace libre, en definitiva, para comerse a los otros, como se come una vitamina, una cultura, un churrasco, a otro ser humano; como en “Un sueño viejo y oculto” el hombre deglute al Gusano Rinonus (ese que se inyecta, se desarrolla y se extirpa de los riñones de los negros): para ser mejorado, para ser más potente y perfecto, superior y, al mismo tiempo, según la colisión ideológica que presentan estos relatos de Tarik Carson, para refugiarse, recrearse, reconstituirse en un gigante corrupto, abyecto, apestado.

Notas

- 1 Revista *Universo*, 1. Montevideo, setiembre de 1970.
- 2 Plan Cóndor u Operación Cóndor. Campaña de represión política y terrorismo de Estado basada en la “Doctrina de la Seguridad Nacional”, respaldada por Estados Unidos, que apoyaba a los gobiernos militares dictatoriales del Cono Sur, quienes se encargaban de vigilar, reprimir, torturar y asesinar a los opositores del regimen dictatorial.
- 3 El grupo Constant vzw es: Pierre de Jaeger, Nicolás Malevé, María Puig, Laurence Rassel.
- 4 Francias Galton (1822-1911) fue un polímetra, antropólogo, geólogo, inventor, estadístico, meteorólogo, psicólogo y eugenista británico. Era primo de Charles Darwin, y aplicó los principios de la obra de este a la cuestión del ser humano y sus diferencias individuales.
- 5 Thomas Malthus (1766-1834) publica su *Ensayo sobre el principio de población* en 1803, obra en la cual mostraba que el crecimiento de las poblaciones era infinitamente mayor a la capacidad de la tierra para producir alimentos para el hombre.
- 6 En su “teoría orgánica de la sociedad”, Herbert Spencer (1820-1903) proponía que había pueblos biológicamente superiores e inferiores.
- 7 Adolf Hitler, canciller de la Alemania nazi. Führer, conductor de la política bélica y de control social del Tercer Reich.
- 8 La Orden Cisterciense de la Estricta Observancia, conocida como la Orden de Trapa, es una orden monástica católica reformada seguidora de la regla de San Benito, cuyos miembros se conocen como trapenses.

Referencias bibliográficas

- Aínsa, F. (2006). Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya. www.biblioteca.org.ar/libros/132463.pdf
- Antón, G. y Damiano, F. (2010). El malestar de los cuerpos. En G. Forte y V. Pérez (comps.), *El cuerpo territorio del poder*. Colectivo Ediciones.
- Campra, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Renacimiento.
- Carroll, N. (1990). *The philosophy of horror, or Paradoxes of the heart*. Routledge.

- Constant vzw (2004). *Suturas y fragmentos. Cuerpos y territorios en la ciencia ficción*. Universidad Internacional de Andalucía.
- Damonte, M. (2020). La trampa de la continuidad-contigüidad y la crisis del espejo. Dos cuentos de Cordwainer Smith y Tarik Carson. En C. Paolini, M. Damonte y V. Frade (eds.), *Inmediaciones de lo distante. Estudios sobre ciencia ficción en la literatura americana*. Tenso Diagonal, Díaz Grey.
- Damonte, M. (2019). Tarik Carson. Una teoría de la amenaza. Narrativa de lo mutante, sabotaje humano y poética de la invasión. Tenso Diagonal, Díaz Grey.
- Da Silva, T. C. (1973). *El hombre olvidado*. Géminis.
- De Andrade, O. (2008). *Escritos antropófagos*. Corregidor.
- Dei, D. (2008). *Lógica de la distopía*. Prometeo.
- Eagleton, T. (2010). *Sobre el mal*. Península.
- Franco, F. (2008). El fenómeno de las sectas satánicas en la ciudad de Mérida (1991). Un recuento a través de las imágenes en los periódicos. *Presente y Pasado*, 25, 167-178.
- González Grueso, F. (2017). El horror en la literatura. *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, 27-50.
- Hegel, G. W. F. (1966). *La fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica.
- Kristeva, J. (2006). *Poderes de la perversión. Ensayos sobre Férdinan Louis Céline*. Siglo XXI.
- López Keller, E. (1991). Distopía. Otro final de la Utopía. *Reis*, 55, 7-23.
- Lugmayr, M. (2008). La larga sombra de Hitler: una contribución al debate actual sobre la eutanasia. *Cuadernos de Bioética*, XIX(1), 147-152.
- Moraña, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Vervuert.
- Saldías, G. (2015). *Teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965-1975)*. [Tesis doctoral en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universitat Autònoma de Barcelona]. <https://tdx.cat/handle/10803/295707>
- Sibilia, P. (2009). *El hombre postorgánico*. Fondo de Cultura Económica.
- Suvin, D. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción*. Fondo de Cultura Económica.

“Aquí no me escucharán gritar”: violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres

“They won’t hear me scream here”: violence and horror in recent Latin American narrative written by women

Sandra Gasparini

Universidad de Buenos Aires, Argentina.
sandra_gasparini@hotmail.com

Resumen

El gótico, en este corpus, atraviesa el terror y la violencia en sus formas domésticas, familiares, a través del abuso sexual, la persecución de las disidencias sexuales, del abuso infantil, de la pedofilia. Lo demoníaco aparece enraizado en las estructuras patriarcales y diseminado en las prácticas brutales de ritos, sectas, pandillas. La representación de la exclusión social, de la que son protagonistas las víctimas de esta aplicación implacable del neoliberalismo, ocupa todo el espacio en estas narraciones, así como la puesta en primer plano de los tabúes sexuales opacados por una moralidad hipócrita y de la denuncia del ecocidio. Las narrativas de Mariana Enríquez, Agustina Bazterrica, Dolores Reyes, Fernanda Melchor, Mónica Ojeda, María Fernanda Ampuero y Yeniva Fernández serán el eje de este trabajo.

Palabras clave: horror, terror, violencia, género, narrativa

Abstract

A wide variety of contemporary Latin American female writers have chosen to narrate violence using gothic horror and its devices in recent years. These are not necessarily narratives that respond to the most stable forms of the terror or horror genre. These are fictions that uses their procedures to bring the monstrous to the fore, the reification of the female and dissident body, subordination and femicide, in order to postulate that not only the “maintenance of patriarchy is a matter of State”, but which is also “preserving the lethal capacity of men and guaranteeing that the violence they commit remains unpunished” (Segato). In many of these fictions, it is not only a matter of discovering how monsters are built, but also of detecting them in different positions of power: as resistance or as sovereigns.

Gothic, in this corpus, goes through terror and violence in its domestic, family forms, through sexual abuse, the persecution of sexual dissidence, child abuse, pedophilia.

The demonic appears in patriarchal structures and disseminated in the brutal practices of rites, sects, gangs. The representation of social exclusion, in which the victims of this relentless implementation of neoliberalism are the protagonists, occupies the whole narrations, as well as the foregrounding of sexual taboos overshadowed by hypocritical morality and the denounce of ecocide. The narratives of Mariana Enríquez, Agustina Bazterrica, Dolores Reyes, Fernanda Melchor, Mónica Ojeda, María Fernanda Ampuero and Yeniva Fernández will be the main focus of this article.

Keywords: horror, terror, violence, gender, narrative

Fecha de envío: 14/3/2022 **Fecha de aceptación:** 27/5/2022

Introducción

Una gran variedad de escritoras latinoamericanas han elegido narrar en la última década la violencia a través del horror gótico y sus recursos. No se trata necesariamente de narrativas que responden a las formas más estables del género terror u horror¹. Son ficciones que se apropian de sus procedimientos para poner en primer plano lo monstruoso, la cosificación del cuerpo femenino y disidente, la subalternización y el femicidio, en vistas de postular que no solo la “manutención del patriarcado es una cuestión de Estado”, sino que lo es también “preservar la capacidad letal de los hombres y garantizar que la violencia que cometen permanezca impune” (Segato, 2018, p. 147). Si el monstruo ha visibilizado lo que la racionalidad occidental ha velado, creando un campo de significaciones que somete a otras lógicas al mundo conocido, y poniendo a prueba su umbral de tolerancia, desfamiliarizándolo (Moraña, 2017), en muchas de estas ficciones se trata no solo de revisar cómo se construyen los monstruos, sino de detectarlos en distintas posiciones de poder: como resistencia o como soberanos.

El gótico, en este corpus, atraviesa el terror y la violencia en sus formas domésticas, familiares, a través del abuso sexual, la persecución de las disidencias sexuales, de la pedofilia. Lo demoníaco aparece enraizado en las estructuras patriarcales y diseminado en las prácticas brutales de ritos, sectas, pandillas. La representación de la exclusión social, de la que son protagonistas las víctimas de esta aplicación implacable del neoliberalismo, ocupa todo el espacio en estas narraciones, así como la puesta en primer plano de los tabúes sexuales opacados por una moralidad hipócrita, y la denuncia del ecocidio. Las narrativas de Mariana Enríquez,

Agustina Bazterrica, Dolores Reyes, Fernanda Melchor, Mónica Ojeda, María Fernanda Ampuero y Yeniva Fernández entre otras autoras, serán el centro de esta lectura.

Horror y género

“Lo que te da terror te define mejor”, cantaba Gabo Ferro (“Lo que te da terror”, 2011). Qué son los terrores y horrores que emergen en un momento y lugar determinados sino una lista de problemas anudados en el tejido social (King, 2006), historizables, mapas de tragedias cotidianas que pueden ser narradas con distintas expectativas: interpelar, reparar, divertir, hacerse un nombre, insertarse en un mercado cultural. La reciente polémica a raíz del “boom de escritoras latinoamericanas” pone el foco en el uso de las figuras de escritoras, en las agendas editoriales y académicas y sobre todo en las perspectivas de género². Me refiero a los géneros sexuales y a los géneros “de masas”, porque horror y terror vienen encabezando la lista de publicaciones (¿y de ventas?) en el ámbito hispanohablante. La fórmula perspectiva femenina o feminidad disidente + gótico + procedimientos propios del horror han abundado estos últimos años y despiertan sospechas en las sensibilidades conservadoras: ¿cómo es que antes las mujeres no escribían sobre estos temas? ¿Cómo es que antes las mujeres no escribían (tanto)? ¿Por qué esta frecuencia de premios a mujeres? ¿Será porque han puesto en primer plano la problemática de la violencia patriarcal desde una perspectiva diferente? ¿Será por las posiciones narrativas singulares que asumen esas subjetividades asediadas, acosadas, que antes se contaban desde otros lugares? ¿Cómo se narraba un femicidio, un incesto, un abuso o la violencia intrafamiliar, la pedofilia? Desde ya que se narraba. Pero pocas veces en primera persona y desde la víctima. Pocas veces desde el planteo de que esa violencia patriarcal es estructural, fundante del capitalismo y sus máquinas de generar pobreza. Son cuestiones con las que han trabajado, de manera notable —por nombrar a dos autores argentinos cuyas producciones se pueden encuadrar dentro del ámbito de lo fantástico y del terror—, Mariano Quirós y Celso Lunghi. Tanto en las dos novelas del último (*Me verás volver*, 2012, y *Seis buitres*, 2016) como en momentos de algunos cuentos (“Nene” y otros de *Campo del cielo*), o en *Río negro*, de Quirós, la elección de narrar el horror que está protegido por la débil capa que cubre a la familia de clase media muestra claramente que el problema y su representación no son patrimonio de estas narrativas con artífices en distintos países latinoamericanos a las que me refiero: Mariana Enríquez, *Los peligros de fumar en la cama*, *Las cosas que perdimos*

en el fuego, Nuestra parte de noche, El año de la rata; Fernanda Melchor, *Temporada de huracanes*; Mónica Ojeda, *Mandíbula* y *Las voladoras*; Liliana Colanzi, *Nuestro mundo muerto*; Agustina Bazterrica, *Cadáver exquisito*; Dolores Reyes, *Cometierra*; Camila Sosa Villada, *Las malas*; María Fernanda Ampuero, *Pelea de gallos* y *Sacrificios humanos*; Yeniva Fernández, *Siete paseos por la niebla*. Se extiende a la violencia sobre el planeta, al ecocidio (Samanta Schweblin, *Distancia de rescate*; Fernanda Trías, *Mugre rosa*, entre otras autoras). Es el agenciamiento de un marco discursivo propio pero no homogéneo, diverso, contrahegemónico, y genderizado.

Quiero mencionar en esta introducción al problema a dos escritoras decimonónicas que han contribuido a esta genealogía que puede ir construyéndose hacia atrás desde narrativas como las de Amparo Dávila, Luisa Valenzuela y Sara Gallardo, quienes no han abonado modos de terror/horror, pero sí han abordado la violencia desde perspectivas no hegemónicas. Se trata de Juana Manuela Gorriti (Argentina, 1818-1892) y Raimunda Torres y Quiroga (Argentina, 1855-¿?). Si bien los ejemplos abundan, porque ambas han trabajado con estrategias presentes en el horror gótico, voy resaltar dos escenas. Una está en *Peregrinaciones de un alma triste*, novela de 1876, y la otra es de “La mancha de sangre”, cuento de Raimunda Torres y Quiroga, que firmaba sus cuentos fantásticos y de horror con el seudónimo Matilde Elena Wili. Esta última autora da un paso más en su trabajo con la violencia machista, porque la encuadra en ficciones que llevan los recursos del horror y del gore hasta extremos pocas veces tocados por la literatura decimonónica escrita por mujeres.

En la escena de la novela de Gorriti un grupo de mujeres salen de excursión sin sus maridos, hermanos ni padres. Laura, la protagonista viajera que escapa de las prescripciones médicas —que han recetado para su tisis— por el Perú, Argentina, Paraguay y Brasil, las ha seguido de cerca, pero se demora a un costado, en un matorral del claro del bosque que ocupan sus amigas. Desde allí asiste, inmovilizada, al horror: son sorprendidas agresivamente por un conjunto de hombres que se presentan como “bandidos argentinos”, salteadores de caminos, con apodos grotescos, barbas y ropajes (chiripás rojos de montoneros), que les provocan miedo y alarma, que las obligan a bailar en una ronda siniestra (Gorriti, 2001). Ese sentimiento de horror la preserva de ser atacada entre risotadas y comentarios burlescos hasta que se devela el misterio: los presuntos bandoleros son esos maridos, hermanos y padres que, a modo de escarmiento, quisieron asustarlas para demostrar su poder, para vengarse de haber sido excluidos. El espacio de circulación

de estas mujeres, que no debe exceder lo doméstico, remeda el espacio social que deben ocupar. Me interesa señalar que no se trata de una escena marcada por el horror sobrenatural ni se encuadra claramente en los parámetros del gótico, pero sí usa sus recursos, que Gorriti conoce bien, para hablar de la opresión patriarcal: el disfraz, la violencia física y simbólica, el asalto a la vulnerabilidad femenina, tal como se la construía en el siglo XIX, la posición de sumisión de esos cuerpos, todos elementos que la protagonista escamotea gracias a su posición privilegiada de escape, de constante movimiento.

La escena de “La mancha de sangre” de Raimunda Torres y Quiroga (2019) tiene como protagonista a la cabeza de una mujer asesinada por su esposo que jura venganza una vez separada del tronco y que —como “Eroteida”, “Gregorina”, “Otto de Witworth”, “La voz acusadora” y “El secreto”, cuentos que también tienen femicidios en el centro de sus tramas— elabora un subtexto denunciante de la violencia de género³. La cabeza seccionada de Dea le jura venganza al femicida mientras rueda, y así pone al descubierto el abuso de poder masculino, su posibilidad de imponerse en el discurso de la verdad. El castigo sobrenatural, que consiste en una mancha de sangre que persigue a todas partes al culpable, se imprime sobre un vacío, el de las leyes. “La mancha de sangre” comienza con la descripción del femicida: cada detalle lo incrimina. Y, sin embargo, el narrador testigo, hermano del presunto amante asesinado —él y Dea están libres de culpa de lo que se los incrimina, adulterio— no recurre a la justicia porque entiende que la venganza sobrenatural que pesa sobre Williams es aún mayor que la cárcel. La mancha de sangre lo termina envolviendo para llevarlo a una muerte cuya explicación racional omite el relato.

En las dos escenas, escritas por dos mujeres latinoamericanas decimonónicas, la violencia machista se presenta como estructural e impune, al menos por el aparato judicial. Ambas usan recursos del horror y del gótico para dar cuenta de emociones extremas como las que provocan el abuso y la muerte en tanto productos de la violencia de género. Son dos ejemplos en una vasta textualidad que podemos volver a leer en esta clave para seguir descubriendo.

De qué hablamos cuando hablamos de horror

Pueden distinguirse al menos dos usos del horror como herramienta para generar un efecto en los lectores: como un recurso extremo que se desprende del terror, siempre más situado y racionalizable (apoyado en motivos sobrenaturales, cósmicos, ambientales, folk), o como recurso para la narrar la violencia (patriarcal

y estatal, lo que Sayak Valencia (2010) define en tanto realidad producida por el “capitalismo gore”, gestada en la exclusión de los sectores populares, el narcotráfico y el necropoder). En el último caso se amplía el espectro, ya que podemos agrupar a autoras como Enríquez, Reyes, Bazterrica, Colanzi, por un lado, pero reagruparlas también junto con Schweblin, Melchor, Ampuero y Ojeda, por otro.

Muchos de estos textos ponen en primer plano la saturación del procedimiento: usan la enumeración de atrocidades, jergas de alcance muy cerrado y de contenido escatológico, predominio de lo sensorial, recursos del gore, visión fragmentada de los cuerpos (de las mujeres y disidencias, en primer plano) y perspectivas limitadas o subalternizadas (desde el cautiverio, desde la mirada infantil, desde las empleadas domésticas), descripción minuciosa de procesos de enfermedad y corrupción corporal⁴. Hay un eje en común y es la pregunta por cómo romper la máquina de modelar subjetividades, que busca la respuesta en la hipérbole, lo revulsivo y lo escatológico.

Cavarero (2009, p. 26) advierte que la elección del horror —y no otro modo o género— para contar procesos de deshumanización, desfiguración y destrucción de los cuerpos no es indiferente: “como si la violencia extrema, vuelta a nulificar a los seres humanos antes aún que a matarlos, debiese confiar más en el horror que en el terror”. Que la espectacularización de la violencia simbólica y física a partir de los recursos que ponen en primer plano el detalle, lo escatológico, el lenguaje soez y crudo sean usados para provocar un impacto, un rechazo y, de vuelta, una empatía con las víctimas es lo que hace la diferencia con otros procedimientos estéticos anteriormente empleados en narrativas de horror más tradicionales⁵. La sensación de lo morboso invierte su signo y muta en ira, indignación: moviliza. Más allá de lo que efectivamente ocurra, parecen ser los efectos buscados por estas ficciones, su orientación ideológica. Los detalles de un femicidio no buscan realzar la potencia de una masculinidad brutal sobre la debilidad de los cuerpos femeninos o feminizados, sino las relaciones de poder sostenidas por una red patriarcal que lo atraviesa todo. El horror es político o, mejor, el uso del horror en estas narrativas es político y articula las tramas.

Leffler (2000) ha señalado la operación que la ficción de horror efectúa al transformar la “reacción de alarma” en placer estético⁶. Este postulado podría reformularse así: los recursos propios de las ficciones de horror, que buscan alarmar a los lectores, se capitalizan en estas narraciones escritas por mujeres a través de un uso político. De la alarma a la denuncia y de allí al placer estético.

Ligotti (2010, p. 17) recupera las investigaciones clásicas sobre el horror y afirma que

Un término afín al de horror sobrenatural es el de lo “siniestro”. Ambos términos son pertinentes para referirnos a formas no humanas que presentan cualidades humanas. Ambos pueden referirse también a formas aparentemente inanimadas que no son lo que parecen, como ocurre con los “muertos vivientes”: monstruosidades paradójicas, cosas que no son una cosa ni la otra, o de forma más siniestra, y más horrendamente sobrenatural, cosas que resultan ser dos cosas a la vez. Sean o no sean en realidad manifestaciones de lo sobrenatural, nos horrorizan conceptualmente, puesto que creemos vivir en un mundo natural, que puede ser un festival de matanzas pero solo en sentido físico, más que metafísico. Esta es la razón por la que solemos equiparar lo sobrenatural con el horror.

Justamente en algunas de estas ficciones sucede lo contrario: el horror es más intenso en tanto el “festival de matanzas” se despliega en toda su atrocidad material, provenga de la venganza narco, de una banda de violadores, de un dios oscuro invocado por una secta o de un grupo de adolescentes de una escuela del Opus Dei. Los vampiros y los zombis, señala Ligotti (2010, p. 180), “son siniestros en sí mismos porque antes fueron seres humanos pero han experimentado una terrible reencarnación y se han convertido en mecanismos con una única función: sobrevivir por sobrevivir”. En *Tiempo de huracanes* o en *Mandíbula*, más allá de los elementos góticos que estructuran las tramas, los verdaderos espantajos son, en el primer caso, los asedios masculinos en grupos a la casa de la Bruja, la desprotección y precariedad de las infancias y adolescencias en pueblos azotados por el narcotráfico y la trata de personas, y en el segundo, las adolescentes libradas a su sociopatía y maldad, a su potencia sexual no controlada por los adultos y su necesidad de *matar* a sus mayores. No significa que lo sobrenatural esté ausente en estas narraciones, sino que juegan a construir el horror desde las condiciones materiales y miméticas de los mundos representados, es decir, que lo sobrenatural queda en segundo plano y adquiere pregnancia el “festival de matanzas” perpetrado por humanos.

Gore

Fernández Gonzalo (2011, p. 32) ha reflexionado sobre el gore y ha planteado que

El gore como género o como forma de estructurar la mirada del espectador supondría una deconstrucción del miedo. Habría que

explicar esta idea: si mi miedo rompe con las coordenadas de mi lenguaje, si emerge entre lo ignoto, el gore hace explotar lo desconocido y mostrar su exceso, que es su reverso, hasta el punto de entregarnos como cotidiano y familiar lo que se escapaba a nuestros códigos visuales o lingüísticos. La explicitud del género acaba por destripar literalmente el miedo, mostrar sus vísceras y órganos internos, el funcionamiento de su fatalidad, hasta el punto en que dejaría de afectarnos como tal miedo, para proponer, sin embargo, un miedo mayor: el de ya no temer nada. El mensaje gore no es directo, aunque en esa desviación teatral de la mutilación del cuerpo encuentra su efectividad más siniestra. La saturación de imágenes nos impide contemplar nuestro miedo, acceder a lo desconocido. Así, por una dialéctica negativa, por lo que no es el gore, se nos propone reconciliarnos con el miedo y recuperar la fascinación y su espanto, el asombro poético y el delirio del horror. Lo risible, lo cómico y lo ingenuo del gore no dejan de tramitar una carencia, que es nuestro olvido del miedo, y moldearla en múltiples figuras y recursos.

En el “escándalo gore” de estos textos que analizamos no hay humor, no hay grotesco, más bien, hay provocación y propaganda política. La visión de lo insoportable que propone el gore, que compromete la retención de los lectores a pesar —o justamente a causa de— la experimentación de lo abyecto, desborda el imaginario de la corporalidad. Lo obsceno toma la escena principal, no la elude, de manera que esos códigos de una corporalidad tolerable se ven vencidos y se recodifican en una condena que debería producirse en el universo del lector. Es que justamente la puesta en primer plano de la degradación física, propone Morgan (2002, p. 69), es la antagonista del extraordinario bienestar que está implícito en la belleza:

Horror invention does not *document* the flesh’s perishableness and proneness to catastrophe any more than comedy *documents* the delightful spirit of living things. Rather, horror dramatizes our mortal vulnerability for a deeper emotional consumption and registration

Esta “catástrofe” con la que trabaja la tradición del horror está puesta en el centro para que sus lectores la experimenten y contemplen. Así, el horror macabro no se dirime tanto cuando un muerto regresa de la tumba, sino por los efluvios y restos que trae consigo de ella (Morgan, 2002). Los cuerpos mutilados, degradados, abusados, abyectos de las mujeres que transitan estas ficciones están sobreescritos en los cuerpos de belleza hegemónica, en las imágenes codificadas de familias

modélicas y “buenas” madres y “buenos” padres, en las morales sexuales heteronormativas. La pregunta por cómo romper la máquina de modelar subjetividades se explora en estos excesos.

La aversión buscada por la literatura de horror, como respuesta a los miedos que esta hace estallar, es en estas narraciones capitalizada para transformar a esa sensación visceral de rechazo y pegoteo con lo abyecto en una empatía liberadora de lo amenazante. También esta narrativa refuerza lo que afirma Carroll (2005, p. 330), que el terror busca no solo mantener la atención del lector, sino también “instalarse en su imaginación y sensibilidad durante días enteros. Una persistencia. El efecto del terror es perdurable, es perturbador, ahí estaría su eficacia. En encontrar sus lectores”. Esa persistencia podría transformarse, entonces, en esos lectores, en el comienzo de una agencia. Leffler (2000, p. 166), a partir del examen y la discusión de las hipótesis de Carroll, agrega que en el horror la empatía de los lectores se produce con el protagonista amenazado. Por eso es significativa la elección de estas autoras que narran esta violencia estructural. Así, la empatía que se logra a través de la implementación de distintos recursos que involucran fundamentalmente las perspectivas de las protagonistas, sus impresiones sobre los lugares que transitan y sobre los sucesos horribles que experimentan, pretende transformarse en solapada denuncia.

Si bien la ficción de horror busca aversión, King (2006), por su parte, advirtió que sus creadores son ante todo agentes de la norma. En el caso de estas autoras, que no necesariamente se encuadran en el género, la norma coincide con lo que la sociedad patriarcal no provee ni el Estado protege. Pretenden desmontar esa verdad oculta que se puede formular así: el monstruo es lo que la norma de ese pornocapitalismo protege. Al reflexionar sobre la sexualidad en la ficción de horror King (2006, p. 101) sostiene que resulta una fuerza motriz del género, “está profundamente entrelazad[a] con las fantasías de poder; es sexo basado en relaciones en las que una de las partes suele estar bajo el control de la otra; sexo que casi inevitablemente conduce a un desenlace funesto”. En estas narraciones el sexo se representa en escenas violentas, de abuso, disciplinamiento y sometimiento de los cuerpos pero requiere un lector no solamente *voyeur* —como en la literatura erótica—, sino fundamentalmente crítico. Habitualmente se logra este efecto al utilizar perspectivas en primera o segunda persona, que lo interpelan, o de sujetos sometidos a experiencias de odio clasista, estereotipos de género, discriminación y exclusión social. Estas narraciones parecen advertir, en carácter ilocutivo: prohibido no identificarse.

Poner en palabras la violencia extrema

Al único río que atraviesa esta área de la ciudad, el de Los Remedios, van a dar todos los desechos o desperdicios industriales. En sus aguas sucias han navegado o se han hundido los cadáveres de tantas mujeres. Un río también es una fosa.

Cristina Rivera Garza, *El invencible verano de Liliana*

Para pensar la torsión que practican estas narrativas sobre el relato estandarizado de la violencia social tomaré el concepto de “capitalismo gore” que Valencia (2010, p. 15) desarrolla en su libro homónimo y que hace referencia a

la reinterpretación dada a la economía hegemónica y global en los espacios (geográficamente) fronterizos [Tijuana] [...] Tomamos el término *gore* de un género cinematográfico que hace referencia a la violencia extrema y tajante. Entonces, con capitalismo gore nos referimos al derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el Tercer Mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de necroempoderamiento.

Si en esta “necroscopía” del capitalismo gore, que es la “normalización y glamorización de la muerte de ciertas poblaciones o del placer que se encuentra en el consumo de estas imágenes” (Hayes y Zenobi, 2021), se borran las responsabilidades de quienes cometen los asesinatos y sobre todo se espectraliza a las víctimas y se las revictimiza, estas narrativas buscan en cambio invertir este procedimiento. Se focalizan en la lente esas agencias borradas: el Estado ausente, el padre o padrastro abusador, la madre alcohólica y de doble moral, los pedófilos, las mujeres clasistas que victimizan a sus empleadas domésticas, el odio de clase hasta en la estructura de una secta que se alimenta de vidas precarias no reclamadas ni lloradas, los rufianes y los narcotraficantes que son dueños de pueblos enteros, entre otros. Se trabaja con lo que Valencia denomina “necropop” o

normalización de la muerte de ciertas poblaciones que constituyen una atmósfera visual que neutraliza cualquier consecuencia y nor-

maliza la violencia contra las mujeres y diferentes poblaciones fragilizadas. En ese sentido, la necropsopía causa un anestesiamiento social que impide las alianzas para la búsqueda de justicia social para las mujeres y de los derechos humanos para la población en general (Hayes y Zenobi, 2021).

En esta misma línea, Vedda (2021, pp. 68-69) ha reflexionado sobre la explosión del gore en la literatura contemporánea y afirma que puede “ser leído como síntoma de una insensibilización ante el sufrimiento, de una cauterización de la sensibilidad que está en la base de las actuales olas de fascistización y del ideario y la praxis de las nuevas derechas”.

La narrativa que examinaremos incluye una variedad y cantidad de tópicos que se construyen a través de recursos estéticos usualmente utilizados por el horror:

- la violencia doméstica: entre parejas, de padres a hijas e hijos
- la violencia sexual: el abuso sexual, la persecución de la disidencia sexual, la pedofilia, los tabúes sexuales (incesto)
- lo demoníaco; lo patriarcal como demoníaco y dionisiaco; lo brutal: ritos, sectas, pandillas
- la exclusión social: la trata de personas, la prostitución
- el ecocidio

En los siguientes apartados estudiaré brevemente lo planteado en algunos textos seleccionados de un corpus que se amplía permanentemente.

Melchor: cadáveres que flotan

Temporada de huracanes (2017) se gestó a partir de una nota amarillista sobre el asesinato de un brujo cometido por su amante que Fernanda Melchor (México, 1982) encontró en un periódico local cinco años antes. El eje de esa vorágine narrativa será, lo sabremos más adelante, el amor, o mejor, el desamor, en un contexto de precariedad absoluta.

La novela comienza con un cadáver que flota en un río; el recorte de ese suceso que alborota el poblado epitomiza la violencia sobre los cuerpos disidentes. Nadie sabe cuál es el nombre de pila de la Bruja Chica porque hasta su madre, la Bruja, la apelaba despectivamente: “zonza”, “cabrona”, “pinche jija del diablo”. Los orígenes están también velados y vetados.

Un cadáver que flota en un río-fosa, como la imagen citada de Rivera Garza, y una catástrofe natural, un huracán, son los dos ejes vertebradores de la violencia humana y natural de esta historia. Como una letanía se desgrana en segundo plano un tiempo más antiguo en el que los habitantes originarios de La Matosa manejaban los saberes de la fitoterapia desde antes de la invasión española, acto supremo de violencia que interrumpió un ciclo que parece anterior al Antropoceno. Explotación tras explotación:

los que habitaron antes estas tierras, los que llegaron primero, antes incluso que los gachupines, que desde sus barcos vieron todo aquello y dijeron matanga, estas tierras son de nosotros y del reino de Castilla, y los antiguos, los pocos que quedaban, tuvieron que agarrar pa' la sierra y lo perdieron todo, hasta las piedras de sus templos, que terminaron enterradas debajo del cerro cuando lo del huracán del setenta y ocho, cuando el deslave, la avalancha de lodo que sepultó a más de cien vecinos de La Matosa y a las ruinas esas donde se decía que crecían esas yerbas que la Bruja cocinó para convertirlas en un veneno que no tenía color ni sabor ni dejó rastro alguno porque hasta el médico de Villa dijo que don Manolo había muerto de un infarto, pero los hijos necios con que había sido un veneno (Melchor, 2017, p. 14).

Los saberes de la Bruja madre son requeridos por las mujeres, que a cambio de hierbas abortivas o de encargos para menguar la potencia sexual de algunos hombres le llevan objetos o alimentos. A partir de este intercambio, que continuará su hija una vez muerta la progenitora, la novela gira sobre el espiral del abuso, la prostitución y la trata de personas, el despojo de las tierras a la Bruja madre por parte de los propietarios del Ingenio, la desprotección de niños y niñas frente a la violencia familiar⁷. Si bien la cooperación entre mujeres con similares problemáticas se vislumbra en los pasajes donde se reúnen en la cocina de la casa gótica de la Bruja, en el capítulo 3 se pasa de esa voz narradora anclada en lo colectivo al caso particular de Yesenia, víctima del machismo femenino de su familia. La apodan la “Lagarta”, “por fea, prieta y flaca recitaba la abuela, igualita a un teterete parado sobre dos patas” (Melchor, 2017, p. 66).

La Bruja Chica es el monstruo travesti (“el cacho mariposón ese”, p. 150) caracterizado por la hibridez, que se exhibe en performances improvisadas con hombres como espectadores en su casa del páramo gótico en la que oculta a

la madre muerta para robar su herencia mágica y celebrarla en orgía perpetua, durante la que derrocha una fortuna inhallable. Para la Bruja Chica todo es dar gratis y pagar para recibir, no hay intercambio por su magia, salvo en un breve lapso en el que pasa del trueque al capital. Genera asco —como muchos villanos góticos—, es víctima de la violencia masculina, pero a la vez despierta una misteriosa atracción en los hombres. El desastre natural, combinado con el ambicioso extraccionismo de la industria petrolera, provoca la única presentación en público del monstruo, aparte de su muerte: luego del huracán y el deslave que arrasa el pueblo, que deja sin vida a su madre, lo oculto sale a la luz.

Fue muchas semanas más tarde cuando la Chica se apersonó una mañana en las calles de Villa, vestida de negro por completo, negras las medias y negros los vellos de sus piernas, y negra la blusa de manga larga, y la falda y los zapatos de tacón y el velo que se había prendido con pasadores al chongo que recogía sus largos y oscuros cabellos en lo alto de la coronilla, una imagen que pasmó a todos, no sabían si del espanto o de la risa, por lo ridícula que lucía, con el calorón como para cocerle a uno los sesos y esta zona vestida de negro, había que estar loca, ridícula, qué ganas de hacerle al marracho como los travestidos que año con año se aparecían en el carnaval de Villa (Melchor, 2017, p. 32).

Así, la brujería, saber precapitalista, precientífico y transgresor de todas las normas comunitarias aparece vinculada a la disidencia sexual y al carnaval y sus dobleces propios, con su feria de seres y pareceres. Estos son mecanismos de desplazamientos que se repiten en los afectos: Brando desea a Luismi (a su vez deseado por la Bruja, a la que asesinará), que desea al Ingeniero y a Norma, que a su vez fue deseada y abusada por Pepe, su padrastro. Munra, padrastro de Luismi, desea a Chabela, su madre, que desea a Barrabás, el narcotraficante. Esta línea espiralada de afectos desencontrados reafirma la recurrencia episódica (por ejemplo, el episodio repetido en que Yesenia ve a Luismi, su primo —a quien odia, motivo por el cual es rechazada por su abuela—, y vuelve del río la mañana del asesinato de la Bruja Chica). Distintos puntos de vista y la enunciación impersonal de los chismes circulantes, más las declaraciones policiales construyen la voz narrativa que relata un conjunto de atrocidades que podrían ser representadas en cualquier narración de horror. Los rumores, muchas veces usinas de los cuentos de fantasmas más clásicos, arriman distintas posiciones narrativas para contar la diversidad

de consecuencias nefastas que la violencia social imprime en estas vidas precarias, que no deberían vivirse: son borradas por la violencia más extrema, que expone su vulnerabilidad (Butler, 2006).

Justamente Norma, la niña de 13 años que termina conviviendo con Luisimi, joven que pasa gran parte del día narcotizado por el consumo de drogas, condensa el signo de la precariedad absoluta: sufrió abuso sexual por su padrastro, le fue suministrada una hierba abortiva que la dejó en condiciones de peligro de muerte, se la criminaliza en el hospital, se escapa casi azarosamente de la trata, y tiene un plan de suicidio que se aplaza. La violación en manada de una mujer ebria en un auto, con descripciones que rozan lo pornográfico, o el relato de películas *snuff* que conocemos a través del discurso indirecto libre de Brando completan parte de este cuadro dantesco que la novela compone a partir de esta “necroscopía” del capitalismo gore que *Tiempo de huracanes* quiere invertir para provocar horror, para movilizar, provocar y conmover.

La combinación de las técnicas del gore con los temas esotéricos construyen un escenario gótico que ensombrece la denuncia pero también la potencian cuando vuelven siniestro lo ya inefable

pasó que no debió haberla golpeado tan fuerte a la pinche loca con la muleta cuando se dio la vuelta para salir de la cocina corriendo, y justo en esa parte del cráneo, carajo, porque de volada se fue para el suelo y todavía Luisimi le entró a patadas en la cara, y ya después de eso no volvió a decir ni una sola palabra, ni siquiera cuando Brando le metió unos cachetadones para que confesara dónde tenía escondido el dinero; se quejaba nomás, y babeaba en el suelo de la cocina mientras la sangre le manaba de la herida y le empapaba los cabellos, y en chinga tuvieron que ponerse a buscar solos el tesoro (Melchor, 2017, p. 374).

En la casa de la Bruja hay “cortinas colgadas frente a las ventanas clausuradas, paredes grises, dibujos incomprensibles y un hedor bestial, inhumano, a muerte vieja” (Melchor, 2017, p. 374). De aquí se pasa, en la perspectiva subjetivizada del discurso indirecto libre, al horror sobrenatural: “Brando supo entonces que aquel animal rabioso, aquella bestia que bufaba en la oscuridad era el diablo, el diablo encarnado, el diablo que lo venía siguiendo desde hacía tantos años, el diablo que por fin venía para llevárselo al infierno” (Melchor, 2017, p. 381).

Este gore capitalista, vertiginoso, violento, fragmentado se representa sobre el final en la enumeración que satura, donde la muerte y lo escatológico no parecen detenerse, porque no lo hacen en el correlato de lo real:

Que las malas vibras son las culpables de tanta desgracia: decapitados, descuartizados, encobijados, embolsados que aparecen en los recodos de los caminos o en fosas cavadas con prisa en los terrenos que rodean las comunidades. Muertos por balaceras y choques de auto y venganzas entre clanes de rancheros; violaciones, suicidios, crímenes pasionales como dicen los periodistas (Melchor, 2017, p. 401).

En el último capítulo, el enterrador, en el cementerio, recuenta los cadáveres que llegan de a montones, como montaña de carne, en una reificación absoluta: “Los fue contando a todos, uno por uno, incluso a los que no estaban completos, los que eran puro retazo de gente, sin rostro ni sexo” (Melchor, 2017, p. 405).

El manejo de lo sobrenatural, sin embargo, siempre queda en segundo plano. Lo esotérico de a poco va dando paso al “gore capitalista”: la conspiración de silencio del abuso y muerte de la Bruja Chica por un grupo de hombres, mientras que las mujeres que hablan son silenciadas y disciplinadas por otras, cómplices del pacto patriarcal (“la abuela dijo que Yesenia se lo estaba inventando todo porque tenía la mente sucia y cochambrosa” [Melchor, 2017, p. 87]).

La violencia que compromete la acción humana en el ecocidio vuelve permanentemente a través de las diversas voces y relatos, puntuando el desastre natural (el “huracán del setenta y ocho”, el consiguiente deslave y la condena implícita al extractivismo representado en las empresas petroleras) y social (narcotraficantes, trata de personas, precariedad de la vida en las comunidades atravesadas por estas problemáticas, en abandono absoluto del Estado).

Ampuero: el cuerpo como campo de batalla

“La violencia era la única constante en su vida”

María Fernanda Ampuero, “Edith”

En *Pelea de gallos* (2018) María Fernanda Ampuero (Ecuador, 1976) inicia una serie de relatos sobre la violencia ejercida sobre sujetos migrantes,

mujeres, personas con identidades disidentes, niños y niñas que se continuará en *Sacrificios humanos* (2021). En esta narrativa sí hay un doble sello de género (me refiero al terror y al conjunto de reflexiones sobre cuestiones vinculadas a identidad de género). Esta marca está presente en juegos intertextuales con películas y literatura asociadas y en el esfuerzo sostenido por lograr un efecto de atracción y rechazo en los lectores, además de una empatía (Leffler, 2000) con las víctimas y sujetos *monstruificados* (que devienen monstruos en un proceso narrativamente exhibido). Ambos volúmenes comienzan con escenas de extrema violencia: el primero, iniciado con “Subasta”, se focaliza en la precaria perspectiva de una víctima de secuestro que será ofrecida al mejor postor, junto a otras mujeres y hombres, en un remate clandestino: de rodillas, con la cabeza gacha y con un trapo en el rostro que le impide ver (del mismo modo empieza *Mandíbula*, de Ojeda, pero quien protagoniza la escena está cruzada por otros condicionamientos sociales y de clase). “Biografía”, que abre el segundo, arranca con las reflexiones de una mujer migrante desesperada que acude a un aviso de trabajo el cual no solo termina siendo un fraude sino que expone su integridad a una violencia de muerte, la vuelve vida *nuda* (“Poquita cosa para el mundo, sacrificio humano, nada. Aquí no me escucharán gritar”). Este cruce de crónica y cuento se propone, paradójica y performativamente, como un grito que sí será escuchado, ya que la narradora escapa al secuestro del falso escritor mientras los espectros de las que no fueron oídas ni rescatadas le susurran que cuente sus historias.

En “Subasta” la hija-monstruo se disfraza, se cubre de excremento propio y sangre para que los verdaderos monstruos, los que subastan y los que quieren comprar su cuerpo y el de las demás víctimas, no la vean, no la elijan, no la vejen. Entre distintas estrategias para provocar rechazo en los abusadores su *acting* de monstruo es el que la salva del uso y abuso de su cuerpo: la descartan en la ruta aunque salva su vida (¿pero estará a salvo su vida?). Como Medea, puede transformar el goce (de los otros) en horror⁸.

El cine de terror alimenta la imaginación infantil y adolescente en “Monstruos”, del mismo volumen. El monstruo es, sin embargo, el padre de las gemelas que viola a la empleada doméstica, personaje que abunda en la narrativa de Ampuero. Los abusos son sexuales y refrendan la lucha de clases: hay una política del sometimiento que no siempre es aceptada por las víctimas, como ocurre en “Coro”, donde se despliega, hiperbólico, el desquite de las subalternas. El patriarcado atraviesa los géneros pero señoras y mucamas invierten finalmente posiciones de

poder. La violencia se representa en la lengua (“Natividad Corozo, Coro, como la bautizó quién sabe qué empleadora hace quién sabe cuánto tiempo porque no le gustaba el nombre Natividad y porque qué carajos, es mía, le puedo poner como quiera” [Ampuero, 2018, p. 144]), en las posiciones de las voces narrativas, en el remate con una muñeca vudú y una muerta flotando en la piscina en la que juegan las amigas —las “señoras”— que se burlan de la empleada, cuya venganza se sugiere al final.

En “Luto” hay un uso de los recursos del gore propios del relato de horror, a la vez que el cuerpo de las mujeres, en particular la piel, es el campo de una lucha política que Bianchi (2018, p. 163) ha señalado muy específicamente:

Asumo la dermis como la prolongación visible de los cuerpos que actúan como fronteras —dispositivos porosos y permeables que se encuentran en perpetua redefinición de las subjetividades, cuerpos y sexualidades disidentes— que trazan pliegues de señalamientos biopolíticos, rasgando zonas de silenciamientos, obturando cicatrices de abandonos y abriendo dimensiones de placeres afectivos frente a violencias perturbadoras, pulverizantes y mutantes.

El cuento, con personajes de perfil gótico como un padre golpeador, comienza con dos hermanas que celebran con gozo el luto por la muerte de otro hermano. Una de ellas, María, es abusada y encerrada por los varones de la familia, y la otra intenta reparar lo que la violencia extrema ha roto. La seguidilla de actos vandálicos por parte del hermano es desatada por la escena de masturbación de María, quien a partir de ese momento será torturada por él y ultrajada por todos los hombres del pueblo, ofrecida en escarmiento (“Alguien había escrito con un objeto punzante la palabra zorra en su estómago, alguien había pisoteado su mano derecha hasta convertirla en un colgajo” [Ampuero, 2018, p. 101], la extensa enumeración sigue en un *crescendo* que parece imposible). El cuerpo de María es un mapa de lo que la mirada masculina ha tallado en él, de los itinerarios que la tortura ha roturado en su piel. El lenguaje se amontona y agiliza en las repeticiones para representar lo turbio, el deseo incestuoso y la violencia que la amenaza del tabú del incesto desencadena. En discurso indirecto libre se refiere el odio de género del hermano y la condena moral del erotismo de su hermana (“En eso consistía ser puta: en gustar del gusto” [Ampuero, 2018, p. 105]) y las descripciones del cuerpo martirizado y abusado de María alcanzan lo escatológico, lo sórdido y lo indecible. El final con el regreso del hermano muertovivo, al que

desatiende y deja morir Marta, la hermana que repara y protege, devuelve al relato al gore puro, articulado a partir de la figura de la hipérbole: “Primero entraron las moscas y enseguida el hermano muerto, rodeado de un olor nauseabundo. Abría y cerraba la boca, como llamándolas por sus nombres, pero ningún sonido, nada más gusanos, salían de su boca desdentada” (Ampuero, 2018, p. 115). Es preciso recordar aquí que el horror macabro se transita por lo que el reviniente trae de la tumba más que por su presencia en sí (Morgan, 2002).

En *Sacrificios humanos* Ampuero experimenta más libremente con el horror como género. La violencia de clase en “Creyentes” azota la ciudad, la Policía viola a las hijas y mujeres de los obreros durante una huelga general cuyo referente histórico son los sucesos de 2019 en Quito. A partir del relato de las niñas se sugiere que dos inquilinos integrantes de un culto desconocido pueden ser pedófilos que actúan en la clandestinidad del cuarto cerrado. Pero como son “blancos” no son juzgados por los adultos que los alojan. Lo postapocalíptico se anuda con el referente histórico. Varios relatos más se sumergen en el uso de los recursos de lo macabro y del gore para plantear problemas vinculados a la violencia familiar física y simbólica (“Silba”, “Hermanita” y “Sanguijuelas”), a la violencia de género (“Pietà”, “Edith”, “Lorena”) a la discriminación por no encajar en un canon de belleza hegemónico (“Elegidas”) o al terror ambiental (“Invasión”) o sobrenatural (“Sacrificios”).

En ambos conjuntos de relatos Ampuero despliega recursos del horror macabro, el gore y el terror para imponer una perspectiva en la que las voces de las mujeres y de los excluidos, los cuerpos disidentes y los niños y niñas pueden, finalmente, gritar.

Ojeda, mujeres como volcanes

Tanto en *Mandíbula* (novela, 2018) como en *Las voladoras* (cuentos, 2020), Mónica Ojeda (Ecuador, 1988) explora la violencia entre mujeres y la potencia erótica o tanática de los vínculos entre ellas.

El epígrafe de Joanna Baillie, “Hay una alegría en el miedo”, es una clave de *Mandíbula*. La novela es una celebración de esta emoción y de las pulsiones más oscuras y de los tabúes sexuales, una exploración poética de la violencia. Una larga reflexión, además, sobre las madres, sobre matar a la madre. Clara, la profesora que secuestra a una de las alumnas adolescentes para darle un escarmiento fuera de toda racionalidad, es también víctima del terror que provoca en ella su

progenitora. Por otra parte, la madre de Fernanda —quien, se sugiere, mató a su hermano de 1 año cuando tenía 5— le tiene miedo a su hija, la que a su vez teme ser como ella (“una vez Anne me dijo algo que creo que es verdad y por eso me da mucho miedo: que algún día seremos como nuestras madres. Y yo no quiero ser así” [Ojeda, 2018, p. 151], le confiesa a su analista); en cambio, Annelise le tiene miedo a la suya, que la golpea por cualquier motivo.

Las provocaciones de Annelise a la profesora se hacen ante todo desde la literatura. Primero, ella y Fernanda las ensayan en el cómic de las monjas lesbianas que nunca le entregan. Luego, en la casa abandonada: “pensaban en historias de terror que de verdad asustaran porque asustarse era emocionante hasta cierto punto, pero nunca hasta el punto de Annelise, que quería mirarse de frente con el cocodrilo del manglar” (Ojeda, 2018, p. 156). Dar miedo a las madres y a la profesora. Madres que comen y comerse a las madres; este podría ser el epigrama negativo de la maternidad: “Pero una madre podía quitar la vida con la misma rabia con la que la hacía, pensaba Annelise” (Ojeda, 2018, p. 197). Las “historias de madres” son las que más aterrorizan al grupo de adolescentes, compañeras de una prestigiosa y exclusiva escuela secundaria, que cuentan cuentos de horror en un edificio abandonado, como se puede comprobar con las *creepypastas* que inventa Annelise para asustar a sus amigas⁹. Entre las imágenes más sobrecogedoras presentes en el largo monólogo que rumia Clara frente a su secuestrada inmovilizada se encuentran las referidas a la maternidad: “dicen que una madre es una mandíbula aprensando a sus crías para protegerlas. Podría morderlas, podría comérselas” (Ojeda, 2018, p. 492).

Pero es el “ensayo perverso” sobre el terror que entrega Annelise como trabajo extra para la clase de literatura el que atemoriza y anima a Clara a dar el escarmiento a Fernanda, a partir de las mentiras de su amiga y compañera, lo que completa con un diálogo entre ella y la profesora. Es “el comienzo del daño”. Ojeda juega todo al valor performático del terror literario que, indudablemente, genera acciones. Produce horror en los lectores, que actúan en consecuencia, en este caso, ayudados por diálogos que refuerzan las emociones de la venganza y la vulnerabilidad de la docente. Así, el ensayo que Annelise escribe sobre el “horror blanco”, cercano al horror cósmico y al sentimiento de lo sublime, que “representa la pureza y la luz, pero también la ausencia de color, la muerte y la indefinición” (Ojeda, 2018, p. 361) es un artefacto destinado a aterrorizar a una lectora en especial, la profesora, y provocar en ella una reacción transgresora propia de ese género (torturar y, probablemente, asesinar a una alumna).

Los recursos de lo macabro gore se despliegan a través de la representación de los cuerpos, entre el goce y el horror que ese gusto de lo sórdido provoca en los demás. En *Mandíbula*, con mayoría de personajes femeninos, el exhibicionismo de Annelise (que le pide a su amiga que la muerda, la lastime brutalmente y le saque fotografías de esas laceraciones mientras se ducha) provoca la ira y el alejamiento de Fernanda. La serie fotográfica tiene el efecto de una imagen pornográfica al ser exhibida frente a un grupo de jóvenes y Annelise es condenada por la comunidad a través de las redes sociales. Las marcas en la dermis, las cicatrices, como propone Bianchi (2018, p. 185), “funcionan como recordatorio de algo que se encarga de extinguir la ausencia de aquello que falta y naturaliza lo monstruoso de la huella y el cuerpo roto, una marca no luminosa da cuenta de la transformación o de exterminio”. Marcas que se dejan en la piel mujeres, como derroteros del deseo, y que dejan en ellas los hombres, como en *Las voladoras* o en las narrativas de Ampuero y Melchor.

Las reflexiones de la adolescente sobre la experimentación de lo que ella narra como un suceso sobrenatural en el ensayo que escribe tienen consonancia con las de King (2006) sobre terror y sexualidad en tanto “fuerza motriz del género”: “era una aparición de mi Dios Blanco. Un anhelo y un horror infinito colgando del mismo hilo y que yo necesitaba volver a ver [...]. Por primera vez experimenté un horror verdadero. Y ese horror era, también, un orgasmo” (Ojeda, 2018, p. 404). El momento más alto de horror en la novela está colocado en el *crescendo* final del discurso de la profesora: monstrua contra monstrua, el peso de la ley de la madre y de la institución escolar caerán sobre el cuerpo de Fernanda, como venganza final de su amiga Annelise. Entonces, el horror máximo no es lo sobrenatural, es la potencia performática de las palabras que interpelan a Clara (“¿no lo cree?”).

En los cuentos de *Las voladoras*, que tienen como intertexto diversas leyendas andinas, el incesto es uno de los tabúes sexuales recurrentes. La violencia nace y circula en la familia, entre hermanas, con padres abusadores. En “Sangre coagulada” lo escatológico también se construye a partir de la estética gore pero no parece estar destinado a provocar horror: la protagonista, una preadolescente que ayuda a su abuela a practicar abortos, se corta el cuerpo porque le gusta ver su sangre (el fluido, que impregna la literatura del género, está presente en ambos textos de Ojeda como elemento que remite a la biología femenina y a lo tanático). La belleza de la muerte y los coágulos recuerdan a la Annelise de *Mandíbula*. La posición narrativa cargada de inocencia hace que conozcamos sin escándalo que los besos “diferentes” que le da Reptil, un hombre que merodea la casa, y el brebaje

que le suministra para dormirla y violarla, terminarán siendo la propia condena del violador. La precariedad en que viven ella, su abuela y las mujeres que la vienen a consultar, los bebés comidos por los cerdos en un descuido, marcan el contrapunto con la perversidad y el odio de clase en *Mandíbula*. La comadrona que practica abortos también es odiada y repudiada pero todas las mujeres recurren a ella, como ocurre con la Bruja Chica de *Temporada de huracanes*.

“Cabeza voladora” regresa a la subjetividad adolescente con una estudiante de diecisiete años de un colegio privado que es decapitada por su padre, médico, quien juega cuatro días a la pelota con su cráneo en el patio y luego lo arroja al de la vecina, narradora del cuento. Las consideraciones sobre el morbo popular parecen obturar el efecto gore pero también lo potencian, al censurarlo:

Había algo tétrico y sucio en esa preocupación popular que se regocijaba en el daño, en el hambre por los detalles más sórdidos. Las personas querían conocer lo que un padre era capaz de hacerle a su hija, no por indignación sino por curiosidad. Sentían placer irrumpiendo en el mundo íntimo de una chica muerta (Ojeda, 2020, p. 40).

La protagonista, que sigue viendo volar la cabeza si cierra los ojos, también se recrea en esas visiones, como una obsesión. Rememora, con culpa, el momento en que su vecina muerta le fue a pedir azúcar, ella vio un hematoma en su brazo y no pensó en ayudarla. Empieza a escuchar ruidos en la casa desierta. Descubre entonces que un grupo de mujeres de diferentes edades realizan ritos en la casa de la vecina: cánticos, bailes en círculo, se ahorcan a ellas mismas. La dialéctica de la repulsión/atracción —propia del horror— termina ganándola:

Sentía, en la misma medida, repulsión y atracción por estas actividades nocturnas. También remordimiento por lo que había en su interior que la obligaba a ocultárselo a la Policía, a sus vecinos o cualquiera que pudiera detenerlo. Remordimiento porque, de vez en cuando, miraba con extraño y desconocido placer la fotografía que le tomó a la cabeza de Guadalupe poco antes de que llegara la patrulla. Repulsión y atracción: reconocimiento de lo ajeno en ella misma creciendo igual que un vientre lleno de víboras (Ojeda, 2020, p. 45).

Ojeda (2020, p. 52) pone en primer plano la paradoja cuando esta suerte de aquelarre de mujeres, estas “umas” asedian la casa de la protagonista y la llevan

a la de la vecina (“una casa que olía a golpe y a podredumbre”) en un encuentro casi orgiástico, del que resulta desprendida su propia cabeza y corre la misma suerte que la de la adolescente¹⁰. Usa todos los recursos del terror gótico: la casa siniestra donde se cometió un femicidio, los seres sobrenaturales que claman venganza, vinculados a su propia culpa. Recrea el mito andino de la cabeza femenina voladora que se separa del cuerpo y ataca a hombres jóvenes y retoma también el inquietante motivo de la cabeza cortada, acusadora, de Raimunda Torres y Quiroga.

En “Soroche”, el último de los relatos de este volumen en el que me detendré, por razones de extensión, las amigas autopercebidas feministas de Ana organizan un viaje que incluye una excursión de montaña. A través de los relatos, desde la perspectiva de cada una, asistimos a la falta de solidaridad, la discriminación, la gordofobia que hay en sus miradas. Esa combinación logra, precisamente, que el desenlace sea fatal. Lo escatológico ya se inicia en el fluir de la conciencia de Ana, que padece las consecuencias de la viralización de un video que hace pública su intimidad sexual (“Sé lo que piensan todos los que lo han visto: que soy una vieja gorda y asquerosa” [Ojeda, 2020, p. 112]). Las descripciones rozan el género “gorno”, que combina el gore con elementos pornográficos, porque se detienen en detalles microscópicos del cuerpo de Ana, primerísimos planos de sus pliegues y su corporalidad no hegemónica, combinando lo grotesco con el efecto de lo que puede este “necropop” del que habla Valencia (2021). Aquí no es el “soroche” (mal de montaña) el que desbarranca, literalmente, a Ana, sino los rumores, el juicio ajeno de pares, la aplicación a rajatabla de la condena patriarcal sobre el goce de quienes no fueron *elegidas* para gozar, como ocurre en el cuento homónimo de Ampuero. La condena sigue cuando Ana tiene necesidad de orinar y lo hace en plena montaña, a la vista de sus amigas. La morbosidad hace que algunas de ellas no puedan dejar de mirar su cuerpo, que consideran deforme, imperfecto y la condenen gestualmente. Es en cierto punto lo que sucede con el horror: no queremos ver pero espiamos, nos provoca terror, aunque leemos o nos disponemos a experimentar aquello que tememos. Pero el suicidio ritual, como sucede en la leyenda del cóndor, que se arroja a pique desde las alturas cuando muere su pareja, tampoco se cumple. El cuerpo maltrecho, repudiado, burlado de Ana también fracasa en ese desafío: no puede morir. Entonces, se reformula el soroche: “Ves nítidamente lo que eres y lo que son los otros, que abajo todo es pequeño y miserable y que de allí provienes. Ese es el verdadero mal de altura” (Ojeda, 2020, p. 131).

Reyes, el sabor funesto de la tierra

Ya en la dedicatoria de *Cometierra* (2019), de Dolores Reyes (Argentina, 1978), hay una apuesta al referente histórico que constituyen las alarmantes estadísticas por femicidios en Argentina, un reclamo por dos víctimas en particular (“A la memoria de Melina Romero y Araceli Ramos. A las víctimas de femicidio, a sus sobrevivientes” [Reyes, 2019, p. 7]). Reyes elige narrar desde las coordenadas del fantástico y del horror en lugar de hacerlo desde la crónica, como ya lo había hecho Selva Almada en *Chicas muertas* (2014) o más adelante Cristina Rivera Garza en *El invencible verano de Liliana* (2021). El acierto de esa elección ya se atisba en la potencia de la imagen inicial, en la que la protagonista, entonces niña, se resiste a asistir al entierro de su madre, víctima de femicidio. En esa breve introducción se define el dominio de lo mágico y lo sobrenatural en la trama a través de la adivinación y las premoniciones que asaltan a la joven narradora. Si los cadáveres de las mujeres descartadas en terrenos baldíos, basurales, enterrados solo con sudarios miserables porque ni ataúdes les son concedidos, “comen” tierra, esa será justamente la práctica que habilita la actualización del pasado traumático en imágenes, no siempre propias. “Cometierra”, entonces, será el apodo específico y estigmatizante de esa adolescente que puede “ver” lo que les sucedió a esas mujeres cuya ausencia se denuncia.

El mundo de la vigilia —hecho de violencia—, el onírico y el de las visiones se van alternando. En esos sucesos violentos están borrados los agentes, quienes solo aparecen en las visiones, mientras las mujeres desaparecen. Como en las narrativas anteriormente analizadas, abundan las descripciones de esos retazos de imágenes, de cuerpos que protagonizan distintas historias desgranadas en la voz de la adivina, que calla más de lo que cuenta, como en el caso de María, una joven salvada de un secuestro. Reyes escribe con los recursos del fantástico (la presencia de las “maes” es otro elemento) y el policial negro para referir la violencia de género, que atraviesa todas las clases, y el abandono del Estado, encarnado en la precariedad del acompañamiento escolar de los niños y niñas, la desidia de la policía y del aparato judicial, totalmente ausente. Podría afirmarse que *Cometierra* actúa, a través de ese poder telepático, de esa clarividencia, sobre la ausencia de estos tres agentes desdibujados.

Bazterrica, el goce de la carne

Cadáver exquisito (2017) es una novela distópica y antiespecista de Agustina Bazterrica (Argentina, 1974), que parte de un condicional contrafáctico fuertemente

presente en la actualidad: un virus que se esparció por todo el mundo provocó que los animales transmitieran enfermedades a los seres humanos, de modo que fueron ejecutados, y se pasa entonces a la cría de hombres y mujeres para consumo de su carne, a los que se les llama “cabezas” (ganado). Se los priva de cuerdas vocales, y son faenados, como antes de la “Transición” lo eran los animales para consumo. El protagonista, Marcos, trabaja en un frigorífico de carne humana.

La materialidad corporal se lleva a primer plano en *Cadáver exquisito*, y así Bazterrica recrea un efecto con el que trabaja la pornografía: a partir de la hiperbolización, del límite con lo grotesco (y con un objetivo similar al del horror), se pretende lograr una reacción física de impacto perdurable en el cuerpo del lector. En este caso el cometido es claramente político. La carne es atravesada por ese poder estatal y se hace foco en los efectos de las anátomo-bío-tánato-políticas que naturalizan el uso creciente de dispositivos para los que el cuerpo es un espacio de intervención y manipulación: carne (como reflexiona Esposito [2006] sobre los campos de concentración, se trata de la existencia por la existencia, de la carne sin cuerpo). Para postular esta idea, la mecánica del matadero es privilegiada, ya que es el espacio en el que el cuerpo se “transforma” en carne.

Los procedimientos de captura y conversión del cuerpo en una mercancía (muerte, faenamamiento, aprovechamiento, distribución) impregnan varias escenas. Pero no se trata solo de poner el foco en el escándalo del canibalismo, sino de provocar un giro en la mirada sobre la animalidad. De *bíos* a *zoé* en el canibalismo, de *zoé* a *bíos* (Esposito, 2006) en el *giro animal*. *Cadáver exquisito* plantea desde el comienzo un estado de excepción.

Desde el principio se plantea al lenguaje como estructurador de una opacidad que nos impide ver una verdad en toda su crudeza: la especie humana como depredadora, gracias a las convenciones que ha ido creando a través del lenguaje. Esa opacidad se combate con el procedimiento del extrañamiento, que irrumpe en el primer párrafo:

Media res. Aturdidor. Línea de sacrificio. Baño de aspersion. Esas palabras aparecen en su cabeza y lo golpean. Lo destrozan. Pero no son solo palabras. Son la sangre, el olor denso, la automatización, el no pensar. Irrumpen en la noche, cuando está desprevenido. Se despierta con una capa de sudor que le cubre el cuerpo porque sabe que le espera otro día de faenar humanos (Bazterrica, 2017, p. 15).

“Media res” y “faenamamiento” corresponden al campo semántico del ganado, de modo que al aplicarse a humanos la provocación queda establecida desde el inicio.

En *Cadáver exquisito* el lenguaje es conspirativo. De hecho, el título procede de un juego macabro que hacen los adolescentes y remite a su vez a un ejercicio de taller literario que proviene de una técnica surrealista: todos juegos lingüísticos. El vaciamiento de las palabras puede verse en el juego “cadáver exquisito”, que consiste en adivinar qué sabor tendría un humano *no eliminable* si se lo comiera. Ya no la experimentación surrealista, entonces, sino el poder del consumo del cuerpo del otro, la aniquilación del otro, la muerte de las palabras. Como los carteles del zoológico abandonado que recorre Marcos, los letreros ya no designan nada que esté vivo, la lengua es más que nunca un museo.

El protagonista viola por primera vez las reglas cuando oculta en un galpón una “cabeza” femenina con la que parece guardar una relación afectiva que desemboca en un embarazo que él protege. La brutalidad de su decisión final —asesinarla para apropiarse del hijo de ambos y así criarlo con su mujer, que había perdido a uno propio— no hace sino volver toda la parábola de posible redención del disidente Marcos a foja cero. Las técnicas narrativas para lograr la espectacularización de la violencia en la novela tienen que ver con la fragmentación y el tono casi aséptico de la narración en tercera persona. El cuerpo se despedaza en la lengua, a través de la sinécdoque: hay “cabezas (violentas)”, “cabezas domésticas”, “cabezas estresadas” y, en el orden de la representación, se mutila a las hembras que intentan abortar o, en el caso de las *domésticas*, se las va consumiendo por partes.

El cuerpo se controla en la lengua: se mutila las cuerdas vocales de las *cabezas* al nacer para despojarlas del habla y, por consiguiente, de las quejas. La lengua se corta para ser aprovechada en el ciclo de la carne (la res justamente se transforma en tal cuando se la desuella y se seccionan cabeza y extremidades). Esas reses que ya no son cuerpos, en su fragmentación, representan la mercantilización absoluta, una ecuación sobre el valor de cambio: “¿Cuántas cabezas tiene que matar por mes para que él pague el geriátrico del padre?” (Bazterrica, 2017, p. 88). Su pareja, Cecilia, también está “rota” (p. 96).

Bazterrica recupera la figura de la inversión que he señalado en otros textos del corpus. Por un lado, hay monstruos tradicionales y reconocibles (Urlet, el vampiro aristocrático y su corte de burgueses y nuevos oligarcas de frigoríficos que se renuevan en el negocio, por ejemplo, o la Dra. Valka, que remite a la experimentación en los campos de exterminio nazi) que realizan actividades vinculadas a la trata de personas (“cabezas”, que incluye el canibalismo). Por otro, el protagonista,

quien al principio de la Transición redactó normas y las modificó según la práctica de los frigoríficos (el control de las cabezas se logra mediante la inseminación artificial y una serie de reglas prohíben “gozarlas”) es quien ignora su propia ley y se convierte en monstruo soberano en la escena final.

Unas últimas consideraciones

En la narrativa de Mariana Enríquez (Argentina, 1973) los recursos para narrar la violencia —no solo de género ni patriarcal— son múltiples. Si bien la narradora está alineada en el género terror, me parece significativo el uso de lenguaje e imágenes explícitas en *Nuestra parte de noche* (2019), su última novela, donde pueden hallarse extensos párrafos de cerrada jerga médica.

Un lenguaje fundamentalmente técnico, las extensas y detalladas descripciones de cirugías de la cardiopatía congénita padecida por uno de los protagonistas, los diagnósticos psiquiátricos y las reflexiones sobre la epilepsia, o las consideraciones de una antropóloga sobre creencias populares y mitología sudamericana contrastan con un vasto universo mágico, onírico y no mimético que alienta otra trama, que anuda saber y poder: la de la Orden del Culto de la Sombra, sedienta de inmortalidad. No es la primera vez que Enríquez coloca en la misma escena medicina y horror (*Las cosas que perdimos en el fuego*, 2016); sin embargo, en la novela, el giro que adopta esta conjunción —no inesperada pero sí generadora de máxima tensión— se relaciona con un uso fuera de la ética: la Orden ocultista, desplegada en todo el mundo, utiliza su influencia política para experimentar con los médiums que requieren sus ritos y, a la vez, cubrir las mutilaciones y muertes que ocurren durante su celebración, detalladamente descriptas¹¹.

Estos momentos de la novela apuntalan por lo menos dos cuestiones: marcan un anticlímax abrupto con las narraciones oníricas cargadas de descripciones poéticas —cercanas al ensueño romántico y al gótico— y contribuyen a saturar el efecto *gore* con descripciones anatómicas de lo que no debe verse, es decir, los órganos internos (Fernández Gonzalo, 2010). También operan un distanciamiento que aleja al lector de esa saturación, como un dispositivo termodinámico que enfría lo que arde y viceversa. El cuerpo de Juan, el médium de la Orden de la Oscuridad, y propiedad de la secta, está cruzado por cicatrices que son el mapa de las intervenciones políticas de los poderosos para obtener posiciones hegemónicas a lo largo de la vida del niño, que se hará hombre y padre. La operación del poder transnacional a través de los microcultos locales y el ejercicio de la política como

la regulación del saber de la ciencia para controlar los cuerpos (y en especial el cuerpo del médium) es una de las subtramas de la novela.

Nuestra parte de noche pone el acento en los oscuros lazos que establecen los representantes de esa ciencia médica con el control y apropiación de los cuerpos, con la administración de las vidas, como ocurre con el cuerpo de Juan Peterson. Rosario, su mujer, a su vez, es asesinada en tanto hace peligrar el futuro usufructo, por parte de la secta, del hijo de ambos, Gaspar. No son los únicos cuerpos que la Orden administra y convierte en vidas eliminables o protegidas en su carácter de potencia divina, sobrenatural. El túnel secreto que une la mansión en Misiones de los Bradford, familia de Rosario, con la casa de huéspedes es, en sí mismo, un centro clandestino de detención, tortura y exterminio, en tanto provee a la Orden de cuerpos abyectos de niños y adultos como supuesto alimento para satisfacer el hambre del dios oscuro encarnado en Juan, aunque el propósito oculto sea el ejercicio del exceso, del mal. La familia tiene secretos vínculos con la dictadura militar argentina (1976-1983): nuevamente política y ocultismo se retroalimentan.

En una textualidad totalmente diferente pero contemporánea a la de estas escritoras, Yeniva Fernández (Perú, 1969) plantea el tema de la desaparición de personas en periodos democráticos en “Persona desaparecida” (*Siete paseos por la niebla*, 2015). Se trata de un relato enmarcado en el que un hombre cuenta en una oficina una historia de celos en particular, aunque “la mayoría de sus narraciones giraba en torno a mujeres celosas o maridos coronados” (Fernández, 2015, p. 12). Lo que podría intuirse como la promesa de la narración de un femicidio debe leerse oculto en la trama de la problemática de la violencia en las relaciones afectivas

las traiciones dentro de las parejas son muy frecuentes, lo que a veces asombra son las consecuencias. *Sí, algunos las matan, dijo otra vez uno de los chicos*. O peor, se suicidan, agregué yo. O sencillamente los desaparecen, continuó Castiglioni, que en ese instante se levantó y nos hizo un gesto para que lo esperásemos un momento (Fernández, 2015, p. 12, cursivas nuestras).

La desaparición de Coqui, de quien Adela, la protagonista del relato-caso enmarcado, está enamorada, obedece a una causa inexplicable. Ella también desaparece sin dejar rastro. La violencia que generan los celos y la relación abusiva de Coqui con Sara —un extraño caso de licantropía felina— cubre toda la violencia del relato, en que se describen las huellas materiales de los destrozos que la extraña

mujer opera en distintas casas de quienes ella cree que la “traicionan” o forman parte de ese entorno.

En el mismo volumen, “Una noche en Las Dalias”, que transcurre en México, la violencia simbólica hacia la mujer sola, soltera, por parte de sus pares recuerda la condena en “Soroche” (Ojeda) y “Elegidas” (Ampuero) y repite la fórmula de Adela, quien no es correspondida por Coqui, en “Persona desaparecida”. La protagonista debe inventarse citas con un novio imaginario para contentar a sus amigas y a su madre, para salvar las apariencias. Pero un amante fantasma termina materializándose: ese hombre idealizado solo existe en el ámbito de lo sobrenatural. En Fernández la violencia es sutil, no hay un uso del gore, pero impregna todas las capas del relato, como en “Rutka o la historia de algunas flores extrañas”, donde se expresa a través del *bullying* hacia una adolescente, tema transversal a casi todos los cuentos de este corpus.

Conclusiones

La empatía de los lectores y lectoras puede definirse como esa relación en la que simulamos, intelectual o emocionalmente, estados mentales de los personajes a partir de las construcciones ficcionales que los delinear y de sus reacciones (Leffler, 2000). Hemos propuesto que la literatura de horror, de cuyos recursos hacen uso estas narrativas (como la focalización interna pletórica de subjetividad, la apuesta al gore y la conmoción emocional que este implica; la utilización de lenguaje soez o de jergas de grupos marginales), es el sustrato elegido por estas autoras para generar una provocación que ayude a cambiar perspectivas sobre la problemática de las violencias estructurales en el capitalismo gore. Las dos clases de monstruos presentados (soberanos: los creados por el conjunto de leyes y códigos que regulan una sociedad heteropatriarcal y desigual, y disidentes: los que se autoconstruyen monstruos para repudiar y espantar a los primeros), invitan a mirar hacia adentro y preguntarse si la incertidumbre y el vacío de lo real que el horror plantea puede aliviarse o no.

Notas

- 1 No me extenderé en pormenores teóricos sobre las diferencias entre ambos géneros en este artículo. Remito a la copiosa bibliografía sobre el tema: Mulvey-Roberts (1998), Hogle (2002), Gelder (2002), Cavarero (2009), entre otros.

- 2 Algunas escrituras emergentes han sido sin dudas captadas por los mercados editoriales para hacer de la denuncia una agenda actualizada, con el consiguiente efecto de morigerar el impacto revulsivo. Pero las autoras pueden aprovecharlo, en un gesto dialéctico, para alzar más la voz. Ver, al respecto, Scherer (2021) y el diálogo entre Mariana Enríquez, Camila Sosa Villada y Fernanda Melchor (Ayen, 2021).
- 3 Originalmente en *La Ondina del Plata* (1875-1880), 26 de junio de 1879.
- 4 La RAE incorpora *gore* al español y la define en su primera acepción como “Dicho de una película o de un género cinematográficos: De terror con recreación en las escenas sangrientas”. <https://dle.rae.es/gore?m=form>
- 5 Me refiero a las narrativas de autores como Algernon Blackwood, Robert Chambers, Montague R. James, Howard P. Lovecraft o Stephen King entre el siglo XIX y XX, entre otras.
- 6 Leffler (2000, p. 22) define así el género: “The depiction of horrific events and phenomena with the intention of evoking in the audience a specific reaction of alarm [...] I will call horror” y agrega que “the characteristic narrative technique and themes of the horror story act together to evoke a sensation of horror in the presumed audience and to transform this emotion into aesthetic pleasure”.
- 7 Federici (2010) argumenta que la caza de brujas en los siglos XVI y XVII en Europa fue, ante todo, una guerra contra las mujeres fundamental para el desarrollo del capitalismo. La confiscación de propiedades era una de las tantas penalizaciones aplicadas a las mujeres acusadas de brujería, en muchos casos viudas y empobrecidas. Muchos de los juicios producto de la caza de brujas respondieron al afán de regulación de la vida familiar y las relaciones de género y de propiedad. Melchor capitaliza esta información al armar una serie con la viudez de la Bruja, su condena por los hombres que asedian su propiedad, ya reclamada por los hijos “legítimos” de su pareja, la soledad del páramo en que está la casa (que disimula el saqueo de tierras) y la sexualidad disidente de su hija.
- 8 Paglia (2020, p. 331) arroja luz sobre la potencia simbólica de este personaje femenino: “Eurípides describe su muerte con una meticulosidad terrible y misteriosa, amenazando así nuestra simpatía hacia la protagonista y sus motivos para el asesinato. Medea, la dotada sobrina de la hechicera Circe, es un vehículo del desorden ctónico. Es una mujer capaz de metamorfosear el oro en escoria; el gozo en horror”.
- 9 Diego Arandojo (2018) define las *creepypastas* como relatos breves y escalofriantes de terror que tienen como eje un hecho vivencial. Derivan de una traducción

al español del término inglés *copy and paste* (copiar y pegar), clave utilizada en procesadores de texto hacia 2000. Circulan en Internet.

- 10 Honores (2014, p. 66) analiza distintas entidades populares del imaginario andino como las “cabezas voladoras o uma, condenados o almas en pena y qarqachas” y afirma que “son seres marginales que actúan generalmente en el espacio de la noche, espacio prototípico para la apertura del caos. Son seres excluidos de la sociedad por ser transgresores de los valores morales y sociales —como el incesto—, que impiden la reciprocidad andina. Son seres que sufren metamorfosis lo que los convierte en seres monstruosos, pertenecientes más al orden de lo natural que al de la cultura”. El uso de la mitología en *Las voladoras* hace emerger, justamente, lo dionisiaco, el caos, la transgresión de los valores tradicionales.
- 11 He trabajado sobre los usos del horror que hace Enríquez en *Las cosas que perdimos en el fuego* y *Los peligros de fumar en la cama* en Gasparini (2020).

Referencias bibliográficas

- Ampuero, M. (2018). *Pelea de gallos*. Páginas de Espuma.
- Ampuero, M. (2021). *Sacrificios humanos*. Páginas de Espuma.
- Arandojo, D. (2018). *Slender Man. Realidad y ficción de los creepypasta*. Editorial Guante Blanco.
- Ayén, X. (20 de septiembre de 2021). El nuevo boom de las narradoras latinoamericanas. [Video]. <https://youtu.be/neXP3X7RrYw>
- Bazterrica, A. (2017). *Cadáver exquisito*. Planeta.
- Bianchi, P. (2018). Dermis, huellas de una herida que cincela los huesos. Enríquez, Stigger y Nettel. *Revell*, 3(20), 163-187 <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3178/pdf>
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires.
- Carroll, N. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Antonio Machado Libros.
- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Anthropos Editorial, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.
- Enríquez, M. (2019). *Nuestra parte de noche*. Anagrama.
- Esposito, R. (2006). *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Amorrortu.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. [1.^a ed.]. Tinta Limón.

- Fernández Gonzalo, J. (2011). *Filosofía zombi*. Anagrama.
- Fernández, Y. (2015). *Siete paseos por la niebla*. Campo Letrado Editores.
- Ferro, G. (2011). Lo que te da terror. En *La aguja tras la máscara*. Costurera Carpintero.
- Gasparini, S. (2020). *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*. Argus-a.
- Gelder, K. (Comp.). (2002). *The horror reader*. Routledge.
- Gorriti, J. M. (2001). *Ficciones patrias*. Clarín.
- Hayes, I. y Zenobi, M. (11 de marzo de 2021). Una película de terror: Sayak Valencia, teórica feminista. *Revista Mu*, 157. <https://lavaca.org/ni-una-mas/una-pelicula-de-terror-sayak-valencia-teorica-feminista/>
- Hogle, J. (Comp.). (2002). *The Cambridge Companion to gothic fiction*. Cambridge University Press.
- Honores, E. (2014). *La civilización del horror. El relato de terror en el Perú*. Editorial Agalma.
- King, S. (2006). *Danza macabra*. Valdemar.
- Leffler, Y. (2000). *Horror as pleasure: The aesthetics of horror fiction*. Almqvist & Wiksell International.
- Ligotti, T. (2010). *La conspiración contra la especie humana. Un artificio de horror*. Valdemar.
- Melchor, F. (2017). *Temporada de huracanes*. Penguin Random House.
- Moraña, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana Vervuert.
- Morgan, J. (2002). *The biology of horror: Gothic literature and film*. Southern Illinois University Press.
- Mulvey-Roberts, M. (Comp.). (1998). *The Handbook to Gothic Literature*. New York University Press.
- Ojeda, M. (2020). *Las voladoras*. Páginas de Espuma.
- Ojeda, M. (2018). *Mandíbula*. Editorial Candaya.
- Paglia, C. (2020). *Sexual personae. Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*. [1.ª ed. en español]. Deusto.
- Reyes, D. (2019). *Cometierra*. Editorial Sigilo.

“Aquí no me escucharán gritar”: violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres

Rivera Garza, C. (2021). *El invencible verano de Liliana*. Penguin Random House.

Scherer, F. (12 de junio de 2021). El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo. *Lifestyle*.

Segato, R. (2018). Femigenocidio como crimen en el fuero internacional de los Derechos Humanos. En *La guerra contra las mujeres*. Prometeo libros.

Torres y Quiroga, R. (2019). *Obras completas. Raimunda Torres y Quiroga*. Tomo I. Ediciones Ciccus.

Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.

Vedda, M. (2021). *Cazadores de ocasos. La literatura de horror en los tiempos del neoliberalismo*. Editorial Las Cuarenta y El Río sin Orillas.

El trinomio realidad, leyenda y fantástico en “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” (2016), de Mariana Enríquez

The reality, legend and fantasy trinomial in “An invocation of Big-Eared Runt” (2016), by Mariana Enríquez

Sara Bolognesi

Universidad Complutense de Madrid, España

sabolo01@ucm.es

ORCID: 0000-0001-6121-0923

Alena Bukhalovskaya

Universidad Complutense de Madrid, España

alenbukh@ucm.es

ORCID: 0000-0003-4270-5546

Resumen

Este artículo propone una lectura crítica de la imbricación del género de lo fantástico y una célebre leyenda urbana argentina, protagonizada por el asesino en serie Cayetano Santos Godino, dentro del argumento del cuento “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, incluido en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), de Mariana Enríquez. En concreto, la presente investigación busca analizar los elementos sobrenaturales que componen la trama, con el propósito de mostrar que estos no guardan una mera finalidad estética o de entretenimiento, sino que poseen una intención sociopolítica. Lo paranormal, en efecto, motiva al lector a asomarse a la intimidad de una pareja que se presenta como monstruosa, tanto por la compañía fantasmal del infanticida como por la precariedad en la que el protagonista y su mujer viven su relación enfermiza. De esta manera, el horror no solo impregna la atmósfera y el estilo del cuento, sino que destroza los vínculos familiares y afectivos, nubla la mente del personaje principal y sugiere el trágico destino de su hijo.

El marco teórico del trabajo abordará en qué consiste el género de lo fantástico, principalmente a través de los estudios —ya clásicos— de Sigmund Freud, H. P. Lovecraft y Tzvetan Todorov, junto a otros más contemporáneos, como los de Teodosio Fernández y David Roas. Asimismo, se emplearán las investigaciones de Pascuala Morote Magán y Javier Gómez Ferri para definir las características de la leyenda urbana. Por consiguiente, se establecerá que lo fantástico y la leyenda son

géneros liminares, en tanto que se encuentran anclados a la realidad, pero proponen un diálogo con lo extraordinario, con el fin de mostrar la inestabilidad de lo real y la posibilidad de un orden alternativo, donde nada es lo que parece y nadie puede confiar, ni siquiera en uno mismo.

Palabras clave: “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Mariana Enríquez, lo fantástico, leyenda urbana.

Abstract

This article proposes a critical reading of the interlocking of the fantastic genre and a famous Argentine urban legend, starring the serial killer Cayetano Santos Godino, within the short story’s plot “An invocation of Big-Eared Runt”, included in *Things we lost in the fire* (2016), by Mariana Enríquez. Specifically, this research analyses the supernatural elements that compose the plot, with the aim of showing that they have not only an aesthetic or entertainment purpose but also a socio-political intention. The paranormal, in fact, motivates the reader to look at the intimacy of a monstrous couple, because of the ghostly company of the infanticide and the precariousness in which the protagonist and his wife live their unhealthy relationship. So that, horror permeates not only the atmosphere and style of the story but also destroys family and emotional ties, clouds the mind of the main character, and suggests the tragic fate of his son.

The research’s theoretical framework will include the purpose of fantastic genre, mainly through the classic studies of Sigmund Freud, H. P. Lovecraft, and Tzvetan Todorov, and more contemporary ones, such as those of Teodosio Fernández and David Roas. Likewise, the investigations of Pascuala Morote Magán and Javier Gómez Ferri will be used to define the urban legend’s characteristics. Consequently, the research will conclude that the fantastic and the legend are liminal genres, because they are anchored to reality but propose a dialogue with the extraordinary to show an unstable reality and the possibility of an alternative order, where nothing is what it seems and no one can trust, not even oneself.

Keywords: “An invocation of Big-Eared Runt”, *Things we lost in the fire*, Mariana Enríquez, fantastic, urban legend

Fecha de envío: 29/3/2022

Fecha de aceptación: 12/6/2022

En torno a la poética de Mariana Enríquez, “la princesa del terror”

El presente trabajo propone analizar la incorporación de la leyenda en torno a la figura del Petiso Orejudo, célebre infanticida bonaerense, en el cuento “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, redactado por la escritora argentina Mariana Enríquez y recopilado en la colección de relatos *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Precisamente, esta investigación ofrece una lectura en torno a cómo una famosa leyenda urbana se imbrica en la trama de un relato verosímil, mediante lo fantástico y lo paranormal, que irrumpen en una atmósfera cotidiana, para poner el foco sobre la irracionalidad, la frustración y la perversión presentes en la vida de un guía turístico y padre primerizo. Así pues, lo sobrenatural no se presenta como una mera herramienta para entretener al lector, generando una atmósfera de terror, sino que posee una función sociopolítica, es decir, mediante la evidencia de la extrañeza en la vida del protagonista, se evidencian todas las demás incongruencias de su realidad: una situación económica precaria, una paternidad detestada y unos celos irracionales hacia su hijo, causados por la atención unilateral de su esposa.

Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973) cuenta con una producción literaria prolífica, que abarca textos periodísticos, de carácter ensayísticos y de ficción, entre los cuales destacan las novelas *Bajar es lo peor* (1995), *Cómo desaparecer completamente* (2004), *Chicos que vuelven* (2011) y *Nuestra parte de noche* (2021), así como el libro de relatos *Los peligros de fumar en la cama* (2009). El cuento que se va a analizar en el presente artículo pertenece a la segunda colección de relatos de la autora, titulada *Las cosas que perdimos en el fuego*, y que fue ganadora del Premio Ciutat de Barcelona en la categoría “Literatura Castellana”, en 2016. La obra de la argentina se inserta dentro de la narrativa de terror contemporánea, género que, a lo largo de los últimos años, “se está moviendo con ímpetu en la literatura latinoamericana y su fuerza motriz son las mujeres” (Hevia, 2021).

De esta manera, la voz de Mariana Enríquez se posiciona al lado de la de un número considerable de compatriotas, como Samanta Schweblin, Ariana Harwicz, Selva Almada, Agustina Bazterrica y Fernanda García Lao, y la de otras escritoras procedentes de distintos países de Hispanoamérica, como las ecuatorianas Mónica Ojeda y María Fernanda Ampuero, la mexicana María Fernanda Melchor

y la guatemalteca Denise Phé-Funchal, entre muchas otras, quienes se ciñen a una estética insólita, violenta, oscura y macabra. De acuerdo con Gerardo Lima Molina, las obras de las autoras mencionadas no presentan un estilo homogéneo, debido a que, en ocasiones, hospedan a identidades sobrenaturales —como fantasmas, vampiros y licántropos—; en otras, el miedo se desencadena a raíz de un ente físico y tangible que comporta una experiencia traumática real, como un secuestro, un abuso o un asesinato; en otras aún, la extrañeza queda puesta en tela de juicio por parte del propio lector, quien sospecha que el terror que los personajes experimentan es generado por su sugestión o locura (2020).

La literatura de la bonaerense aborda todos los tipos de horror: la peculiaridad de su escritura radica en la omnipresencia de lo espantoso, lo cual deviene totalizador y aterrador, ya que reaparece cíclicamente, distorsionando y erosionando la realidad hasta romper el equilibrio de la vida de los personajes. Así pues, “el terror [...] como extrañeza cotidiana y desvío de la norma” (Pardo, 2016) se convierte en el motor de las obras de Enríquez, motivo por el cual “la mayoría de las investigaciones coinciden en que es una voz consagrada del género del terror” (Bustos, 2020, p. 31). Sus textos beben del gótico anglosajón y del horror cósmico lovecraftiano, para la recreación de atmósferas oscuras e inquietantes, donde se oculta lo ominoso, y amenaza constantemente con emerger, lo que crea una insoportable angustia ante lo desconocido. Además, se inspira en los elementos sobrenaturales que penetran la cotidianidad de las novelas de Stephen King¹ (Bustos, 2020, p. 32), así como en la reformulación de los mitos tradicionales, en línea con Angela Carter (Fernández, 2020).

Por otra parte, tampoco es posible reducir su literatura a un realismo social, en el cual lo sobrenatural sirve exclusivamente como un detonante para mostrar las injusticias de la pobreza, la violencia y la discriminación, ya que Enríquez logra conjugar en sus textos tanto su interés por el más puro terror literario como su propósito de cuestionar el orden establecido: “Siempre [su] mirada hacia lo oscuro tiene algo político” (Lezcano, 2020). El género que mejor permite integrar dichas intenciones es el de lo fantástico, puesto que establece una poética de la ambivalencia y la incertidumbre, que muestra la inestabilidad de una percepción unívoca de “lo real”. En palabras de la propia autora, el terror “siempre estará ahí porque nace de la necesidad de dar forma a nuestras propias ansiedades” (Fernández, 2020), “es una forma de procesar cualquier trauma” (González, 2020). Siendo así, el horror deviene claramente “una excusa para explorar otras cuestiones como la culpa, la sugestión, las relaciones de clase y de pareja, el patriarcado

o la historia nacional” (Pardo, 2016), es decir, se configura como una herramienta que sirve para vislumbrar la violencia individual que permea el adentro del hogar y que se expande hacia el afuera, recorriendo las calles e instaurándose en los parques, los bares y los museos de las ciudades, hasta devenir en miedo social. Asimismo, los cuerpos y eventos sobrenaturales irrumpen en la producción literaria de Enríquez para ofrecer una reflexión y relectura de la violencia que proyectó la dictadura militar argentina, la cual asoló el país desde 1976 hasta 1983, época que coincidió con la etapa infantil de la escritora (Semilla Durán, 2018, p. 270; Bustamante Escalona, 2019, p. 35).

Por ello, junto con Ana María Shua, Luisa Valenzuela, Sara Gallardo y Samanta Schweblin, entre otras, Mariana Enríquez se inserta dentro de la llamada “nueva narrativa argentina” (NNA), también denominada “narrativa de las generaciones de posdictadura”, cuya literatura “está relacionada con un trauma que afecta a la sociedad argentina y proviene [...] de un pasado negado y doloroso” (Drucaroff, 2011, p. 17). Para enfrentarse a un suceso espeluznante, los autores de la NNA —o, mejor, las autoras, ya que uno de los rasgos principales de esta generación es la presencia masiva de mujeres— toman cierta distancia de los hechos que narran a través de la ironía y mediante la construcción de personajes anónimos, quienes aparentan andar sin rumbo en una realidad incomprensible e inerte. Estas escritoras “hacen preguntas, más que dar respuestas” (2011, p. 23), apunta Drucaroff, de manera que no pretenden transmitir mensajes claros sobre la dictadura, sino mostrar que el miedo y el dolor vividos durante esa pesadilla, a pesar de no coincidir con la realidad actual, aún siguen presentes.

En suma, Mariana Enríquez, “la princesa del terror” (Gorodischer, 2016), asume el horror como parte de su estilo personal, relee a los monstruos anglosajones y norteamericanos, pero los hibridiza con los miedos originarios de la historia nacional y local, que pueblan las leyendas urbanas de la capital de Argentina:

Me interesan, sobre todo, los miedos locales y no los del terror internacional o el anglosajón, que es el más importante. Fue muy buscado lo mío. San La Muerte, San Huesito, y esa clase de santos populares, y algunos que inventé yo los ubico en la trama de modo intencional (Lezcano, 2020).

El interés de este trabajo, precisamente, se centra en analizar la convivencia de la dimensión más legendaria del asesino serial, Cayetano Santos Godino, con la historia verídica de sus crímenes. El infanticida invade la cotidianidad del protagonista

creado por Mariana Enríquez, y brinda la posibilidad de llevar a cabo una lectura fantástica de “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” que, al mismo tiempo, no descarte la dimensión política y social del relato.

Acerca de la obra: *Las cosas que perdimos en el fuego*

En *Las cosas que perdimos en el fuego*, no cabe duda de que el terror que predomina es sobrenatural, puesto que aparecen entidades y lugares que no pertenecen a la realidad cotidiana, desde un punto de vista racional, como fantasmas y casas embrujadas. No obstante, también se hallan situaciones que no desbordan los márgenes de lo real, sino que se quedan dentro de ellos, ya que se relacionan con el consumo de drogas, el homicidio, el daño autoinfligido, el trastorno mental y alimentario, por mencionar algunos. Sin embargo, incluso los sucesos más verosímiles son abordados desde el plano de la incertidumbre y el terror que los personajes experimentan, de manera que el cuento se impregna de extrañamiento, resultando finalmente fantástico. En la cotidianidad de parejas, grupos de adolescentes y miembros de una familia, así como en varios lugares de una misma localidad, Enríquez no solo inserta elementos como el miedo, la violencia y la inseguridad, sino que también incorpora leyendas y creencias propias de Argentina —como el Gauchito Gil, San La Muerte y el Petiso Orejudo—, con el propósito de acercarse a la paranoia urbana y apelar a una colectividad determinada.

Los 12 cuentos que componen esta obra presentan el coherente mapa geográfico de una Argentina tanto urbana como rural, o bien atemporal, o bien enmarcada en un tiempo específico, en cuyos “suburbios y provincias con viejas casonas que filtran la historia nacional borrada” (Pardo, 2016) predominan la decadencia, la desesperanza y la superstición. En consecuencia, Mariana Enríquez muestra un fuerte interés por lo autóctono, por “un terror más realista [...], local” (Caviglia, 2017), que se expande por el conurbano u otros barrios pobres y hostiles de Buenos Aires. Así,

sus cuentos son una radiografía de los pormenores de la vida cotidiana en lugares difíciles, con ciertos elementos que pudieran ser sobrenaturales pero se quedan en el medio: como improbables, como dejando un reguero de dudas en las posibles retinas lectoras de su ficción (Krause, 2018).

El realismo descarnado de los relatos causa un verdadero temor, mediante la exageración de la realidad social a través de la imbricación de los elementos

sobrenaturales con los familiares y cotidianos, “porque no podemos evitar, como lectores, sentir el terror y quedarnos pensando en cuánto de eso realmente podría pasar” (Krause, 2018).

Los personajes de sus cuentos son marginales, psicodélicos y extraños, tanto niños como adultos, que se ven destinados a moverse entre la basura, el alcohol y la droga, aunque no solo tienen que lidiar con los problemas y miedos que proceden de la calle, sino también con las diatribas y las ausencias familiares, así que no pueden sentirse protegidos ni dentro ni fuera de las paredes domésticas. En este marco problemático, destaca una relevante presencia femenina, ya que la mayoría de las protagonistas —y narradoras de sus propias vicisitudes— son mujeres, las cuales deben desenvolverse en el mundo con los pocos medios que tienen. Excepto el cuento “Pablito clavó un clavito: una evocación al Petiso Orejudo”, en efecto, el resto de los relatos cuenta con un personaje principal femenino, que rompe con los estereotipos de la mujer “perfecta”, tanto en sus formas como en sus acciones, sino que, al contrario, se constituye como un referente cambiante, fragmentario y monstruoso, incomprendido y rechazado por la sociedad.

Por último, la narrativa de Enríquez se caracteriza por cierres que nunca se resuelven, pues, o bien se presentan como puras elipsis donde caben varias interpretaciones, o bien es la propia escritora quien insinúa un determinado desenlace. En línea general, cada punto final de un relato podría abrir paso a otro comienzo, es decir, las historias de *Las cosas que perdimos en el fuego* se expanden como abismos oscuros cuyo fondo resulta imposible de alcanzar, de manera que la causa de lo terrorífico, lo perverso y lo extraño se hace múltiple y ambigua: “relato tras relato, pasan las letras y dejan interrogantes” (Krause, 2018). El origen del horror puede hallarse así en la locura, el dolor, la violencia o la ira, pero también en un posible componente sobrenatural que, al permear silenciosamente el argumento del texto, termina mezclándose con la propia realidad, deviniendo una parte fundamental de ella.

La leyenda y lo fantástico: dos caras de la misma moneda

El quinto cuento de la colección, “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, retoma un cliché de la historia legendaria de Buenos Aires: la figura del Petiso Orejudo, uno de los más despiadados homicidas del siglo XX, cuya obsesión era la tortura y matanza de niños. El personaje del joven asesino en serie, el cual acompaña al protagonista del relato, pertenece a la crónica negra argentina, es decir, se trata de un sujeto real, Cayetano Santos Godino, quien aterrorizó a los bonaerenses a principios del siglo pasado y cuyos crímenes, ya

atroces de por sí, han sufrido una recategorización como sucesos pertenecientes a la leyenda urbana de la ciudad. Florencia de Sousa (2018) y Sol Amaya (2018) declaran que el Petiso Orejudo se ha convertido en una figura terrorífica para los infantes argentinos, puesto que estos son amenazados por los adultos con su aparición, si no cumplen las normas establecidas por ellos. El infanticida deviene así el hombre del saco, el coco, el sacamanteca, o cualquier otro nombre que se le quiera dar al “asustador de niños”, en fin, toma la calidad de una figura popular y dificulta la diferenciación entre la realidad y la ficción.

Con el propósito de establecer dónde radica el carácter legendario de la historia del Petiso Orejudo, ante todo, cabe delimitar las características de la leyenda, género perteneciente a la llamada “literatura oral” y cuyos relatos han sido creados colectiva y anónimamente (Villa, 1987, p. 38). La leyenda es, pues, una información compartida, basada en un hecho concreto, pero reconstruida por los hablantes, quienes alteran la versión original (Guerin y Miyazaki, 2003, p. 258). Si bien puede protagonizarse por personajes históricos y ambientarse en lugares geográficos concretos, o incluir seres imaginarios en universos ficticios, siempre cumple una función unitiva y didáctica (Ordiz Vázquez, 1986, p. 63), es decir, se configura como uno de los “instrumentos efectivos de control social de los grupos humanos” (Villa, 1987, p. 38). Por tanto, el tema de sus narraciones ofrece lecciones morales y sociales a partir de la conducta, para imitar o evitar, de sus personajes, por ello, suple necesidades básicas de la cotidianidad, abarcando temáticas como la pobreza y las desviaciones del comportamiento, entre muchas otras (Villa, 1987, p. 41).

Algunas leyendas se caracterizan por incorporar el miedo como el protagonista indiscutible de sus tramas, “y ese terror procede no de la certeza de que lo que cuentan haya ocurrido, sino de algo aún más escalofriante que podría ocurrir. O peor todavía, que podría estar sucediendo” (Díaz Viana, 2008, p. 243). Para que aterrice, por lo tanto, la leyenda debe recurrir a elementos verosímiles para el lector, con el fin de que este reflexione en torno al peligro que se puede correr en una determinada circunstancia y sienta que existe una posibilidad, aunque sea remota, de que ocurra un suceso espantoso. Así pues, el monstruo irrumpe en el ámbito de lo cotidiano, natural o “sagrado” (Aguilar, 2017, p. 2); por ende, emerge en un contexto reconocible para causar terror y caos, mostrando que lo familiar no es todo lo que existe o, al menos, lo que puede existir. En suma, estas leyendas inquietantes y moralizadoras despiertan incertidumbre y tensión en el espectador, de manera que lo que producen finalmente es cierto terror al terror (Díaz Viana, 2008, p. 244).

En la modernidad, la leyenda como género no desaparece, sino que se renueva y pervive. En opinión de Javier Gómez Ferri, la “sociedad postradicional” se manifiesta como un proceso contradictorio, porque se nutre de la tradición y la conserva, pero, al mismo tiempo, la recrea y actualiza, de acuerdo con los tiempos (2011, p. 35). Eloy Martos Núñez, por su parte, explica que la leyenda contemporánea “se constituye como un conjunto de *remakes*, remezclas, falsificaciones e hibridaciones” (Aguilar, 2017, p. 1). Su similitud con la leyenda tradicional reside en la narración de historias sorprendentes, pero ancladas a la realidad de sus receptores, por lo que llegan a permear un público amplio, dando vida a variantes de su contenido (Gómez Ferri, 2011, p. 36).

A modo general, la leyenda trabaja con cuestiones que surcan lo liminar, como la vida y la muerte o [...] lo sagrado y lo profano. [...] Esta concepción nos permite pensar en una realidad no tan racional o determinada, sino en un universo como una moneda con dos caras, donde una es esa realidad en la que vivimos y la otra, un mundo otro que a menudo se lo niega, se lo coloca en un segundo plano o se le atribuye conceptos negativos (Aguilar, 2017, p. 3).

Para que el diálogo con lo silenciado pueda darse, ha de producirse dentro de un contexto de realidad reconocible; en caso contrario, la leyenda se convertiría en un cuento maravilloso que sí permite la trasposición de los límites racionales, porque se lee con un previo pacto de ficción entre el texto y el lector. De esta forma, el anclaje de la leyenda con la historia resulta esencial para el género, tanto en su producción tradicional como en la contemporánea. Si bien es cierto que las leyendas urbanas no presentan una unión sólida con un contexto geográfico concreto, porque comprenden narraciones que pueden desarrollarse en casi cualquier parte del globo, mantienen una conexión inquebrantable con el mundo reconocible por sus habitantes.

El género que mejor acogida presenta ante la intrusión de lo sobrenatural en un ambiente cotidiano es el de lo fantástico, el cual se nutre de la leyenda, y viceversa. Sigmund Freud, en uno de los estudios más clásicos sobre lo siniestro, expone que el sentimiento de lo *unheimlich* surge en el momento en que algo desconocido permea un orden familiar (1976, p. 220), y produce un sentimiento de angustia y terror en el lector. En la misma línea, Howard Phillips Lovecraft propone que el “terror cósmico” se genera por la invasión de fuerzas extrañas en un universo cotidiano; además, añade que, en el relato, debe respirarse una definida atmósfera de

inexplicable temor ante lo ignoto y sugerirse “la maligna violación o derrota de las leyes inmutables de la naturaleza” (2010, p. 8). Por consiguiente, tanto el padre del psicoanálisis como el escritor estadounidense hacen depender “el género de una obra [...] de la sangre fría de su lector” (Todorov, 2005, p. 26), es decir, lo hacen estribar en el miedo que pueda experimentar el receptor.

Por su parte, Roger Caillois y Louis Vax afirman que, en la literatura fantástica, “lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal” (Caillois, 1970, p. 11), ya que “debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real” (Vax, 1963, p. 6). Los estudiosos franceses sitúan, pues, lo fantástico en la irrupción de lo desconocido y lo extraño dentro de un mundo racionalizado por la fe absoluta en la ciencia, donde lo sobrenatural y lo inexplicable no tienen cabida, porque son excluidos por el discurso científico. Y si un suceso no puede concebirse como parte del orden cotidiano, queda desterrado al terreno de lo que “no existe”, de modo que, si aparece, causa angustia y terror, tanto en el personaje como en el lector. Sin embargo, ninguno de los autores anteriormente mencionados tiene en cuenta la incertidumbre que se crea por la aparición de un hecho insólito en la vida cotidiana.

En 1970, Tzvetan Todorov llega a la conclusión de que este género oscila entre lo real y lo imaginario, sin anidar en ninguno, y reside, precisamente, en la vacilación que abren estas dos alternativas: “Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre” (2005, p. 19). El teórico búlgaro-francés explica que, si sucede un hecho imposible dentro de un mundo familiar, el que lo percibe puede o bien creer que se trata de una ilusión de sus sentidos, por lo que asume que las leyes del mundo siguen siendo las mismas, o bien reinterpretar que la realidad se rige por unas leyes desconocidas donde el hecho imposible, sí resulta posible. Dependiendo de la postura asumida, el lector se encontraría ante el género de lo extraño o de lo maravilloso, de manera que lo fantástico se constituiría como “un género siempre evanescente” (Todorov, 2005, p. 32), dado que el lector termina decantándose por uno u otro.

En suma, Todorov, al igual que Freud y Lovecraft, deja la responsabilidad de decidir a qué género pertenece un determinado relato en manos del lector, porque presupone que será este quien elija si el texto es extraño, maravilloso o fantástico, tan solo en el caso de que la incertidumbre se mantenga prolongada hasta el infinito (Todorov, 2005, p. 31). De acuerdo con Teodosio Fernández, esta inestabilidad en la propia definición podría solucionarse si se pusiera el foco de atención en la causa de la incertidumbre, no en su efecto en el lector, es decir, el estudioso

español propone relacionar lo fantástico “con la irrupción en el relato de cualquier elemento que se resist[a] a una interpretación razonable” (2001, p. 285). Así pues, Fernández afirma que lo fantástico es la sugerencia de un nuevo orden, que no necesita sobrepasar los límites de la ciencia y la razón para existir, sino que simplemente debe alterar lo reconocible y lo familiar, rompiendo “la precaria estabilidad de nuestra visión del mundo” (2001, pp. 296-297).

En un ensayo más reciente y en la misma línea de Teodosio Fernández, David Roas afirma que lo fantástico reside en una especie de diálogo entre la realidad y un orden alternativo, es decir, se compone de aquellos motivos que buscan subvertir y trasgredir la “razón homogeneizadora que organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos” (2016, p. 7). La reflexión de Roas² está mucho más inserta en las corrientes filosóficas contemporáneas, las cuales interpretan el mundo como una construcción del poder, de la razón y de la cultura; por ello, el análisis de lo sobrenatural frente a lo natural queda relegado a los ensayos más clásicos. Hoy día, el objetivo que se persigue consiste en establecer una antítesis entre los “otros” frente a los “sujetos”, los monstruos frente a los normativos, los marginales frente a los hegemónicos: estos individuos se caracterizan por ser abyectos e ininteligibles, por lo que encarnan la expresión de los miedos y deseos más profundos del ser humano y son relegados a habitar el afuera de los marcos de un orden que se considera “real”. Por lo tanto, lo fantástico se convierte en un prisma a través del cual observar la realidad y descubrir la extrañeza que se esconde tras el telón de lo naturalizado y normalizado:

El relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible —y, como tal, incomprensible— que subvierte los códigos —las certezas— que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad. En definitiva, destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietud (Roas, 2016, p. 7).

Si se define lo fantástico como un diálogo con la realidad, es necesario dedicar unas breves líneas a discernir qué se entiende por “realidad” en la época contemporánea. De acuerdo con Roas, tras la teoría de la relatividad de Albert Einstein y la revelación de la mecánica cuántica, la visión que la humanidad posee del mundo ha cambiado radicalmente, porque el tiempo y el espacio dejaron de ser

conceptos universalmente válidos y la realidad se convirtió en una instancia inestable, donde la probabilidad y lo aleatorio desempeñan un papel fundamental. Así pues, el mundo de las partículas subatómicas se mueve por un principio de incertidumbre, “de ese modo, la realidad deja de ser objetiva y ‘externa’, pues se ve profundamente afectada por el individuo que interacciona con ella” (Roas, 2016, p. 12). Por último, la teoría de los “multiversos” implica la pérdida de la existencia de una única realidad, en favor de varias que coexisten simultáneamente, con las cuales, sin embargo, no es posible interactuar (Roas, 2016, p. 13).

No solo en el dominio de la física la realidad ha dejado de ser concebida como una entidad objetiva y estable, sino también en otros campos como la neurobiología, donde se ha demostrado que las imágenes neuronales son creaciones subjetivas, relacionadas con la realidad y no reflejos pasivos de esta. Por su parte, la filosofía constructivista, en la misma línea, postula que la realidad no existe antes de la conciencia que la interpreta y, por tanto, es una construcción subjetiva (Roas, 2016, p. 15). Estos no son los únicos cambios que trae la contemporaneidad del siglo XXI: la cibercultura proporciona nuevas formas de comunicación y de creación artística, de manera que la realidad virtual ha multiplicado los niveles de ficción, propiciando un cuestionamiento de la veracidad de las percepciones humanas y dificultando la distinción entre la realidad y la ficción. Este cambio sumerge a los seres humanos en una sociedad de “simulacros”, donde los sentidos ya no son suficientes para distinguir lo “real” de lo artificial. En definitiva, “la realidad ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única, y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos” (Roas, 2016, p. 16).

Los cambios en la concepción de la realidad afectan, como advierte Matei Calinescu, al nivel de la conciencia creativa (Roas, 2016, p. 17); así las narrativas contemporáneas asumen la inestabilidad de lo real transposicionándola a las obras literarias, en las cuales se postula una incapacidad referencial del propio lenguaje. Se concluye así que la literatura no tiene relación alguna con la realidad, ya que se convierte en un experimento verbal, que remite a su propia ficcionalidad, razón por la cual el texto posmoderno se reconoce como un artificio, no como un simulacro de la realidad. Por su parte, lo fantástico trata de transgredir la idea que el lector —o el personaje— desarrolla en torno a lo real, “no se niega la realidad, sino que se evidencia —por caminos diversos— que nuestra percepción de esta se hace a través de representaciones verbales, lo que implica asumir la artificialidad de nuestra idea de la realidad y, por extensión, de nosotros mismos” (Roas, 2016, pp. 97-98). Todo ello conlleva que la literatura fantástica experimente un auge, ya

que lo inexplicable permite cuestionar y transgredir aquello ya asumido e interiorizado como “normal”.

Tras el recorrido llevado a cabo, es posible afirmar que lo fantástico contemporáneo es aquello que se caracteriza por proponer un conflicto entre una idea de lo real y lo imposible, por lo que el efecto fantástico reside en la inexplicabilidad del fenómeno, que involucra al propio lector y sus esquemas sobre la realidad (Roas, 2016, p. 18). El enfrentamiento con lo inexplicable y lo desconocido causa miedo y angustia, porque implica una desfamiliarización de lo real (Roas, 2016, p. 53). En suma, lo fantástico actual no solo pretende cuestionar una concepción de lo familiar, sino revelar una extrañeza posible en la vida cotidiana; así, el cuento de Mariana Enríquez presenta a un padre resentido con su propio hijo, porque este acapara toda la atención de su esposa. Además, en lugar de disfrutar del recién nacido, lo aborrece, exteriorizando sus propios deseos en la figura de un asesino de niños legendario, el Petiso Orejudo, quien deviene una suerte de doble maligno del protagonista.

“Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”: el trinomio realidad, leyenda y fantástico

El relato de Mariana Enríquez está protagonizado por Pablo, un guía turístico que realiza distintos *tours* por Buenos Aires, a través de los lugares más emblemáticos de los criminales de la ciudad. El hecho de que la empresa en la que trabaja le diera la posibilidad de llevar a cabo este *tour* significa un ascenso para él, por lo que invierte todos sus esfuerzos en memorizar con gran detalle los crímenes, entre los cuales el que más interés despierta en el público es el del Petiso Orejudo, uno de “los pioneros en el país en dejar, con sus aberrantes crímenes, la huella del horror” (Sousa, 2018). El cuento describe de la siguiente manera al asesino serial más popular de la Argentina de finales de 1800 y comienzo de 1900 (Barrantes y Coviello, 2006, p. 307): “Cayetano Santos Godino, el Petiso Orejudo, el criminal más célebre del *tour*, quizá el más famoso de la crónica policial argentina. Un asesino de niños y de animales pequeños. Un asesino que no sabía leer ni sumar, que no distinguía los días de la semana y que guardaba una caja llena de pájaros muertos debajo de su cama” (Enríquez, 2016, p. 82).

La primera ruptura del orden se presenta cuando este famoso criminal aparece ante los ojos del protagonista durante uno de sus *tours*, suceso que, más que aterrorizarlo, lo deja sorprendido, puesto que, entre el presente narrativo, situado en 2014, y el año de la muerte del Petiso Orejudo, en 1944, han transcurrido curiosamente 50 años.

Era él, sin duda, inconfundible. Los ojos grandes y húmedos, que parecían llenos de ternura pero en realidad eran un pozo oscuro de idiocia. El chaleco oscuro y la estatura baja, los hombros esmirriados y en las manos esa sogá fina —el piolín, como lo llamaban entonces— con que le había demostrado a la policía, sin expresar emoción alguna, cómo había atado y asfixiado a sus víctimas. Y las orejas enormes, puntiagudas y simpáticas (Enríquez, 2016, pp. 81-82).

El Petiso Orejudo mira a Pablo “con cierta indiferencia, pero con claridad” (Enríquez 2016, p. 82), y le enseña el célebre piolín con el cual mataba a sus víctimas, como si quisiera llamar su atención. Esta extraña aparición deja vivamente impresionado a Pablo, quien, tras sacudir su cabeza, cerrar con fuerza los ojos y abrirlos, busca al asesino sin encontrarlo, motivo por el cual empieza a preguntarse si esta visión guarda algún tipo de conexión con la locura: “¿Me estaré volviendo loco?, pensó, y apeló a la psicología barata” (Enríquez, 2016, p. 83). Así pues, desde el comienzo del cuento, el lector se ve introducido por el protagonista en un mundo incierto, marcado por la desconfianza del propio Pablo hacia su salud mental, es decir, al enfrentarse a un personaje que se presenta como ambiguo e inseguro de sí mismo, el lector, a su vez, sospecha de las palabras del guía. Por consiguiente, el relato se rodea de una atmósfera misteriosa, donde la incertidumbre y la ambivalencia devienen las protagonistas, situando el cuento dentro del género fantástico.

Sin embargo, el protagonista intenta explicar lo ocurrido en relación con el reciente nacimiento de su hijo, ya que las víctimas del Petiso Orejudo eran precisamente niños pequeños. Esta obsesión con la infancia, según la Policía, procedía del trauma que le produjo la muerte de su hermano, acaecida a los 10 meses de edad, tragedia a raíz de la cual el joven criminal, con solo 9 años, comenzó a maltratar y simular el entierro de bebés. Uno de los más crueles crímenes llevados a cabo es el de Ana Neri, quien fue llevada a un baldío, golpeada con una piedra y enterrada viva, aún inconsciente; sin embargo, un policía la salvó de la muerte, pero creyó a las mentiras del Petiso Orejudo, el cual, al encontrarse en el lugar del crimen, tuvo que afirmar que estaba intentando ayudar a la bebé (Enríquez, 2016, pp. 83-84). No obstante, pronto los propios padres de Santos Godino lo entregaron a la Policía, así que el muchacho se vio obligado a quedarse durante tres años en el reformatorio Marcos Paz, aunque, en cuanto fue declarado libre, “salió con más ganas de matar que nunca y pronto lograría el primer, deseado, asesinato” (Enríquez, 2016, p. 84).

El intento de asesinato de Ana Neri, la entrega del joven criminal por parte de los progenitores y la “sed de sangre, dolor y fuego” (Barrantes y Coviello, 2006, p. 647) que lo devora tras pasar tres años en la Colonia de Menores de Marcos Paz no son acontecimientos verosímiles, sino reales, propios de la historia argentina, puesto que quedan confirmados por las investigaciones de Guillermo Barrantes y Víctor Coviello. Los estudiosos, además, ofrecen nuevas informaciones en torno a la infancia de Cayetano Santos Godino, y apuntan que este creció en un ambiente familiar duro e infeliz, debido a que el padre ejercía violencia contra su esposa y sus hijos. Es más, con apenas unos años de vida, el Petiso Orejudo estuvo al borde de la muerte por una grave infección intestinal, lo cual, según los estudiosos, podría representar la primera causa de su agresividad. “Se le adjudicaron once víctimas oficiales, aunque se estima que fueron muchas más; cuatro de ellas fatales: dos por estrangulación, una enterrada viva y la otra quemada viva. Todas sus víctimas fueron niños. La mayoría no alcanzaba los tres años de edad. Animales mutilados, incendios intencionales y hurtos, también figuran en su prontuario” (Barrantes y Coviello, 2006, p. 638).

Al asesinato fallido de Ana Neri, Barrantes y Coviello añaden otro anterior, el de Miguel de Paoli, el cual fue herido y arrojado entre las espinas por el Petiso Orejudo (2006, p. 640). Por lo tanto, este acto coincide con el primer intento de homicidio del célebre asesino, de manera que se produce una discordancia entre la crónica negra argentina y el relato de la autora bonaerense. No obstante, los asesinatos citados en el cuento y los realizados en la Argentina del siglo XX vuelven a coincidir en lo referente al intento de ahogamiento de Severino González Caló y al párpado quemado con un cigarro de Julio Botte (Barrantes y Coviello, 2006, p. 646; Enríquez, 2016, p. 84). Sin embargo, a diferencia del cuento de Mariana Enríquez, Barrantes y Coviello vuelven a señalar otra víctima precedente a estas dos últimas, cuyo nombre se desconoce, la cual fue estrangulada y enterrada viva (2006, p. 641).

Para finalizar el *tour* sobre el asesino más célebre de Argentina, Pablo comparte con los pasajeros las palabras que el Petiso Orejudo pronuncia en el interrogatorio que la Policía realiza después de su detención, durante el cual el joven afirma que no conoce el remordimiento, no siente tristeza ni pena por la muerte de los niños y, es más, que los mata por gusto (Enríquez, 2016, p. 85). Estas respuestas provocan una aplastante incomodidad y desaprobación de los turistas, quienes desean que Pablo abandone la historia del Petiso Orejudo para pasar rápidamente a otro criminal, a un asesino “más comprensible” (Enríquez, 2016, p. 85), como

Yiya Murano, la cual envenenó a su grupo de amigas porque le debían dinero. La ambición de una asesina como Murano, en cierto sentido, es excusada e incluso comprendida por los pasajeros, porque el motivo del crimen es económico y, por tanto, “fácil de entender” (Enríquez, 2016, p. 85). En cambio, Cayetano Santos Godino, al ser un niño que desea asesinar a otros infantes, subvierte y derrumba el imaginario colectivo, según el cual la infancia se asocia a la inocencia y la ingenuidad, de manera que el Petiso Orejudo encarnaría lo que George Bataille define “Mal puro”, esto es, una forma de sadismo salvaje, que no pretende obtener ninguna ventaja material de la víctima, sino que solamente busca su destrucción, la cual provoca el goce del verdugo (2000, p. 30).

Una vez más, Mariana Enríquez inserta documentos de crónica en su cuento: por más aberrantes, inhumanas y, por ende, surreales que puedan parecer las contestaciones del Petiso Orejudo, sin embargo, son verídicas, ya que también Barrantes y Coviello recopilan el mismo diálogo entre el policía y Cayetano Santos Godino (2006, pp. 683-684). Debido a todas estas aportaciones reales, el cuento se hace híbrido, puesto que reúne situaciones propias de la ficción literaria, como la aparición del Petiso Orejudo ante Pablo, con acontecimientos verdaderamente acaecidos, que dejaron manchados de sangre varios barrios porteños, de manera que lo sobrenatural irrumpe en lo cotidiano, alterando la percepción del narrador, el personaje y el lector y transformando lo conocido en insólito.

Volviendo al cuento de Enríquez, pese a la sorpresa y la extrañeza, Pablo no comparte con nadie la aparición del infanticida y, en particular, le fastidia no poder contársela a su mujer: “Dos años atrás se lo hubiera contado. Dos años atrás, cuando todavía podían confesarse cualquier cosa sin miedo, sin recelo. Era una de las tantas cosas que habían cambiado desde el nacimiento del bebé” (Enríquez, 2016, p. 85). A través de esta confesión, el lector descubre que el protagonista, si bien afirma sentirse satisfecho con respecto a su oficio, por el contrario, es un esposo y un padre muy infeliz, condición que se refleja tanto mediante las palabras que utiliza para describir a su mujer —“temerosa, desconfiada, obsesiva” (Enríquez, 2016, p. 86)— como por la elección de no nombrar a su hijo con su nombre de pila, sino solamente mediante el apelativo “el bebé”. En efecto, en opinión de Pablo, el nacimiento de Joaquín ha supuesto la ruptura de su matrimonio: primero, por el repentino cambio de su mujer, la cual ha dejado de escucharlo y le ha impuesto prohibiciones como, por ejemplo, no fumar en casa, de modo que se ha convertido en una madre maniática; segundo, porque ahora es su hijo quien goza de todos los cuidados y las atenciones que antes le ofrecía su esposa; tercero, las

relaciones íntimas se han difuminado, puesto que su mujer todavía debe cicatrizar tras el parto y Joaquín, a pesar de tener un cuarto propio, duerme con los padres en la cama matrimonial, ya que su madre “no se animaba a dejarlo dormir solo, le tenía miedo al ‘síndrome de muerte súbita’” (Enríquez, 2016, p. 86).

La obcecación de la mujer por su hijo parece encontrar un descanso solo a la escucha del nombre del Petiso Orejudo, el cual, a su vez, es dibujado por ella como la mayor obsesión de Pablo: “Lo único que parecía registrar, como si la despertara de un sopor, era el nombre del Petiso Orejudo. Como si su mente se iluminara con la visión de los ojos del idiota asesino; como si conociera esos dedos delgados que sostenían la cuerda. Decía que Pablo estaba obsesionado con el Petiso” (Enríquez, 2016, p. 87). Ante el enojo de su esposa, el guía intenta justificar su interés por Cayetano Santos Godino, explicando que no solo es el asesino más macabro de Buenos Aires, sino que incluso guarda cierto carácter simbólico por encarnar el “lado oscuro de la orgullosa Argentina del Centenario, un presagio del mal por venir” (Enríquez, 2016, p. 87), es decir, se erige como un monstruo escondido en los márgenes de la utopía europeísta, “de las élites argentinas que creían que solo cosas buenas podían llegar de la fastuosa y anhelada Europa” (Enríquez, 2016, p. 87). A pesar de sus explicaciones, la esposa de Pablo se muestra cegada por la furia y devorada por el pánico cada vez que su marido menciona al Petiso Orejudo, como si tuviera miedo de que el criminal se materializara y asesinara a su querido bebé.

Aunque la obsesión del guía pone en riesgo su matrimonio, no desvanece, hecho que también queda reflejado por el propio texto a través de un repentino salto temático: la narración deja de lado los problemas que afligen la relación entre Pablo y su mujer para centrarse en una de las historias favoritas del protagonista. Tras llevarse a cabo una digresión sobre Reina Bonita Vainikoff, quien también falleció a manos del Petiso Orejudo, quemada con un fósforo encendido, y sobre el abuelo de la niña, el cual se lanzó a la calle para salvarla, pero, en el intento, fue atropellado y murió, Pablo empieza a relatar el homicidio que más lo fascina, el de Jesualdo Giordano, de apenas 3 años, a causa del cual el Petiso fue descubierto y detenido. En efecto, el criminal ahorcó a su víctima en un baldío con un piolín, dándole 13 vueltas al cuello, y lo tapó con una chapa metálica, pero volvió para clavarle un clavo en la frente, cuando el niño ya estaba muerto. El error que cometió fue asistir al velorio de Jesualdo, para “ver si todavía tenía el clavo en la cabeza” (Enríquez, 2016, p. 89). Sin embargo, quizás este no sea el suceso más escalofriante de toda la tragedia, ya que el Petiso presencié la autopsia del niño y se excitó al ver su cadáver: “Los forenses, por algún motivo que la crónica policial

de la época no explica, lo hicieron desnudar. El Petiso tenía una erección de dieciocho centímetros. Acababa de cumplir dieciséis años” (Enríquez, 2016, p. 89).

La muerte de Jesualdo Giordano es confirmada por Barrantes y Coviello, pero no puede afirmarse lo mismo en lo referente a la atroz excitación del criminal, de manera que queda un margen de duda de si la información proporcionada pertenece al campo de la crónica negra o de la ficción literaria. Lo que sí sostienen los investigadores —y, en cambio, omite el relato de Mariana Enríquez— es que esta tragedia fue la que dio vida a la leyenda del Petiso Orejudo, cuya alma, se cuenta, recorre los pasillos y el teatro del instituto Bernasconi, en frente del cual se llevó a cabo el asesinato de Jesualdo Giordano. En el ensayo *Buenos Aires es leyenda II* (2006), los estudiosos recopilan el testimonio de María de los Ángeles Noya, quien sostiene que en una de las paredes del colegio se hallan talladas las iniciales del Petiso Orejudo, lo cual provoca el miedo de aquellos que frecuentan el instituto. Aunque la declaración de la mujer no es cierta, porque las letras no guardan ninguna relación con el criminal (Barrantes y Coviello, 2006, pp. 662-663), este testimonio se convierte en una clara muestra no solo de la popularidad que alcanzó el Petiso Orejudo, sino también de la paranoia colectiva que permeó la ciudad de Buenos Aires y sus habitantes.

Sin embargo, la leyenda del Petiso se hizo tan famosa que llegó más allá del teatro y los pasillos del Bernasconi, pues unos estudiantes del colegio, quienes se propusieron como testigos de las investigaciones de Barrantes y Coviello, afirmaron ver a un joven al que nadie conocía y cuyo aspecto recordaba al del Petiso —calvo y con las orejas muy pronunciadas— subiendo unas escaleras no muy lejos del instituto (2006, pp. 670-671). Asimismo, desde una larga escalera que conduce a la “Escuela de niñas”, unas chicas del mismo colegio aseguraron oír ruidos y gemidos extraños (2006, pp. 665-666). María de los Ángeles Noya confirmó tales testimonios y añadió que, en el Hospital Materno Infantil Ramón Sardá, ubicado frente al instituto, se encontraron los cadáveres de numerosos gatos, cuyo cuello estaba atado con piolines, una de las torturas más empleadas por Cayetano Santos Godino (2006, pp. 666-667).

A diferencia de la frenética circulación de voces y creencias en torno al joven criminal por la Buenos Aires de los siglos XX y XXI, el protagonista del cuento le omite el asesinato de Jesualdo Giordano a su esposa. El relato parece recobrar ahora cierto orden, puesto que retoma las diatribas matrimoniales entre Pablo y su mujer. Esta última le propone al protagonista mudarse de barrio, para educar a su hijo bajo mejores condiciones, pero su deseo no se corresponde a sus posibilidades

económicas, por lo que, una vez más, le pide cambiar de trabajo, ante lo cual Pablo se niega rotundamente. Las quejas constantes de la esposa incitan al guía a repensar quién es “esa mujer desconocida” (Enríquez, 2016, p. 89), que hace un tiempo se habría adaptado a cualquier situación para estar a su lado y que ahora se muestra totalmente cambiada: “Todo era culpa del bebé”, concluye (Enríquez, 2016, p. 90), y define al infante como el culpable principal de la metamorfosis de su esposa.

Tras la discusión, el protagonista vuelve a ver al Petiso en el bus donde trabaja, esta vez más cerca de él, en concreto, a su lado, pero “no se sentía diferente, solo algo inquieto; temía que alguno de los turistas también fuera capaz de ver al Petiso espectral y causara histeria en el ómnibus” (Enríquez, 2016, p. 90). El criminal se presenta bajo una corporeidad fantasmal, apareciendo y desapareciendo como si estuviera hecho de niebla o humo, en la última parada del *tour*, donde se halló su víctima más mayor, Arturo Laurora, de 13 años, a quien había golpeado y estrangulado con su camisa. En este momento, uno de los turistas le pregunta a Pablo si el Petiso Orejudo había atacado a alguien más clavándole un clavo en la cabeza, pero Pablo contesta negativamente.

Es muy extraño, dijo el hombre. Y aventuró que si la carrera criminal del Petiso hubiera sido más larga, a lo mejor el clavo se habría convertido en su marca, en su firma. A lo mejor, contestó Pablo con amabilidad mientras veía cómo el Petiso espectral se terminaba de desvanecer. Pero nunca vamos a saberlo, ¿no es cierto? (Enríquez, 2016, p. 91).

Este comentario podría pasar desapercibido, pero para un lector atento esa insistencia en el clavo remite al título del cuento, “Pablito clavó un clavito”, y lo pone alerta. Además, resuena a la célebre cita de Antón Chéjov, la cual, precisamente, está protagonizada por un clavo en la pared: “Si al principio de un relato se ha dicho que hay un clavo en la pared, ese clavo debe servir al final para que se cuelgue el protagonista” (Rico, 1982, p. 144). Así pues, no solo la herramienta es la misma mencionada por Chéjov, sino que la propia cita explícita que, en los cuentos breves, cualquier elemento debe tener cierta relación con la trama, ya que ningún objeto aparece por mera casualidad en el cuento tradicional. En el momento en que el turista comparte su pregunta, en efecto, la narración dirige su foco de atención hacia el clavo, puesto que Pablo, de vuelta a casa, repiensa en ese objeto y recuerda el trabalenguas que su madre le había enseñado de pequeño: “Pablito clavó un clavito. / ¿Qué clavito clavó Pablito? / Un clavito chiquitito” (Enríquez, 2016,

p. 91). El juego de palabras, ampliamente conocido, termina con el verso “En la calva de un calvito”, oración que se omite en el relato, al igual que la explicación en torno al sentido de este recuerdo.

Por ello, la incertidumbre que experimenta el lector a lo largo de todo el cuento deviene finalmente en inquietud: la acción expuesta por el trabalenguas refleja la misma tortura que llevó a cabo el Petiso Orejudo en su último asesinato, pero el sujeto de la oración, “Pablito”, lleva el mismo nombre que el protagonista, de manera que el relato sugiere que se está completando cierta fusión entre Cayetano Santos Godino y Pablo. José Manuel Pedrosa señala que el motivo del doble se constituye a partir de ese “otro” parecido al “yo”, comprende un individuo de aspecto semejante, pero no idéntico, al sujeto: “Esa indistinción, esa ambigüedad, ese tener al enemigo [...] dentro de la propia especie (que es como decir dentro de la propia casa) es su rasgo más inquietante” (2008, p. 30). Ante la presencia de su *alter ego*, el sujeto tiene dos opciones, aliarse o enfrentarse a él, pero, en ocasiones, el parecido del “otro” con el “yo” puede hacerse excesivo y ambiguo, de manera que el lector deja de reconocerlos y llega a confundirlos, experimentando un sentimiento que oscila entre la duda y el miedo (Pedrosa, 2008, p. 31).

En el cuento, una vez más, se produce un cambio temático, protagonizado por la mujer de Pablo durmiendo con su bebé en la cama. El ambiente en el que están sumergidos se presenta como amenazador y extraño porque, a pesar de encontrarse en su hogar, Pablo no reconoce a sus familiares, “sintió que no los conocía” (Enríquez, 2016, p. 91). Siendo así, se dirige a la habitación, vacía y fría, de Joaquín, la cual le parece la de un niño muerto, de modo que “Pablo se preguntó qué pasaría si el chico se moría, como parecía temer su mujer. Sabía la respuesta” (Enríquez, 2016, p. 91). A raíz de este macabro pensamiento, el protagonista se fija en un clavo de una pared del cuarto del bebé, al cual él y su esposa tenían que colgar un móvil en forma de universo. El relato se hace aquí más ambiguo que nunca, puesto que se anuncia que ese clavo “seguía esperando” (Enríquez, 2016, p. 91), pero sin especificar la razón de su espera, de manera que no queda claro si la oración se refiere al juguete de Joaquín nunca colgado, a la idea de Pablo por guardar el clavo y mostrarlo durante la narración en torno al asesinato de Jesualdo o si se configura como el presagio de un trágico final.

Si bien el texto no explicita el desenlace, la obsesión de Pablo, tanto hacia el Petiso Orejudo como hacia el clavo, el recuerdo del inquietante trabalenguas, su desesperación por la indiferencia de su esposa y el rencor hacia su bebé son todos elementos que sugieren la muerte de ese hijo no deseado y tan odiado. La imagen

que cierra el relato alimenta esta teoría, debido a que pone el foco en el clavo “entre los dedos” (Enríquez, 2016, p. 92) de Pablo, quien se encuentra acostado en el sofá del salón, distante de su mujer y su hijo, gozando de su “pequeño triunfo” (Enríquez, 2016, p. 92). Pese a que Pablo insiste en que el clavo suscitará miedo y estupor en su público, es decir, aunque el protagonista dirige la atención hacia el empleo de la herramienta durante su *tour*, el desarrollo del cuento parece insinuar una función más feroz y dramática del objeto. De esta manera, el clavo no solo se convierte en el símbolo de la crueldad de Cayetano Santos Godino, sino también del propio protagonista, quien, entre la menos trágica de las hipótesis, fantasea con utilizarlo para dar muerte a su hijo.

Conclusión

En definitiva, la leyenda urbana y lo fantástico se conjugan en el cuento “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” para mostrar una realidad inestable, no regida por leyes fijas, sino por la perspectiva de aquel que se enfrenta a ella. En efecto, el protagonista del relato, al presenciar la aparición fantasmal del delincuente y asesino en serie apodado Petiso Orejudo, duda de su cordura mental y de la veracidad de lo que observa, incitando al propio lector a sospechar de sus visiones. Si bien, poco a poco, el mundo de lo anormal permea el universo tangible y conocido, Pablo no experimenta pánico ante los ojos inertes del menor, sino que, por lo contrario, siente fascinación e incluso cierta complicidad con él. Por ello, aunque la presencia del criminal comporta una ruptura de la monotonía en la que se encuentra sumergido el protagonista, este último no se muestra contrario a aceptar al Petiso Orejudo en su cotidianidad, de modo que este último se configura como una suerte de portal, donde dos órdenes aparentemente inconciliables terminan formando una continuidad posible.

Por otro lado, la familiaridad del Petiso y su plácida irrupción en el velo de la realidad de Pablo causan un escalofrío en el lector, quien sigue leyendo el cuento hasta toparse con un final abierto, que se focaliza sobre un clavo en la pared del cuarto de Joaquín y, a continuación, en la misma herramienta entre los dedos del protagonista. Este elemento cobra una gran importancia no solo dentro de la narración del crimen de Jesualdo Giordano, sino también en la canción infantil que recuerda el guía y, finalmente, en la veneración por parte del mismo hacia el objeto puntiagudo, el cual, como queda asociado al clavo hundido en el cráneo de la última víctima del Petiso Orejudo, sugiere un final trágico, marcado por la muerte de “el bebé” a manos de su propio padre. La incertidumbre deviene así la protagonista indiscutible del cuento, puesto que no se desvanece ni siquiera en su

desenlace: es la imaginación del lector, enriquecida de insinuaciones que proceden del propio relato, la encargada de completar lo que no está escrito en el papel.

De esta forma, se concluye que la historia ficcionalizada del infanticida real, Cayetano Santos Godino, alimenta el núcleo duro del cuento, ya que se emplea para exteriorizar las obsesiones de un personaje frustrado por su relación de pareja y su reciente y aborrecida paternidad. Así pues, lo fantástico y la leyenda urbana se conjugan en el cuento de Mariana Enríquez con el pretexto de iluminar a los monstruos que se ocultan en el interior de una sociedad y que incluso consiguen traspasar las paredes domésticas de lo cotidiano. Si bien la escritora se sirve de ciertos miedos colectivos y populares, que beben del afán humano por indagar en lo grotesco, lo abyecto y lo terrorífico, no trata solo de actualizar los temas clásicos del horror y situarlos en un Buenos Aires de lo más contemporáneo, sino que busca ahondar en el contenido político y social del propio terror, valiéndose del género fantástico. Este es capaz de abrir brechas insalvables en lo real, por las cuales se cuelan los monstruos, los anormales y lo imposible, para dar cuenta de lo extraño que se oculta tras el telón de lo natural y lo normativo.

Por último, las condiciones y emociones experimentadas individualmente por el protagonista se extienden hacia una interpretación global, en lo referente a la situación alienada y alienante del ser humano del siglo XXI, que vive encadenado en una violencia sistémica constante. Pablo se convierte así en la metáfora de un individuo que está insatisfecho tanto con vida familiar como laboral, lo cual incita el desarrollo del egoísmo enfermizo del personaje y sus pensamientos macabros hacia sus seres queridos. Para escaparse de esta condición aplastante, el guía se refugia en sus fantasías, buscando el apoyo del célebre infanticida bonaerense. Por lo tanto, “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” se erige como un cuento que aún lo fantástico y lo legendario, pero que, paradójicamente, está estrictamente ligado a lo real, en concreto, a los problemas sociales que atormentan al hombre contemporáneo. Por consiguiente, el análisis llevado a cabo representa solamente un punto de partida para las investigaciones futuras, las cuales podrán profundizar tanto en los elementos sobrenaturales que componen la narrativa de Mariana Enríquez como en sus intenciones sociales y políticas, estrechamente relacionadas con la realidad cotidiana.

Notas

- 1 Mariana Enríquez participa en una antología homenaje que rinde tributo al escritor estadounidense mediante 18 cuentos escritos por autores provenientes

de distintos lugares, titulada *King, tributo al rey del terror* (2015). Su colaboración se manifiesta a través del cuento sobre adoradores satánicos “Los Domínguez y el diablo”, que incluye todos los elementos típicos de las narraciones de Stephen King (Gorodischer, 2016). Además, la argentina reconoce que su interés por la literatura de terror proviene de dos lecturas iniciales: *Las flores del mal* de Charles Baudelaire y *Cementerio de animales* de King (Lezcano, 2020). Recientemente, Enríquez ha afirmado: “Yo escribo porque leí a Stephen King”, quien le abrió las puertas a un mundo lleno de horrores cercanos y posibles (Scherer, 2020).

- ² Es cierto que Jaime Alazraki ya había apuntado la aparición de una nueva forma de lo fantástico en su famoso ensayo *¿Qué es lo neofantástico?* de 1990. El argentino postuló que si, efectivamente, había un cambio en la concepción de la realidad, debía producirse una evolución consecuente en la concepción del género fantástico, porque su relación con lo real es esencial para su propia existencia. Como afirma Rosalba Campa, lo fantástico se define en negativo con respecto a lo real: mientras la realidad “es”, lo fantástico “es aquello que no es” (2001, p. 154). Alazraki pretende diferenciar el denominado “fantástico tradicional”, poblado por criaturas monstruosas que aparecen en distintos ambientes sórdidos, de un fantástico más contemporáneo, el cual puede suceder en cualquier instante dentro de la realidad cotidiana (2001, p. 274). En este trabajo, se asumirá este cambio como una consecuencia lógica de la transformación de los tiempos y las subjetividades humanas, de forma que se va a evitar la discusión terminológica, por su escaso valor para la investigación presente. Así pues, se seguirá con el uso del término *fantástico* para definir el género existente tanto en la literatura contemporánea como en la más clásica.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, E. (2017). La leyenda continúa: horror urbano en el cine de terror contemporáneo. *Revista Linds. Estudios Sociales del Arte y la Cultura*, 13, 1-12.
- Alazraki, J. (2001). ¿Qué es lo neofantástico? En D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 265-282). Arco Libros.
- Amaya, S. (2018). El Petiso Orejudo: la historia real detrás del mito que causó terror a principios del siglo XX. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/el-petiso-orejudo-la-historia-real-detras-del-mito-que-causo-terror-a-principios-del-siglo-xx-nid2107666/>
- Bataille, G. (2000). *La literatura y el mal*. ElAleph.com.
- Barrantes, G. y Coviello, V. (2006). *Buenos Aires es leyenda II*. Planeta.

- Bustamante Escalona, F. (2019). Cuerpos que aparecen, “cuerpos-escrache”: de la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enríquez. *Taller de Letras*, 64, 31-45.
- Bustos, I. S. (2020). Monstruos, muertos y otras historias del borde: Gótico y civilizarbarie en “Bajo el agua negra”, de Mariana Enríquez. *Boletín GEC*, 25, 28-43.
- Caillois, R. (1970). *Imágenes, imágenes. Sobre los poderes de la imaginación*. Edhasa.
- Campra, R. (2001). Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. En D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 153-192). Arco Libros.
- Caviglia D. (2017). Mariana Enríquez: “Los momentos de la escritura se los robo a la vida”. *CdL. Continuidad de los Libros*. <http://continuidaddeloslibros.com/mariana-enriquez-los-momentos-de-la-escritura-se-los-robo-a-la-vida/>
- Díaz Viana, L. (2008). La fuerza de lo imaginado o el temor présago: miedo al futuro desde el pasado en las leyendas actuales. En G. Fernández Juárez y J. M. Pedrosa (eds.), *Antropologías del miedo. Vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón* (pp. 243-257). Calambur Editorial.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé.
- Enríquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama.
- Fernández, L. (2020). Buenos tiempos para lo paranormal. *El País*. https://elpais.com/cultura/2020/02/15/actualidad/1581780901_220507.html
- Fernández, T. (2001). Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica. En D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 283-297). Arco Libros.
- Freud, S. (1976). *Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*. En *Sigmund Freud. Obras completas*. Vol. XVIII. Amorrortu Editores.
- Gómez Ferri, J. (2011). Llegendes urbanes: La modernització de la tradició i la tradicionalització de la modernitat”. *Caramella. Revista de música i cultura popular*, 25, 35-37.
- González, P. (2020). Mariana Enríquez: “Los hombres no son los únicos que pueden escribir sobre la violencia”. *HuffPost*. https://www.huffingtonpost.es/entry/mariana-enriquez-no-hay-que-seguir-despreciando-la-literatura-popular-y-la-que-le-gusta-a-la-gente_es_5f9709b9c5b6e1e70762fa21
- Gorodischer, V. (2016). Princesa del terror: Mariana Enríquez milita en un género para nada menor. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/princesa-del-terror-mariana-enriquez-milita-en-un-genero-para-nada-menor-nid1894254/>

- Guerin, B. y Miyazaki, Y. (2003). Rumores, chisme y leyendas urbanas: una teoría de contingencia social. *Revista Latinoamericana de Psicología*, 35(3), 257-272.
- Hevia, E. (2021). Las damas oscuras conquistan la literatura latinoamericana. *El Periódico*. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20210530/damas-oscuras-literatura-latinoamericana-mariana-enriquez-maria-fernanda-ampuero-giovanna-rivero-samanta-schweblin-monica-ojeda-guadalupe-nettel-11772692>
- Krause, G. (2018). *Las cosas que perdimos en el fuego*. *Corriendo la Voz*. www.corriendolavoz.com.ar/literatura-las-cosas-que-perdimos-en-el-fuego/
- Lezcano, W. (2020). Mariana Enríquez. “Siempre mi mirada hacia lo oscuro tiene algo político”. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/mariana-enriquez-siempre-mi-mirada-lo-oscurο-nid2321805/>
- Lima Molina, G. (2020). Mater tenebrarum: voces femeninas en el terror contemporáneo. *Tierra Adentro*. <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/mater-tenebrarum-voces-femeninas-en-el-terror-contemporaneo/>
- Lovecraft, H. P. (2010). *El horror sobrenatural en la literatura. Y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Valdemar.
- Morote Magán, P. (2005). Las leyendas y su valor didáctico. *Actas del XL Congreso AEP 400 años de Don Quijote: pasado y perspectivas de futuro* (pp. 391-403). Valladolid.
- Ordiz Vázquez, F. J. (1986). Funciones del mito en la novela hispanoamericana contemporánea. *Contextos*, 8, 63-70.
- Pardo, C. (2016). Mucho más que terror. *Babelia*. https://elpais.com/cultura/2016/03/07/babelia/1457366111_091327.html
- Pedrosa, J. M. (2008). Vampiros y sacamantecas: dieta blanda para comensales tímidos. En G. Fernández Juárez y J. M. Pedrosa (eds.), *Antropologías del miedo. Vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón* (pp. 15-48). Calambur Editorial.
- Rico, F. (1982). *Primera cuarentena y tratado general de literatura*. El Festín de Esopo.
- Roas, D. (2016). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma.
- Scherer, F. (2020). Mariana Enríquez, la reina del realismo gótico. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/mariana-enriquez-reina-del-realismo-gotico-nid2324952/>
- Semilla Durán, M. A. (2018). Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez. *Revell*, 3(20), pp. 261-277.
- Sousa, F. de. (2018). Los dos “Cayetano”: historia de los primeros asesinos seriales de

El trinomio realidad, leyenda y fantástico en “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” (2016), de Mariana Enríquez

la Argentina. *Perfil*. <https://www.perfil.com/noticias/sociedad/historia-de-asesinos-seriales-de-argentina-petiso-orejudo-cayetano-grossi.phtml>

Todorov, T. (2005). *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Cayaocán.

Vax, L. (1963). *Arte y literatura fantásticas*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Villa, E. (1987). La literatura oral: mito y leyenda. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/3567/8/07.%20La%20literatura%20oral.%20Mito%20y%20leyenda.%20Eugenia%20Villa.pdf>

**Todos nuestros miedos: violencia de género y terror en
Las cosas que perdimos en el fuego, de Mariana Enríquez**

**All our fears: gender-based violence and terror in
The things we lost in the fire, by Mariana Enríquez**

Nadina Olmedo

Associate Professor of Spanish & Latin American Studies
University of San Francisco, San Francisco, CA
neolmedo@usfca.edu

Resumen

Las cosas que perdimos en el fuego (2016), de Mariana Enríquez, aborda el terror y lo extraño en relatos estremecedores que, aunque enmarcados dentro del “realismo”, hablan del miedo y la violencia instaurada desde lo cotidiano a partir de algún desdoblamiento o perturbación de la realidad, que en la mayoría de los casos implica a personajes femeninos, niñas, niños y adolescentes.

Las diferentes historias se presentan como un catálogo de todos nuestros miedos como sociedad: el flagelo de las drogas y la maternidad no deseada, el cuerpo femenino objetivado, “marcado” y hasta el empoderamiento de la mujer en tales circunstancias. A través de ambientes inquietantes y ominosos, la autora construye un terror desde lo cotidiano, que representa, denuncia y hasta resiste la violencia ejercida contra las mujeres.

En mi análisis, intentaré desmontar la representación de temas de género e infancias y la construcción de un “terror social” —siguiendo a Elsa Drucaroff— en tres de los relatos de esta colección en torno principalmente a la persistencia de los mandatos sociales, pero también a la resistencia a estos, hasta la necesidad de “quemarlos”, como bien indica el título del libro en discusión.

Palabras clave: Mariana Enríquez, violencia de género, literatura latinoamericana

Abstract

Las cosas que perdimos en el fuego (2016), by Mariana Enríquez, deals with terror and the strange in shocking stories that, although framed within “realism”, speak of fear and violence established from everyday life from some unfolding or disturbance of reality, which in most cases involves female characters, girls, boys and adolescents.

The different stories are presented as a catalog of all our fears as a society: the scourge of drugs and unplanned motherhood, the objectified female body, and even the empowerment of women in such circumstances. Through disturbing and ominous environments, the author builds a terror from everyday life, which represents, denounces and even resists violence against women.

In my analysis, I will try to dismantle the representation of gender and childhood issues and the construction of a “social terror” -following Elsa Drucaroff- in three of the stories in this collection mainly around the persistence of social mandates, but also to the resistance to them, to the need to “burn them” as the title of the book under discussion indicates.

Keywords: Mariana Enríquez, gender violence, Latin American literature

Fecha de envío: 14/4/2022

Fecha de aceptación: 24/6/2022

En el cuento de título homónimo de esta colección, Mariana Enríquez se mete de lleno con uno de los temas más sensibles y a la vez más cotidianos con el que se enfrentan las mujeres dentro y fuera de la ficción: la violencia de género. Este flagelo es, lamentablemente, una constante en Argentina y demás países de la región, y aunque se han ido adoptando legislaciones orientadas en proteger la vida y la integridad de las mujeres, solo durante 2019 un total de 4555 fueron asesinadas, en muchos casos víctimas de su pareja o de allegados o familiares, según el Observatorio de Igualdad de género de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (Cepal). En muchos casos existe una denuncia previa, que la Policía o el sistema judicial desatienden con su silencio o negligencia como consecuencia de su “ceguera de género o sus prejuicios sexistas y misóginos”, como concluyen Marcela Lagarde y De los Ríos (2008). Con la llegada del covid-19 a los países de la región, el número de casos ha ido en ascenso, aunque todavía no haya datos sistematizados. Lo que sí se sabe es que las cifras “ya eran de niveles pandémicos antes de la crisis”, según afirma Yeliz Osman, de la oficina regional de ONU Mujeres para América Latina y el Caribe, a causa de una cultura patriarcal que, desde la familia hasta las instituciones que la conforman, tiende a pensar a la mujer como objeto de consumo y descarte.

En el cuento “Las cosas que perdimos en el fuego”, la escritora argentina se sirve de este marco tan real y tan palpable, pero con su distintiva “vuelta de tuerca”, mostrándonos que su mundo no tiene por qué ser el nuestro, y, sin embargo, lo termina siendo. Así, nos presenta las historias de diferentes mujeres afectadas

por la violencia intrafamiliar y las consecuencias en sus respectivas vidas, si es que han tenido “la suerte” de salvarse, en este caso, del fuego. Por ejemplo, “la chica del subte” que

tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, completa y profunda; ella explicaba cuánto tiempo le había costado recuperarse, los meses de infecciones, hospital y dolor, con su boca sin labios y una nariz pésimamente reconstruida; le quedaba un solo ojo, el otro era un hueco de piel y la cara toda, la cabeza, el cuello, una máscara marrón recorrida por telarañas (Enríquez, 2016, p. 185).

Con ese aspecto “monstruoso” recorría las diferentes líneas de subte predicando y mendigando para cubrir sus gastos, ya que con “esa cara” nadie le daba trabajo, “ni siquiera en puestos donde no hiciera falta verla” (Enríquez, 2016, p. 186). Mientras lo hacía, le contaba a su audiencia —que iba de la pena al espanto— que fue su exmarido quien la quemó mientras dormía, echándole alcohol en la cara y acercándole un encendedor. El tipo, por su parte, había dado otra versión de los hechos, aduciendo que ella se había quemado sola, “se había derramado el alcohol en medio de una pelea y había querido fumar un cigarrillo todavía mojada” (Enríquez, 2016, p. 186). Lo triste de todo esto, según continúa relatando “la chica del subte”, es que todos le creyeron, incluido su propio padre. Cuando finalmente pudo recuperarse y hablar, contó la verdad y el hombre fue preso. Sin embargo, las heridas en su rostro y las secuelas en su estabilidad emocional han quedado para siempre. Especialmente, el hecho de ser víctima no solo de parte de su agresor, sino de todo un sistema judicial, y de una cultura patriarcal, como sostenía Osman en una cita previa, que va desde la familia hasta las instituciones que la conforman.

“La chica del subte” representa así una estadística que la destaca dentro de las pocas que sobreviven a estos ataques homicidas. Como indica Ada Beatriz Rico, directora de la Asociación Civil Casa del Encuentro y del Observatorio de Femicidios en Argentina, “cuando una mujer es incinerada, al llegar al hospital es inducida a coma farmacológico para evitar los tremendos dolores que sufre, pero no puede denunciar y muere sin hablar” (Kidd, 2011). A lo que agrega, “si a esta situación se añaden las demoras de la Justicia, este *modus operandi* se transforma casi en una forma de ‘crimen perfecto’ que, de no llegar a la muerte, deja a la víctima destruida psíquica y físicamente”. Esta especie de impunidad deja a la mujer

en un mayor estado de vulnerabilidad. De ahí que la denominación del personaje —que no lleva nombre— la vuelve aún más universal, puesto que ser mujer y vivir en la Argentina supone un riesgo enorme de sufrir en algún momento de la vida, tanto violencia intrafamiliar como algún tipo de violencia institucional enmarcada en un sistema de valores patriarcales.

Ante esta desidia familiar e institucional —dentro de lo ficcional—, el texto plantea la coalición femenina como una forma de resistencia y de sororidad ante la dominación y el ataque machista. De esta forma, “la chica del subte” es defendida ante una agresión callejera por los personajes de Silvina y su madre, que de ahí en más decidirán formar un colectivo de “mujeres ardientes”, que en principio asisten y reclaman por las víctimas de incineraciones fuera de hospitales y juzgados y luego ya autoconvocadas, comienzan con las “hogueras”. En las mismas, las mujeres por su propia voluntad queman parte de su rostro y cuerpo y luego son rápidamente atendidas por María Helena, amiga de Silvina, que dirige el hospital clandestino de las quemadas, en el casco de una vieja estancia familiar. La “fiebre” de las quemadas ocupa los medios y los debates televisivos entre expertos y opinólogos de turno que temen un efecto contagio similar al de los suicidios entre adolescentes.

Los límites de lo posible o real y la cercanía con lo insólito se apoderan desde aquí de un texto que solo la lucidez narrativa de Enríquez puede crear. De repente, tenemos una epidemia de mujeres ardientes que buscan escapar de la violencia ejercida por el hombre y a la vez quizá empoderarse en un acto de autoinmolación que la mayoría de la sociedad juzga y no entiende. En forma de hogueras clandestinas, estas mujeres se arriesgan al dolor y al estigma, redoblando su apuesta, al alejarse para siempre del estándar hegemónico de belleza, como afirma “la chica del subte”: “los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren. Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva” (Enríquez, 2016, p. 190). De repente, todo comienza a cambiar y las mujeres sobrevivientes resisten al control y empiezan a gozar del “privilegio” de tomarse un taxi o ir al supermercado o abrir una cuenta en el banco, sin ser perseguidas. Esto da paso a la pregunta retórica de la narradora: “¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstluas? (Enríquez, 2016, p. 196).

Este acto de “iniciación” y el hecho de poder decidir autoflagelarse, sin duda, les da agencia sobre su cuerpo dejando al machista fuera de toda posibilidad de infligir mayor violencia. Esto rompería la lógica de lo que la antropóloga y crítica feminista Rita Segato denomina “la pedagogía del criminal”, quien

a veces construye una escena para ser vista: la ejecución se presume como un castigo legítimo a la mujer que dice que no. El femicida, muchas veces, construye una escena pedagógica: mata delante de otros, incluso puede matarse luego. Un femicidio es un acto de violencia que funciona como un llamado al orden: castiga en el cuerpo de la mujer lo que señala como rebeldía (López, 2015, p. 21).

Pero entonces cabe preguntarnos: ¿qué pasa cuando el castigo es ejercido por la propia víctima de violencia? ¿Cómo y cuándo se rompe esta cadena de violencia interminable? En este caso y dentro de lo ficcional, desde un verosímil que estalla y un efecto de terror que se hace carne en esa mezcla indiferenciada,

la unión de lo que debe permanecer separado: lo real y lo sobrenatural; la clase media y sus otros. Mariana Enríquez explora nuestros miedos en todas sus dimensiones, el terror metafísico, pero también aquel otro, el que el manual del buen progre impide confesar. Porque si hay algo que aprendimos en las ficciones fundacionales de América Latina es a negar el racismo, el eurocentrismo, y —ya que estamos— el machismo de nuestros pueblos (Cabral, 2016, p. 126).

Otro recurso del que se vale la autora en este relato y el siguiente texto bajo análisis, “Nada de carne sobre nosotras”, es lo abyecto, entendido desde lo conceptual como lo desarrolla Julia Kristeva al pensar estos cuerpos provocadores del horror y al mismo tiempo, objeto de deseo. Brevemente, en esta segunda historia, la narradora también sin nombre, se encuentra una calavera en la calle y no duda en recogerla y llevarla a su casa, dándole un espacio y obsesivos cuidados e incluso un nombre: Vera (de *cala-vera*). El personaje no solo demuestra un inusual apego hacia el cráneo, sino que no duda en terminar la relación con su pareja, cuando este parece no entender su nuevo vínculo con un resto humano que, además, le provoca miedo:

Mi novio dice que está asustado y otras pavadas [...] De qué estás asustado, le pregunto. Él balbucea tonterías sobre que me la paso encerrada con Vera y que me escucha hablándole. Le pido que se vaya, que junte sus cosas y deje el departamento, que me deje. Pone cara de profundo dolor, no le creo y casi lo empujó pero esta vez grita de miedo. Es que vio a Verita, que tiene su peluca rubia carísima, de pelo natural, pelo fino y amarillo. [...] También le compré unos

collares de cuentas de colores, muy festivos y está rodeada de velas aromáticas, de esas que las mujeres que no son como yo ponen en el baño o en la habitación para esperar a algún hombre entre llamitas y pétalos de rosa (Enríquez, 2016, p. 127).

Y en esta especie de altar “macabro” con Vera de protagonista, la narradora proclama un “culto” a los huesos y a la extrema delgadez, que la sume en un desorden alimenticio y en la búsqueda de, según sus propias palabras, “una belleza etérea de los huesos desnudos”, que la distinga especialmente de su expareja que, por el contrario, tiene sus huesos “cubiertos por capas de grasa y aburrimiento”:

Una semana después de dejar de comer, mi cuerpo cambia. Si levanto los brazos, las costillas se asoman, aunque no mucho. Sueño: algún día, cuando me siente sobre este piso de madera, en vez de nalgas, tendré huesos y los huesos van a atravesar la carne y van a dejar rastros de sangre sobre el suelo, van a cortar la piel desde adentro (Enríquez, 2016, p. 128).

Al igual que pasaba con las “mujeres ardientes”, la protagonista narradora de esta historia también se enfrenta a la incompreensión y los juicios de valor en su contra, desde el “estás loca” de su ex hasta considerarlo “una estupidez razonable” por parte de su propia madre, que la visita motivada por las afirmaciones de Patricio (su ex) que presume que ella está “en algo raro”. La primera reacción de la mamá es una apreciación sobre su cuerpo: “estás más flaca, me dijo”. Se podría leer en esto que toda mujer que intente apropiarse de su cuerpo o tener autonomía sobre él, ya sea para quemarlo y “monstruificarlo” (como en “Las cosas que perdimos en el fuego”) como para someterlo a un estricto régimen que acabe con toda “carne” o casi desaparecerlo, pasa a ser parte de una discusión más grande y es el propio cuerpo femenino en disputa.

Como explica Fernanda Bustamante Escalona, en Enríquez “no hay duda [de] que el cuerpo —tanto la subjetividad-cuerpo como la ciudad-cuerpo— es un pilar en la obra de la autora, el elemento donde se materializan las tensiones, los miedos, la burla, la crítica, donde comienzan y terminan sus historias” (2019, p. 32). Esta distinción es importante, porque en la narrativa de Enríquez, quien se define a sí misma como “una escritora de cuerpos”, no hay casi texto en el que no se haga referencia de manera literal o simbólica, o ambas al mismo tiempo. Los cuerpos, pero especialmente los cuerpos de mujeres, niños y niñas, habitan estas historias, y así como aparecen también desaparecen, como lo veremos en el texto que sigue,

en una constante alusión a lo que sucedió y sucede no solo en Argentina sino en América Latina; en general, donde el abuso físico, la tortura, el tráfico humano y la desaparición forzada son una constante.

En el tercer y último relato bajo análisis, “El chico sucio”, se nos presenta precisamente a la ciudad como un espacio que refleja las consecuencias de las crisis económicas, la precarización social y laboral y la discriminación de clases (Bustamante) en un barrio marginal del conurbano bonaerense: Constitución. Esta ciudad-cuerpo delata una historia de “un pasado mejor”, cuando el barrio era el sitio elegido por la aristocracia porteña, de la que datan las casonas con gárgolas y los llamadores de bronce. La narradora habita una de estas viejas mansiones que ha heredado de su familia, que ahora la acusa de loca por elegir vivir allí ante el peligro y la inseguridad a la que se somete. A lo que ella replica: “Hay algunas claves para poder moverse con tranquilidad en este barrio y yo las manejo perfectamente, aunque, claro, lo impredecible siempre puede suceder. Es cuestión de no tener miedo, de hacerse con algunos amigos imprescindibles, de saludar a los vecinos, aunque sean delincuentes —especialmente si son delincuentes—, de caminar con la cabeza alta, prestando atención” (Enríquez, 2016, p. 11). Y en este registro que va del humor a lo oscuro y a la inminente presencia del terror, esta autora “con calle” nos pasea a través de su personaje por lo que queda de Constitución; un desfile espectral entre sus laberintos y calles oscuras, pobladas por *dealers* y adictos, pero también por “gente común” que de noche practica sacrificios y otros rituales, en medio de una desidia generalizada.

Como conceptualiza Adriana Goicochea: “La narrativa de Mariana Enríquez crea un nuevo proyecto gótico: el gótico urbano, y una de las razones es que el miedo, terror y horror dan forma a una nueva percepción del espacio y por ende de la vida humana” (2021, p. 163). Así, “la chica de clase acomodada”, se encuentra con “el chico sucio”, que como varios personajes de Enríquez, tampoco lleva nombre, porque puede ser muchos. Su madre es una joven adicta que poco y nada se encarga de él, y él “se gana la vida” pidiendo dinero en el subte a cambio de estampitas de San Expedito. Al igual que “la chica del subte”, “el chico sucio”:

tiene un método muy inquietante: después de ofrecerles la estampita a los pasajeros, los obliga a darle la mano, un apretón breve y mugri-
ento. Los pasajeros contienen la pena y el asco: el chico está sucio
y apesta, pero nunca vi a nadie lo suficientemente compasivo como
para sacarlo del subte, llevárselo a su casa, darle un baño, llamar a
asistentes sociales (Enríquez, 2016, p. 12).

La narradora incluida y hacia el final hay un *mea culpa* de su parte por no haber hecho más cuando el nene fue a pedirle ayuda a su propia casa. Pero es que la mamá andaba en “algo raro”, según Lala, la amiga peluquera de la narradora, que coincide en catalogarla como “un monstruo” y que afirma que “en el barrio dicen que hace cualquier cosa por plata, que hasta va a reuniones de brujos” (Enríquez, 2016, p. 14) ante el total descreimiento de la protagonista, a lo que Lala retruca con un: “—Qué sabrás vos de lo que pasa *en serio* por acá, mamita. Vos vivís acá, pero sos de otro mundo” (2016, p. 14).

Lala en el fondo tiene razón y así lo reconoce la propia narradora, quien recuerda haberse enojado con el pobre niño cuando después de haberle dado de cenar en su casa la noche que golpeó a su puerta, se desentendió de ella cuando su mamá la amenazó con una botella rota entre manos, diciéndole a los gritos que no se acercara más a su hijo, que no se atreviera a tocarlo. Después de este episodio, el chico sucio y su madre desaparecen de la esquina de enfrente y no se sabe nada más de ellos hasta que aparece “el cuerpo” una semana después. Toda la atención de los medios se concentra en el hallazgo de una criatura degollada, aparentemente bajo un ritual de alguna secta, lo que alimenta el morbo de vecinos y medios de comunicación. Hasta Lala y la narradora dejan de ir a trabajar para seguir el caso por la tele. La espectacularidad de lo siniestro estalla en Constitución tanto como en el cuento de “Las cosas que perdimos en el fuego”, cuando encuentran quemada a Lucila, una famosa modelo, también víctima de violencia machista. Lamentablemente, es ahí cuando las víctimas se vuelven visibles y no antes, cuando todavía se puede hacer algo.

Según datos de Missing Children, en Argentina hay un promedio de tres denuncias diarias por niños perdidos, aunque se calcula que no corresponde a la cifra oficial de desapariciones y el número es mayor. Ana Llobet, directora de dicha asociación civil, sostiene que en la actualidad hay alrededor de cien niños desaparecidos. Sin contar, claro, con los otros cientos de “chicos sucios” que viven en situación de calle, en medio de la precariedad, el abuso y la violencia no solo de sus padres, sino de todo un sistema. La desaparición de niñas y niños es un tema al que Enríquez vuelve recurrentemente. Lo hace magistralmente en su novela gráfica *Niños que vuelven* (2010), por ejemplo, donde también un personaje femenino se encarga del registro de menores perdidos, que de forma inquietante regresan después de un tiempo, pero en las mismas condiciones —como si el tiempo no hubiera pasado— en las que desaparecieron. Como afirma Elsa Drucaroff (2020), más siniestro que esta “invasión” de estos nuevos zombis es la reacción de los padres y de la sociedad toda:

nadie quiere ver su propia responsabilidad en el silencioso retorno de esos niños y niñas asesinados por la policía, la trata, el descuido. Buenos Aires observa a esos chicos y chicas que volvieron como la terrorífica presencia de lo que debería estar ausente, y la terrorífica ausencia de algo que debería estar presente, que debería pronunciarse o mostrarse: la objetiva denuncia política en la presencia silenciosa de quienes volvieron (Drucaroff, 2020, p. 5).

Con esto reaparece la culpa social y lo que Drucaroff define como el “terror social” de Enríquez, inmerso en las guerras de género y clase de la Argentina y el mundo contemporáneos.

Este “terror social” ya lo vimos en los dos cuentos anteriores al desmontar la construcción del terror en historias de feminicidios, donde los cuerpos resisten al fuego y a los estándares hegemónicos de belleza femenina que se establecen como mandato. En “El chico sucio”, esto es el claro reflejo del mundo adulto sobre las infancias, en un giro que se aferra a la tradición del género gótico a través del personaje del niño/a terrorífico. Claro que en este caso ya no es una presencia fantasmal —¿o sí?— en una casa que truena de vieja, sino “el vecino” que habita en tu mismo barrio, aunque nadie lo vea o lo quiera ver. Este chico desaparecido de “hoy en día”, toma el subte y habla tu idioma. Sin embargo, su presencia es inquietante y no deja de producir espanto, no solo porque no se asimila a lo esperado para alguien de su edad: “está sucio y apesta, tiene el ceño siempre fruncido y, cuando habla, la voz cascada; suele estar resfriado y a veces fuma con otros” (Enríquez, 2016, p. 12), sino porque son víctimas de lo distorsionado del mundo adulto. Con esto se revela nuevamente el tono de denuncia de la autora, como concluye Adriana Goicochea: “no solo hay desaparecidos por la dictadura, sino también seres invisibilizados por las políticas neoliberales que ha precarizado la vida de las personas, cuerpos que no importan en el sistema social que impone el capitalismo” (2021, p. 166).

De aquí hasta la resolución del misterio, la historia se tensa aún más en forma de información en pequeñas dosis y en la tortuosa espera de la narradora en develar si el chico muerto es “el chico sucio” o no. Primero, se dan detalles terroríficos de cómo fue hallado el cuerpo; luego, las mutilaciones sufridas; y, por último, el desolador dato de que ningún familiar haya denunciado su desaparición. Finalmente, se dice que la madre estuvo de parto la noche del asesinato y por eso no había ido a reconocer el cadáver. Con todos estos datos, la narradora termina por atar cabos

entre la historia de un niño y la del otro. Al final, incluso, hasta tenía un nombre, el pequeño marginal y ahora fallecido se llamaba Nacho.

Sin embargo, la resolución no será la esperada, dado que con el final no se resuelve el enigma, y entendemos que el “chico sucio” no es el chico degollado, sino otro que también ha sido desaparecido por negligencia o bajo el consentimiento de otra madre u otro padre que lo entrega a una secta que lo sacrifica. La narradora no se conforma con esto y no duda en ir a interpelar a la madre del chico sucio cuando la ve de vuelta en el barrio, pero ahora ya sin su vientre de embarazada: “¡YO NO TENGO HIJOS!” le grita, y más tarde termina confesando: “Yo se los di” (Enríquez, 2016, p. 33). La ambigüedad gótica se despliega en esta sentencia, que además va en contra del mandato social y capitalista de la madre reproductora y protectora, dadora de vida y no de muerte: “Esa mujer es un monstruo” (Enríquez, 2016, p. 13), había adelantado Lala un poco antes.

En otras palabras, otro cuerpo “sin nombre”, otro cuerpo “de descarte” sobre el que caminaremos y que aparecerá y desaparecerá intermitentemente, jugando con el binomio memoria y olvido y complejizando el trauma del desaparecido del que tanto sabemos en América Latina. Esta presencia-ausencia del cuerpo en los textos analizados se vio claramente en actos como la autoviolencia ejercida por las mujeres que toman la decisión de quemarse vivas, el “acecho” del monstruo en el rostro de la “chica del subte” y en el del “chico sucio” que aterrorizan al pasaje. También en la calavera de “Vera” tirada en la calle, abandonada, pero con un nombre y una fecha que le dan un pasado y una identidad, hasta dejar de ser solo un despojo; o la obsesión de la narradora de “Nada de carne sobre nosotras” con la posibilidad de autocancelar su propio cuerpo, en pos de una belleza percibida como la aliada de una autoestima “saludable”. Finalmente, en el cuerpo del “degolladito” y en el del bebé por nacer/morir que llevaba la madre adicta al paco en su vientre y al que, en lugar de dar a luz, entrega negligentemente a la oscuridad criminal.

Este *haunting* del cuerpo o los cuerpos en Enríquez no hace más que poner en la superficie aquello que está o pretende estar escondido, tapado, que debe permanecer en la clandestinidad. En esta región, los cuerpos aparecen y desaparecen mágica o terroríficamente, porque esto nos recuerda los centros de tortura, los vuelos de la muerte, las fosas comunes, el robo de infantes, como sostiene la narradora de “Nada de carne sobre nosotras”: “Todos caminamos sobre huesos, es cuestión de hacer agujeros profundos y alcanzar a los muertos tapados. Tengo que cavar, con una pala, con las manos, como los perros, que siempre encuentran los

huesos, que siempre saben dónde los escondieron, dónde los dejaron olvidados” (Enríquez, 2016, p. 130). En Enríquez y en estos textos bajo análisis, los cuerpos femeninos, o lo que queda de ellos, son un grito desesperado por pedir que no nos sigan desapareciendo: “Ni una menos” dice, en definitiva, el lema principal del movimiento de mujeres. El cuerpo o los cuerpos, incluso los de las infancias, representan en estas historias cómo el terror de lo cotidiano se vuelve dentro del género de terror una posibilidad para hacer literatura política. “El cuerpo como territorio es un elemento central para la reproducción de las desigualdades”, decía la socióloga feminista brasileña Marielle Franco. La relevancia del cuerpo como categoría política y como se lo entiende desde los nuevos feminismos, basado en la diferenciación de género, sexualidades, identificación de género, y a partir de esta vuelta gótica de Enríquez, que se permite desde la ficción agregar una nueva categoría, la del cuerpo monstruoso (quemado, extremadamente delgado, en los huesos, adicto, degollado, torturado, no nacido/no cuidado), como una forma de resistencia.

Referencias bibliográficas

- Bustamante Escalona, F. (2019). Cuerpos que aparecen, “cuerpos-escrache”: de la posmemoria al trauma y el horror en los relatos de Mariana Enríquez. *Taller de Letras*, 64, 31-45.
- Cabral, C. (2016). Frente a todos nuestros miedos: la única mujer rebelde es la que arde. *El Toldo de Astier*, 7(13), 125-128. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revista/pr.7547/pr.7547.pdf
- Drucaroff, E. (2020). Terror, grotesco y *unheimlich* en la narrativa argentina actual: algunas reflexiones. XXXII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires. http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Drucaroff%2C%20Elsa_3.pdf
- Enríquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Penguin Random House.
- Enríquez, M. (2015). *Chicos que vuelven*. Eduvim.
- Goicochea, A. (2021). *La narrativa oscura: Mariana Enríquez y la cadena infinita*. Dunken.
- Kidd, N. (2011). Wanda Taddei y 13 más. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/america/2011/02/05/argentina/1296863131.html>
- Lagarde, M. (2008). Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres. <http://hedatuz.euskomedia.org/5336/>
- López, M. P. (2015). En P. Rodríguez, *#NiUnaMenos*. Planeta.

Todos nuestros miedos: violencia de género y terror en *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez

Osman, Y. (2020). En entrevista: “COVID 19: ¿Qué ha hecho Latinoamérica para evitar más feminicidios? Deutsche Welle. <https://www.dw.com/es/covid-19-qu%C3%A9-ha-hecho-am%C3%A9rica-latina-para-evitar-m%C3%A1s-feminicidios/a-54356170>

Reseñas

Guillermo Joo Muñoz. *Flor Pucarina. Hasta siempre...* Huancayo, Fondo Editorial de la Municipalidad Distrital de Pucará, 2020. 120 pp.

Julio Pérez Luna

Periodista y músico

juliopezluna@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5510-7735

¿Quién es Flor Pucarina? Es la cantante popular más exitosa de la historia fonográfica peruana. No obstante, tal vez usted nunca ha escuchado su música, debido a esa barrera cultural que existe entre el “Perú oficial” y “el otro Perú”, como decía el antropólogo José Matos Mar en su *Desborde popular y crisis del Estado* (1984). O, quizás, sí y hasta la idolatra, pero igual, posiblemente, no sabe quién es. La intérprete, también llamada la Faraona del Cantar Huanca, ya es un mito, un personaje de leyenda, y, como tal, su vida —o lo que se cuenta de ella— es una mezcla de realidad y ficción. Se sabe, por ejemplo, que su canción “Ayrampito”¹ vendió un millón de copias hacia la mitad de la década de 1960 y que cuando murió, el 5 de octubre de 1987, una multitud que cubría aproximadamente 10 cuadras del Centro de Lima llevó su ataúd hasta el cementerio El Ángel. Pero también se ha dicho que era una libertina, que “había ejercido la prostitución” —en octubre de 2017, las protestas de habitantes y autoridades del valle del Mantaro provocaron que el diario *La República*, medio que publicó esta información, se disculpara y eliminara el artículo de su plataforma web—, que su fantasma sigue pululando por los bares de La Victoria y que soñar con ella trae buena suerte. La leyenda es tal que incluso su nombre de nacimiento ha generado contradicciones entre sus más aplicados cronistas (muchos creen que es Leonor Chávez Rojas, como figura en su lápida).

Flor Pucarina, Hasta siempre... (Fondo Editorial de la Municipalidad Distrital de Pucará, 2020), de Guillermo Joo Muñoz, resuelve las dudas sobre el nombre y otros aspectos de la vida de la estrella de la canción de los Andes centrales del Perú, nacida como Paula y Efigenia Chávez Rojas el 21 de septiembre de 1935, en el distrito de Pucará, provincia de Huancayo (como se puede leer en el facsímil del acta de nacimiento, que figura en la página 119). Si bien no es el único libro que se ha editado sobre la cantautora (en 2018, Antonio Muñoz Monge publicó *Peregrina*, una novela basada en el personaje de Flor Pucarina que entreteje lo

onírico con lo real, al estilo de una *road movie*), la obra de Joo es el primera que intenta ser una suerte de biografía oficial, aunque sintetizada en 120 páginas; de hecho, la parte que narra con cierto orden cronológico las vivencias de la artista apenas va de la página 28 a la 55. No obstante, el trabajo del autor (quizás el periodista y reportero gráfico que más ha publicado acerca de la cultura musical del valle del Mantaro y de la propia Faraona) es rico en información, imágenes y anécdotas, que, si bien humanizan a esta auténtica referente cultural de nuestro país, también suman a la construcción de la leyenda que se ha formado en torno a ella.

El libro se divide en seis capítulos: 1) “Pucará” (cuatro páginas de información histórica, geográfica y folclórica del distrito donde nació la cantautora), 2) “Flor Pucarina” (la parte biográfica *per se*), 3) “Testimonios”, 4) “Anécdotas y recuerdos”, 5) “Discografía” (apartado esencial para los melómanos y que no suele estar incluido en las biografías de músicos peruanos), y 6) “Portafolio fotográfico” (un completo archivo de capturas tomadas por el propio Joo y personas cercanas a la protagonista). La segunda sección, desequilibrada en su desarrollo cronológico, se extiende más en dos momentos de la vida de Chávez Rojas: su debut en los escenarios del folclore (fijado por Joo en el 4 de diciembre de 1960 en el Coliseo Nacional, poniendo aparente punto final la discusión existente sobre esta fecha) y su muerte. A la postre, son los momentos más significativos del libro.

Sobre el primero, Joo relata cómo Paula Efigenia —a la que le gustaba que la llamaran Leonor, por eso la confusión— comenzó cantando rancheras y boleros, hasta que se encontró con Julio Rosales Huatuco, el reconocido saxofonista y líder de la orquesta típica Los Engreídos de Jauja, quien la convenció de pasarse a cantar huaynos y mulizas. Poco tiempo después, subió por primera vez al escenario del legendario Coliseo Nacional en La Victoria, donde se presentaban las grandes estrellas de la música folclórica de esos tiempos. El autor relata el momento:

Alta y esbelta. Imponente con el atuendo de la cutuncha huanca. Su figura juvenil y su deslumbrante belleza paralizó las graderías [...] El público aplaudió con cierta frialdad y desconfianza. Pero, cuando el bordón del arpa marcó el inicio de la canción y al llamado del violín, con precisión cronométrica surgió en el aire la voz fresca y lozana de Flor Pucarina. Entonces el respetable público estalló y enloqueció de alegría y emoción. El desborde popular se convirtió en aplausos y gritos. Había nacido una estrella. La gran estrella del cantar huanca (Joo Muñoz, 2020, p. 36).

Acerca de su muerte, el periodista trata el tema desde la hospitalización de la artista y, a modo de crónica, relata la última entrevista que dio Flor Pucarina, realizada por el propio Joo en el Hospital Edgardo Rebagliati —donde la música ocupaba una cama— una semana antes de su deceso, debido a una insuficiencia renal crónica “motivada por el proceso de varias causas, entre ellas el consumo de alcohol y una hipertensión no diagnosticada a tiempo” (Joo Muñoz, 2020, p. 49). El autor publica el diagnóstico tomado de la historia clínica real de la cantautora, con el objetivo de acabar con las especulaciones que también existen sobre la enfermedad que padecía (en el artículo mencionado de *La República* de octubre de 2017, se afirma que Chávez Rojas “abortó varias veces” y “luego vendría el cáncer de ovario que la extinguió”).

En su lecho de muerte, y según las declaraciones que el autor consigna en el libro, Flor Pucarina hace un emotivo balance de su vida y su personaje:

Me voy tranquila, chino Joo. He cumplido con mi público y con mi pueblo. He tenido admiradores, hinchas, pretendientes, amores, vestuarios de lujo, joyas, dinero sin ser millonaria. He tenido todo lo que medianamente se puede tener en la vida, pero ¿sabes una cosa? Siempre me he sentido sola, siempre sola², conforme llegué a este mundo. [...] Nunca es sido feliz en el término de la palabra. No fui feliz en mi matrimonio, no tuve hijos sabe Dios por qué, yo pienso que así fue mejor” (Joo Muñoz, 2020, p. 48).

Tal y como se describe a sí misma en su último testimonio, la cantautora es un personaje que simboliza la soledad, la nostalgia, el dolor, el sufrimiento, el abandono y el olvido; sentimientos que, en el contexto de su vida y su música, se alivian con la fe en Dios y el alcohol. El libro describe la vida de una devota de la Virgen de Cocharcas, que, sin embargo, llevaba consigo una impronta sexual. Haciendo una comparación entre símiles musicales, también poseía el carácter, el temple y la broma inteligente y masculina de una Chavela Vargas, así como la fragilidad y sensibilidad de una Édith Piaf, con quien comparte la pobreza primigenia, el abandono del padre y el alcoholismo que devino en muerte.

La música, por supuesto, más allá de las vivencias personales de la cantautora, es el factor más importante en la construcción de su personaje. Así como ocurrió con el intérprete mexicano José José, cuyos compositores, como Manuel Alejandro y Rafael Pérez Botija, le fabricaban canciones a medida que afirmaban su

condición de sufrido y perdedor en el amor, Flor Pucarina contaba con Emilio Alanya Carhuamaca, Paulino Torres Torres, entre otros, que le escribieron títulos tan transparentes en su contenido, como “Llorando a mares”³, “Corazón de piedra”⁴ y “Mi último canto”⁵, tema que Torres Torres le compuso a pedido a la Faraona cuando ella presagiaba su muerte. La canción fue su último éxito, una suerte de “Mi última canción”⁶ de Lucha Reyes, con la que la Puca también tiene claras similitudes biográficas. Además, Chávez Rojas también sumó a su repertorio —y a su personaje— huaynos y mulizas de su autoría, como “Donde no nace no crece”⁷, “Estoy tomando”⁸ y “Soy pucarina”⁹.

Lo que sigue en el libro es la descripción del velorio masivo, que incluye el siguiente dato del escritor Antonio Muñoz Monge, testigo directo del acontecimiento: “Cuando Jorge del Castillo, alcalde de Lima, vio el mar humano que pasaba por la plaza de Armas y Palacio de Gobierno, preguntó quién era esta mujer que había muerto y por la que todos lloraban” (Joo Muñoz, 2020, p. 53).

Finalmente, con los capítulos “Testimonios” y “Anécdotas y recuerdos”, Joo termina de dibujar atinadamente a la protagonista de esta biografía y, con ello, los lectores tienen la posibilidad de acercarse a la vida de una de las más grandes intérpretes de la historia de la música popular peruana. Hacia la década de 1960, Flor Pucarina fue estandarte de un sistema de estrellas musicales andinas que, tomando un género tradicional como el huayno, trascendió las barreras locales y regionales, se expandió a todo el país y aportó casi el 50 % de las ventas récord de discos de vinilo hasta 1980, como refiere el doctor en musicología Raúl R. Romero en su libro *Andinos y tropicales, la cumbia peruana en la ciudad global* (2007).

Romero pone en contexto:

Antes de que emergiera, la música regional se producía y era consumida por sus propias comunidades; ahora, personas de diferentes regiones se convertían en consumidores de una única estrella de la música. Dicho fenómeno se podía ver, por ejemplo, en los casos de Pastorita Huaracina y Jilguero del Huascarán, quienes estaban relacionados con los estilos regionales del norte del departamento de Áncash, y en los de Picaflor de los Andes y Flor Pucarina, vinculados con el folclor wanka de los Andes centrales. A pesar de su lealtad hacia el estilo musical de una cultura regional particular, los seguidores de estos intérpretes provenían de diferentes regiones del Perú y aprendían a apreciarlos a través de la radio, conciertos en vivo y grabaciones (Romero, 2007, p. 17).

Es decir, aquel *boom* de ventas de discos de vinilo que ocurrió en Estados Unidos y muchas otras partes del mundo desde los años 60 hasta los 80, con la música rock como abanderada, también ocurrió en el Perú, pero con la música andina. Las empresas discográficas nacionales como Iempsa y El Virrey encontraron en Flor Pucarina y el Jilguero del Huascarán (Ernesto Sánchez Fajardo, que debido a su gran popularidad llegó a ser constituyente de la Asamblea de 1978) a sus auténticas minas de oro. No obstante, eran los rocanroleros Saicos y los nuevaoleros Doltons los que salían en televisión y que, incluso años más tarde, han seguido siendo considerados como referentes de la música peruana a nivel de crítica —los primeros— y popularidad —los segundos—, por encima de las estrellas del huayno de la época. Y estos nos son los únicos ejemplos, por supuesto: internacionalmente, la música costeña (la criolla, la cumbia) es la representante peruana en la llamada *world music*, muy por encima de la música andina.

¿A qué se debe este fenómeno a todas luces inicuo? Aquí es donde volvemos a Matos Mar: por un lado está “el Perú Oficial de las instituciones del Estado, los partidos, la banca y las empresas, los sindicatos, las universidades y colegios, las Fuerzas Armadas y la Iglesia; de los tribunales, la burocracia y el papel sellado; de la cultura exocéntrica” (Matos Mar, 1984, p. 87) (el Perú del alcalde Jorge del Castillo que desconoce a la protagonista de un entierro multitudinario, como citamos a Antonio Muñoz Monge líneas arriba); y, por el otro, “el Perú Marginado: plural y multiforme; del campesinado y la masa urbana, de las asociaciones de vecinos, los cabildos tradicionales, las rondas y los varayoc; de los talleres clandestinos, los ambulantes y las economías de trueque, de reciprocidad y de mera subsistencia; de los cultos de los cerros, la espera de Inkarrí y la devoción a las santas y beatas no canonizadas; el Perú que conserva, adapta y fusiona innumerables tradiciones locales y regionales; bilingüe, analfabeto y a veces monolingüe quechua, aymara o amazónico” (Matos Mar, 1984, p. 87) (es decir, el Perú de la estrella Flor Pucarina y sus innumerables de fanáticos).

Para trabajar en la eliminación de esta división que el país sufre desde la Colonia y que ha sido exacerbada por el racismo, la lectura, discusión y difusión de libros como *Flor Pucarina. Hasta siempre...*, más allá incluso de su valor literario, es importante. Revalorar la vida y obra de los artistas e intérpretes de nuestra música andina permite seguir forjando nuestra identidad cultural y descubrir la belleza de un arte que no debería ser marginado por nadie.

Ahora que usted ya sabe quién es Flor Pucarina —al menos en parte—, haga clic a lo que viene; está cordialmente invitado a escucharla.

Notas

- 1 Grabación de “Ayrampito”, interpretada por Flor Pucarina y compuesta por Emilio Alanya Carhuamaca, 1966: <https://youtu.be/n3o3rfWS6W4>
- 2 Flor Pucarina menciona a propósito el título de su canción “Sola, siempre sola”, interpretada por ella y compuesta por Zenobio Dagha, 1966: <https://youtu.be/ijLQE8Sxo>
- 3 Grabación de “Llorando a mares”, interpretada por Flor Pucarina y compuesta por Emilio Alanya Carhuamaca, 1965: <https://youtu.be/QA1Ckvpp0aI>
- 4 Grabación de “Corazón de piedra”, interpretada por Flor Pucarina y compuesta por Emilio Alanya Carhuamaca, 1970: <https://youtu.be/WWiiJhIDOSU>
- 5 Grabación de “Mi último canto”, interpretada por Flor Pucarina y compuesta por Paulino Torres Torres, 1987: <https://youtu.be/xbOBGQyvD40>
- 6 Grabación de “Mi última canción”, interpretada por Lucha Reyes y compuesta por Pedro Pacheco Cuadro, 1973: https://youtu.be/Drx_57FEgVE
- 7 Grabación de “Donde no nace, no crece”, compuesta e interpretada por Flor Pucarina, 1979: <https://youtu.be/j9mTsXbBYhU>
- 8 Grabación de “Estoy tomando”, compuesta e interpretada por Flor Pucarina, 1982: <https://youtu.be/Rt2-g0bIYrY>
- 9 Grabación de “Soy pucarina”, compuesta e interpretada por Flor Pucarina, 1965: <https://youtu.be/wliIzizio5Y8>

Referencias bibliográficas

- Joo Muñoz, G. (2020). *Flor Pucarina, Hasta siempre...* Fondo Editorial de la Municipalidad Distrital de Pucará.
- Matos Mar, J (1984). *Desborde popular y crisis del estado*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Muñoz Monge, A. (2018). *Peregrina*. Lancom Ediciones.
- Romero, R. R. (2007). *Andinos y tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global*. Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Biodata

Julio Pérez Luna Canales (Lima, 1980) es periodista por la Pontificia Universidad Católica del Perú, músico profesional con más de 25 años de trayectoria e investigador especializado en música peruana. Luego de trabajar para el diario *El Comercio* por cerca de una década, en 2013 comenzó una carrera como relacionista público y estratega en comunicación, que lo ha llevado conseguir reconocimientos en Cannes Lions, Clio Awards, El Ojo de Iberoamérica y Effie Perú.

“*Es grande el poder de la poesía*”. *El Libro segundo de la Relación historiada de las solemnes fiestas que se hicieron en la muy noble y leal Ciudad de México al glorioso padre y esclarecido patriarca san Pedro Nolasco (1633)*. Edición crítica y estudio preliminar de Jessica C. Locke. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana y Vervuert, 2019. 314 pp.

Cecilia A. Cortés Ortiz

Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, México

cecilia.cortes@comunidad.unam.mx

ORCID: 0000-0002-9430-5440

En 1628 el papa Urbano VIII canonizó al fundador de la orden de los mercedarios san Pedro Nolasco. Sin embargo, en la capital de la Nueva España no pudieron llevarse a cabo los festejos ese año ni los cuatro siguientes debido a las fuertes inundaciones que padeció la ciudad. A finales de 1631 los mercedarios novohispanos, un tanto cansados por la espera, decidieron que ya no podían postergar más la celebración y que las fiestas se celebrarían, ocurriera lo que ocurriera, en 1633.

El haber pospuesto los festejos trajo consigo el tiempo suficiente para su correcta planificación, tal como lo afirma Juan de Alavés, el fraile mercedario designado como secretario del certamen poético en honor de Nolasco y autor de la obra editada que se reseña: “el impedimento del agua ayudó en parte a hacer muy grandiosa la fiesta, porque en el tiempo de la dilación se dio lugar a la consultación de los medios más proporcionados para su mayor grandeza” (Locke, 2019, p. 13). Alavés plasmó la majestuosidad de la celebración en honor de san Pedro Nolasco en la *Relación historiada de las solemnes fiestas que se hicieron en la muy noble y leal Ciudad de México...*, manuscrito resguardado en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México con la clasificación Ms. 1799, y que está conformado por el *Libro primero* (que aún permanece inédito) en el que describe con detalle las fiestas, y por el *Libro segundo* (objeto de la edición), que contiene la descripción del certamen poético conformado por ocho concursos de poesía en los que se propone un género diferente para cada uno de ellos, además de recoger las poesías premiadas de cada concurso.

En 2019, Jessica C. Locke publicó su edición del *Libro segundo* de la *Relación historiada de las solemnes fiestas que se hicieron en la muy noble y leal Ciudad de México al glorioso padre y esclarecido patriarca san Pedro Nolasco*, obra que se encuentra dividida en dos partes fundamentales: a la primera le corresponde el estudio de la obra y se encuentra conformada por tres capítulos.

El primer capítulo, titulado “Contexto festivo: ceremonia y poesía en la Nueva España”, nos introduce al tema de la fiesta en la Nueva España como evento público y da cuenta de las celebraciones en las que todos los habitantes de la ciudad, de una forma u otra, estaban involucrados. Posteriormente se centra en una forma de festejo: el certamen poético, el cual fue generador de poesía en la época y proporciona ejemplos del éxito que tuvieron entre los poetas de la época las convocatorias de los certámenes poéticos y define al público de estos eventos: los letrados y la aristocracia virreinales. También explica la notoriedad que adquirirían los vencedores del certamen: se convertían en poetas “no solo ante los integrantes de las comunidades letradas, sino ante las élites sociales del virreinato”, lo cual implicaba un enorme prestigio, ya que a los ganadores se les reconocía públicamente como parte de la república letrada del momento delante de la aristocracia y de las autoridades virreinales (Locke, 2019, p. 29).

Siguiendo a Irving Leonard, la autora define la tarea del secretario del certamen: su trabajo consistía en “dar una idea, o tema simbólico, sobre el cual los aspirantes a miembros del Parnaso pudieran ejercer su [...] ingenio. Este tópico tendría que subdividirse en tantos subtópicos como en el número de competencias individuales previstas”, función que cumple más que adecuadamente el secretario Alavés. Siguiendo también a Leonard, muestra cómo se elegían las composiciones ganadoras: “llevaba el secretario [las] contribuciones [poéticas] a una reunión de los jueces en la casa del mayordomo [el patrocinador del concurso]. Sin duda la sesión se prolongaba mientras que los jueces iban revisando [...] una vasta colección de romances, glosas, décimas, quintillas, sextetos, sonetos, octavas, sáficos, canciones, epigramas y anagramas, tanto en latín como en español [...] A pesar de las cerniduras preliminares del secretario, la tarea era agotadora” (Locke, 2019, pp. 29 y 30).

De igual forma, la autora menciona el estado de marginación en el que la crítica especializada tuvo por bastante tiempo a la poesía de certamen novohispano, directamente relacionado con la condena a la poesía gongorina que perduró en los estudios historiográficos hasta el siglo XX.

En el segundo capítulo, titulado “Contexto histórico y logístico del certamen de 1633”, proporciona datos sobre la llegada de la orden de la merced a tierras

americanas y su establecimiento, y deja en claro que fue la primera orden religiosa que llegó, junto con Hernán Cortés, a México. Sin embargo, los mercedarios no lograron establecerse como lo hicieron los franciscanos y dominicos debido a que la Corona española no los consideraba una orden misionera. Pese a esto, en la última década del siglo XVI, consiguen la licencia real para su fundación en la Ciudad de México y en 1602 celebraron el poder poner la primera piedra de su templo con la asistencia del virrey y de la aristocracia de la ciudad. El cambio de siglo propició un ambiente de expansión y florecimiento de la orden en la Nueva España, es en esta época en la que se sitúa la celebración de los festejos de canonización del fundador de la orden y del certamen motivo de esta edición. En poco tiempo la orden se volvió próspera e influyente entre la sociedad novohispana, quizá en parte al gran prestigio que obtuvo al estar vinculada con la universidad.

Otro tema interesante que toca este capítulo es el de la convocatoria al certamen: la autora explica que las condiciones en las que se encontraba la ciudad impidieron que se realizara como de costumbre, puesto que “no se paseó el certamen literario por las calles y lugares públicos de la ciudad como se acostumbra por estorbarlo el agua, que las tenía ocupadas” (Locke, 2019, p. 44). Sin embargo, la lectura de la convocatoria en la Real Universidad se realizó el 7 de enero, día en que el buen clima permitió que los mercedarios pudieran ir de su convento a la universidad. Alavés describe, en su *Libro primero*, la lectura del certamen y afirma que de haber leído el certamen fijaron el cartel en “un dosel de damasco carmesí que estaba colgado en un lienzo del claustro de la Real Universidad”, lugar en el que estuvo a lo largo de tres días, durante los cuales llegaron “enjambres de poetas como moscas a la miel a trasladar los temas del certamen; cada uno lidiaba con el suyo porque, como los ingenios son varios, varían en el gusto, y no todos se inclinan a un mismo linaje de poesía” (p. 47). He citado al secretario Alavés porque me parece que es la mejor manera de acercarnos a los festejos: escuchando de su voz (leyendo de su pluma) la narración de los acontecimientos y celebro las citas que del *Libro primero* ha incluido Jessica C. Locke en su estudio, pues en parte, gracias a ellas, ha sido capaz de transmitir al lector contemporáneo la emoción y algarabía que reinaban en esos momentos:

un gozo grande, un regocijo desigual, dificultosamente se esconde en lo interior del pecho porque, no cabiendo en sus angostos senos, forcejea por salir afuera, a comunicarse a todos que las penas menguan y las glorias comunicadas se dilatan. Estaba nuestro convento de

México tan alegre con la nueva del nuevo rezo de nuestro padre, que quisiera, como vaso muy lleno de licor, rebozar luego y revertirse por la circunferencia de todo este reino (Locke, 2019, p. 41).

En el *Libro primero*, Alavés cuenta que se tomó la decisión de imprimir la convocatoria del certamen: “pareció diligencia conveniente dar a la estampa el certamen, para que se multiplicase en muchos que se pudiesen repartir y distribuir dentro y fuera de la ciudad” (Locke, 2019, p. 46). Afortunadamente se conserva un ejemplar del cartel impreso de la convocatoria dentro del manuscrito de la obra, el cual alguien (¿quizá probablemente el propio Alavés?) añadió al manuscrito para que quedara como testimonio del acontecimiento histórico. De igual forma que los libros primero y segundo, la convocatoria del certamen salió de la pluma del secretario, en la cual destaca el discurso astrológico para convocar la justa poética¹. En el siguiente cuadro he condensado los concursos poéticos que conformaron el certamen, el convocante, la temática y la forma poética que correspondió a cada uno:

Concurso	Convoca	Temática	Forma poética
Primer concurso	Luna	Enjambre de abejas formando un panal en la mano de Nolasco niño	Epigrama en latín
Segundo concurso	Mercurio	Nolasco sueña con una oliva	Décimas
Tercer concurso	Venus	La Virgen asiste por Nolasco al coro de la catedral de Barcelona	Soneto
Cuarto concurso	Sol	Nolasco cruza el mar en un barco “desmenuzado”	Octavas
Quinto concurso	Marte	Reconquista de Sevilla por parte de Fernando III	Canción
Sexto concurso	Júpiter (diluvio)	Petición a Nolasco para que pida a Dios que retire las aguas de la Ciudad de México	Liras
Séptimo concurso	Saturno	Fundación de la Orden de la Merced	Glosa

Concurso	Convoca	Temática	Forma poética
Danzas	Siete planetas	Que los mejores bailes para festejar las nueve tardes en las que se han de celebrar las fiestas imiten a los regulados movimientos de los cielos	
Octavo concurso	Ningún cuerpo celeste, la Orden de la Merced	Ninguno	Soneto faceto elaborado con los siguientes vocablos terminantes: Nolasco. Abejas. Ovejas, Peñasco. // Frasco. Orejas. Cañahejas. Damasco. // Celada. Vasija. Loa. // Espada. Baratija. Canoa

El tercer capítulo del estudio, titulado “El certamen poético de los mercedarios mexicanos: especificidades de su éxito y otras curiosidades”, proporciona tanto una breve biografía de san Pedro Nolasco, el fundador de la orden y el festejado, como la biografía del secretario del certamen, Juan de Alavés, en la que se destaca su precoz inteligencia, ya que a los 13 años realizó la oposición para la cátedra de Retórica en la universidad y fue poseedor de una gran cultura literaria, bíblica y mitológica, además de un gran sentido del humor. El capítulo continúa con la descripción de los ocho concursos del certamen, los requisitos poéticos y las temáticas, además de los perfiles de los ganadores: obtuvieron el premio los poetas que incorporaron la mayor cantidad de elementos presentes en la convocatoria en sus poesías y que se apegaron a las reglas. Sobre el último concurso (uno de los más concurridos, con casi 50 sonetos facetos concursando), nos dice la autora que fue un ejercicio de diversión, tanto para los poetas y para los jueces como para el público en general y para el propio secretario Alavés. Sobre los ganadores de los certámenes la autora ha encontrado pocos datos biobibliográficos, son por igual laicos como religiosos y de entre los religiosos ha encontrado que pertenecen sobre todo a las órdenes de santo Domingo, san Francisco y san Agustín (aclara que no hay mercedarios debido a que decidieron no participar para dar mayor

oportunidad al público externo); resulta extraño no encontrar nombres de jesuitas y la autora lanza una hipótesis: tal vez concursaron con el fin de participar pero probablemente no quisieron que aparecieran sus nombres por “estricto control que mantenía la Compañía sobre las obras que sus miembros podían dar a conocer públicamente”, asunto que merece una investigación más profunda.

Finalmente, este último capítulo toca el tema del gongorismo en el certamen, en el que la autora percibe dos grados diferentes: uno auténtico y otro más forzado. Y concluye que el manuscrito aquí editado es una muestra de que, en esta época, el gongorismo ya ha permeado a la élite cultural y letrada puesto que los poemas recopilados muestran que sus autores están familiarizados con la obra de Góngora y que con mayor o menor éxito incorporan el “instrumento técnico” del gongorismo en sus versos.

La segunda parte de la edición se compone de dos capítulos y de la edición del texto. En el primer capítulo, titulado “Las caligrafías en el manuscrito y nuestros criterios para la fijación del texto”, la autora habla de las características materiales del manuscrito y apunta que se observan cuatro diferentes caligrafías: la de un copista, la del propio Juan de Alavés, otra de otro copista o contemporáneo del secretario del certamen y la de fray Fernando Álvarez y Villarreal, quien tuvo el manuscrito en su poder entre 1791 y 1803 y de quien se aprecian imprudencias en su labor correctora, pues en ocasiones cambia el sentido de los versos de los poetas premiados (no se sabe si debido a su incomprensión de los textos o de su censura). El manuscrito también proporciona los datos del taller de imprenta al que estaba destinado: el de Francisco Salbago; sin embargo, la obra no llegó a imprimirse.

Además, la autora proporciona los criterios que adoptó para la fijación del texto y de las consideraciones sobre las correcciones de fray Fernando Álvarez y Villarreal. Finalmente, en el segundo capítulo, titulado “Los criterios empleados en nuestra edición”, se detallan los criterios empleados respecto a ortografía, acentuación, puntuación, uso de mayúsculas y minúsculas, abreviaturas, subrayados y disposición tipográfica, además de las variantes de lectura que la autora encontró en algunos de los poemas del certamen que ya han sido editados por otros investigadores.

Al final de la edición del *Libro segundo de la Relación historiada de las solemnes fiestas que se hicieron en la muy noble y leal Ciudad de México al glorioso padre y esclarecido patriarca san Pedro Nolasco (1633)* tenemos tres apéndices: el primero comprende la transcripción del cartel impreso de la convocatoria, el segundo es un listado de autores premiados con sus correspondientes datos biobibliográficos, y el tercero proporciona información sobre los premios que se prometieron en

la convocatoria del certamen y los contrasta con los premios que en realidad se dieron siguiendo la relación del secretario Alavés.

Como conclusión subrayamos que la autora afirma que una de las razones por las que este tipo de poesía no ha pasado del corpus al canon es por a la escasez de ediciones críticas, motivo por el cual la autora decidió emprender la edición de esta obra. Afortunadamente, observamos que la tendencia de editar obras poéticas novohispanas continúa en aumento. Como ejemplo mencionaremos la reciente edición de Tadeo Stein de *El Panegiris in laudem sanctissimae Virginis in festiuitate Anunciationis o el programa de una poesía religiosa culta* (Stein, 2022), y también que Jessica C. Locke continúa sobre esta línea de trabajo con su edición de la obra *Poemas varios* de fray Juan Antonio de Segura Troncoso, investigación que se encuentra en proceso (Locke, 2022).

Como interesada en la historia y en la cultura novohispana agradezco a Jessica C. Locke el recordarnos, al haber editado este texto (casi 400 años después de que el secretario Alavés se diera a la tarea de ponerlo por escrito), que es “grande el poder de la poesía”.

Nota

- 1 En cartel del certamen se reproduce en la figura L, p. 314. De igual forma, se reprodujo en el libro conmemorativo *Bienes comunes. 150 años de la Biblioteca Nacional de México en 150 objetos*, p. 67.

Referencias bibliográficas

Locke, J. C. (2019). “Es grande el poder de la poesía”. *El Libro segundo de la Relación historiada de las solemnes fiestas que se hicieron en la muy noble y leal Ciudad de México al glorioso padre y esclarecido patriarca san Pedro Nolasco (1633)*. Edición crítica y estudio preliminar de Jessica C. Locke. Iberoamericana y Vervuert.

Locke, J. C. (2022). Rescate cultural y edición: Poemas varios, manuscrito de fray Juan Antonio de Segura Troncoso. *Bibliographica*, 5(1), 99-128. <https://bibliographica.iib.unam.mx/index.php/RB/article/view/284/529>

Stein, T.P. (2021). *El Panegiris in laudem sanctissimae Virginis in festiuitate Anunciationis o el programa de una poesía religiosa culta. Estudio, descripción bibliográfica y edición de un poema de procedencia jesuita (Nueva España, 1590)*. Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Mora, P. (Coord.) (2017). *Bienes comunes. 150 años de la Biblioteca Nacional de México en 150 objetos*. México: IIB-UNAM.

Biodata

Cecilia A. Cortés Ortiz es licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas, maestra en Literatura Española por la Universidad Nacional Autónoma de México, y doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca. Está adscrita al Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional de México y su investigación gira en torno a los impresos novohispanos del siglo XVII.

Paolo De Lima. *Golpe, furia, Perú. Poesía y nación*. Lima, Editorial Horizonte, 2021. 320 pp.

Daniel Enrique Mitma Chávez

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

daniel.mitma@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0003-4785-9536

La discusión sobre cómo llega el Perú a sus 200 años de independencia da pie a una reflexión sobre nuestros vínculos erráticos con el pasado histórico que aún se mantienen vigentes. Una herencia de racismo, abuso y violencia heredada de la época colonial e incluso anterior a esta. Una revisión de este fenómeno desde la poesía es lo que propone el libro *Golpe, furia, Perú. Poesía y nación* (2021) del investigador y poeta Paolo de Lima. Un aporte genuino que indaga y postula desde la poesía nuevas formas de pensar la nación y sus grietas sociales. De Lima ya había abordado el tema en su tesis doctoral *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992)* (2013); pero con este trabajo busca una mirada más amplia, tanto por la cantidad de ensayos que reúne como por su mirada a los conflictos que han marcado al país desde el discurso lírico en sus tres regiones representativas. Sobre el tema de la guerra interna, textos como *Voces más allá de lo simbólico* (2013) de Víctor Vich y, antes, *Poéticas de flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80* (2002) de José Antonio Mazzotti abrieron un camino de relación poesía-conflicto social, donde la poesía toma nuevas formas de relación con el sujeto, su identidad y su mundo. Sin embargo, la mayor cantidad de estudios respecto a cómo la literatura puede ser un medio para repensar el país está planteado en el campo de la narrativa, como el estudio de Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett y Víctor Vich *Contra el sueño de los justos* (2009).

Los 18 ensayos de *Golpe, furia, Perú. Poesía y nación* proponen distintos tópicos sociales, como son: la guerra interna, el racismo, la migración, las etnias de la selva peruana, los suburbios de la capital, entre otros, que se desarrollan en la costa, sierra y selva del Perú. La perspectiva de lo regional y la contemplación de Lima como espacio migrante es también parte del libro. La agudeza con la que De Lima ha planteado este conjunto de ensayos permite una exploración de la poesía peruana desde la segunda mitad del siglo XX hasta inicios del siglo XXI y su interpelación constante a la realidad.

El primer trabajo pertenece al ensayista y académico mexicano Martín Camps sobre la obra del poeta Alejandro Romualdo. Sostiene que su poesía muestra una preocupación por lo contestatario y lo social, donde “la visión del mundo de Romualdo se trans-individualiza para abrir campo a las estructuras sociales que rodean al autor” (2021, p. 29), como en el poema “Reza, cristiano, reza”. Hace un análisis agudo de su obra poética en general y se detiene en el poema “Ni pan ni circo” (2005), donde se demuestra, dice Camps, el compromiso de la poesía con la realidad del país que propone Romualdo. En el segundo trabajo, la académica Amal Ait Nani analiza el poemario *Las imprecaciones* (1955) de Scorza. Escoge los poemas “Patria pobre”, “Patria tristísima” y “Patria tierna” “para reflexionar sobre la configuración de los discursos político, ideológico y literario” de estos textos (2021, p. 44). Según la investigadora marroquí, la poesía de Scorza es una herramienta social y política del autor para plasmar su postura y pensamiento: la decadencia de la patria, el sufrimiento de un pueblo y su resistencia. Esta perspectiva encaja con el tercer ensayo referido al poeta Pablo Guevara. El investigador peruano Christian Fernández analiza aquí “A los ataúdes, a los ataúdes”, el tercer volumen de los cinco que conforman *La colisión* (1999). La metáfora de Guevara está llena de denuncia de lo inhumano, según Fernández y además sostiene que “la violencia, las torturas, las desapariciones, la injusticia, la impunidad” (2021, p. 68) son los grandes temas del poemario, temas que Guevara volverá parte de su poética.

El cuarto poeta escrutado es José María Arguedas, cuyo poema “A nuestro padre Creador Túpac Amaru” (1962) es analizado por Juan Carlos Ubilluz. El estudioso identifica en la obra del andahuaylino un reclamo contra el hombre occidental y el llamado a una revolución no con las armas; existe más bien, dice Ubilluz (2021), un llamado a retomar la cultura del “envolvimiento” que significa introducir al hombre hispano en la cultura andina: “el mañana indígena no vendrá súbitamente como el producto de un alzamiento sino como un largo proceso cultural asociado a la inmigración” (p. 83). La obra de Arguedas está inscrita en el indigenismo, en cuyo espíritu trasciende una intención por sacudir al campesino de la servidumbre en la que el sistema lo tiene sometido y hacerlo consciente de sus derechos. Sin embargo, en libros como *La venganza del indio* (2017) el mismo Ubilluz sostiene que el indigenismo va más allá de la revaloración del indio: “se trata de hacer sentir el ardor de la herida abierta, la intensidad del sueño con la muerte del amo” (Ubilluz, 2017, p. 14); una búsqueda de emancipación que vive en el inconsciente.

A continuación, el investigador Gustavo Buntinx analiza el poema “In caelum et in infernum canis” (1968), la sextina ayacuchana de Mirko Lauer, desde una “paranoia crítica”; es decir, una forma de entender a través de lo alternativo y el discurso académico las asociaciones que busca Lauer con otros saberes artísticos como la fotografía que incluye en su poemario *Ciudad de Lima* (1968). Para Buntinx, el poema contiene mucho de preocupación por el pasado, por una reflexión personal que toma la experiencia misma del poeta y se convierte a la vez en una especie de profecía maldita, de la guerra interna que estaría por venir. En el siguiente ensayo el poeta y ensayista Paul Forsyth logra un ordenado y lúcido ensayo del poemario *Poemas de entrecasa* (1969) del poeta Manuel Morales, de la misma generación que Lauer. Para su estudio propone el uso del término *oikos*, que se refiere al espacio común que comparte un grupo de personas que puede o no tener coincidencias o diferencias estrechas. Este *oikos* representará a la sociedad o comunidad, que a su vez son modelos pequeños de la nación. Ahí se evidencian las tensiones sociales, la degradación, el cinismo, que son síntomas de un “malestar social mayor”.

Con una nación fragmentada, los análisis vistos hasta ahora proponen distintos puntos de vista para repensar el Perú y expresar una visión más amplia de nación en el sentido de no reducir sus problemas a palabras como injusticia o explotación, sino verlos desde todas sus aristas, llámese sociales, educativas, económicas, entre otras. Movimientos como Kloaka (1982-1984) lo intentaron buscando respuestas al caos y abuso impuestos, por ejemplo, por el grupo terrorista Sendero Luminoso, en fenómenos sociales como la delincuencia que se extendía en la urbe en esos años de coches bomba y apagones. Paolo de Lima, en su estudio *Violencia y otredad en el Perú de los 80: de la globalización a la Kloaka* (2003), señala que para los poetas de ese grupo la delincuencia se entendía “como un espacio de redención frente a la violencia estructural del sistema, percibida como igual o peor que la del delincuente” (p. 275). En el siguiente texto, Luis Fernando Chueca intuye un corpus de este fenómeno en la obra del poeta Juan Ramírez Ruiz, a la que define como una poesía íntegra, específicamente a su poemario *Las armas molidas* (1996) y, citando al propio Ramírez, sostiene: “Solo una poesía que integre y totalice puede incorporar y ofrecer un válido registro de la experiencia de este tiempo sacudido por todo tipo de conmociones” (p. 145). Se refiere a una nueva forma de pensar y concebir los problemas que, en ese momento, atravesó el país. Más adelante, el crítico e investigador Víctor Vich vincula la poesía y la guerra interna con un poema de José Watanabe, el poeta del que se podría creer que menos se

ha referido a este tema. Vich escoge la figura del uso del cuerpo como alegoría en el poema “La sangre”. Las imágenes que usa el poeta, dice Vich, hablan de un descontrol total, de una “sangre” que fluye irrefrenable y representa un momento en que se perdió el control de todo en el país: “Como sabemos, en el Perú de las dos últimas décadas del siglo XX, la sangre, en efecto, llegó a inundar todos los paisajes al punto de haber generado una verdadera ‘guerra sucia’ fuera de cualquier control institucional” (2021, p. 159).

La estudiosa chilena Andrea Echevarría, en el estudio que continúa, identifica en tres poemas de la poeta Gloria Mendoza Borda un espacio andino desmitificado para revelar una “memoria traumática” (2021, p. 166). El trabajo señala que Mendoza “realiza una representación estática de los espacios en donde perdura el dolor que produjeron los actos de violencia durante el conflicto armado” (2021, p. 166). El poemario *Cielo forzado* (1988) de Carlos López Degregori, analizado por Luis Fernando Chueca, es visto desde una perspectiva benjaminiana de la alegoría donde los elementos del poema “pueden articularse en nuevas correlaciones de sentidos” (2021, p. 180); así, sostiene Chueca, que se puede hallar en López Degregori nuevas formas de lectura, por fragmentos, donde se pueda “captar la carga emocional de gran desconcierto y horror experimentada en esos momentos” (2021, p. 186), hablando de los años de guerra interna.

En el decimoprimer ensayo Juan Zevallos Aguilar analiza tres poemas de Roger Santiváñez: “La guerra con Chile” (1984), “Reflexiones junto a la tumba del loco Vicharra” (1983) y “Reyes en el caos” (1983) como una descripción y denuncia de la nación de aquel tiempo. Santiváñez, plantea Zevallos, mira al país “como un territorio, pero no como una nación” (2021, p. 205), donde los jóvenes estaban ávidos de hallar nuevos caminos, “la del encierro, la delincuencia, la subversión y la vida normal” (2021, p. 211).

La investigadora Giancarla Di Laura reconoce en su ensayo sobre la poesía de José Antonio Mazzotti una radicalización en los “aspectos formales y técnico expresivos” (2021, p. 216), debido a su acercamiento al movimiento Klokka. Destaca una preocupación de Mazzotti por mostrar las consecuencias de la violencia política instaladas en la “cotidianidad de los pobladores peruanos”. Su poema “Tiempo de gracia” (1989) habla de un prisionero que será sometido a torturas por un poder que quiere obligarlo a confesar. Su única forma de escape de eso será el sueño, la ilusión; versos que, sin duda, dice Di Laura, están referidos a la crueldad que se vivió en los años de guerra interna. Más adelante, Riccardo Badini analiza al poeta Domingo de Ramos, cercano a Mazzotti por su vincula-

ción al movimiento Kloaka. Hay en la obra de este poeta, según Badini, un lugar donde la cultura migrante andina tiene una voz. Esta visión de la cultura no es “esencialista”, mimética; por el contrario: “Sus versos ofrecen, a través de recursos literarios que no tienen nada de realístico, un testimonio lúcido de identidades en devenir” (2021, p. 231).

La década de 1990 arranca con el estudio de la poesía de Ana Varela por Cinthya Torres. Instalada en un contexto amazónico, la preocupación de la poeta, señala Torres, es la denuncia de la contaminación ambiental y la extinción de pueblos en combinación con la mirada mítico-amazónica con una realidad material decadente, además hay un componente feminista a través de la Amazonía como figura femenina, “un espacio plural e interconectado donde distintas realidades, tiempos, visiones del mundo e identidades coexisten e interactúan en armonía” (2021, p. 241).

El académico Enrique E. Cortez se detiene en el análisis del poemario *Contemplación de los cuerpos* (2005) de Chueca y sostiene que hay ahí dos formas de aproximación a la violencia política: desde el archivo y desde la imagen. Sobre esta última categoría señala: “Lo que Chueca explora fundamentalmente en su poemario son imágenes fijas o en movimiento. No se detiene en el testimonio” (2021, p. 256). Cortez afirma que la imposibilidad de representar a la muerte con la palabra en los poemas de Chueca se resuelve a través de un lenguaje que se sostiene en el archivo, la documentación en la que se basa el vate para su creación.

El decimosexto ensayo es desarrollado por Luis Abanto Rojas, sobre el poemario *Libro del sol y otros poemas* (2000) de Josemári Recalde. Su estudio parte del concepto de ciudad “en tanto espacio de fragmentación y desconcierto, una problemática que afecta al sujeto urbano” (2021, p. 264). Abanto profundiza en los espacios de la ciudad que muestra la poesía de Recalde y cómo estos se relacionan con la identidad y la nación. Y a qué llega o qué aporte hay en relación con el tema.

Dos poetas son escogidos para abordar la producción lírica de la primera década del siglo XXI. Roberto Zariquiey es analizado por Chueca en *Tratado de arqueología peruana* (2005), donde resalta el cuestionamiento que hace el poemario a la idea de identidad fija y “desestabiliza las nociones comunes sobre las características de lo poético y la poesía” (p. 276). Chueca sostiene que hay un intento de “un acercamiento abarcador al Perú para conocer y comprender la complejidad de los múltiples niveles que lo integran” (p. 278).

Cierra el libro la ensayista Judith Paredes con su análisis de *Unícroma* (2007) de Mónica Carrillo. El tema de la colonización y la lucha por desprenderse de ese pensamiento, además de una reivindicación de la comunidad afro, es analizado

por Paredes detalladamente en poemas como “Karma” o “Carrera de una cimarrona”. El ensayo apunta que Carillo cuestiona “la conformación de un pensamiento racista y un género heteronormativo” (2021, p. 290).

Golpe, furia, Perú. Poesía y nación se trata, finalmente, de un texto orgánico que reflexiona, basado en el discurso poético, sobre la condición del país como nación y los vínculos, llenos de prejuicios y fisuras sociales, que sus ciudadanos han construido de cara al bicentenario. Por momentos llegan a ser cruciales a la hora de definir la identidad de una cultura, como puede ser la migrante o la andina y en otros son especies de huellas indelebles, la experiencia de una guerra interna o el racismo, que terminan condicionando el desarrollo de todo un Perú. Un país de todas las sangres, sí, pero también uno de personas conscientes de las fracturas de su sociedad y que desde la poesía puedan repensar sobre los problemas de su nación y su historia.

Referencias bibliográficas

- De Lima, P. (2021). *Golpe, furia, Perú. Poesía y nación*. Editorial Horizonte.
- De Lima, P. (2013). *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992): A study of poets and civil war in Perú*. The Edwin Mellen Press.
- De Lima, P. (2003). Violencia y “otredad” en el Perú de los 80: de la globalización a la “Kloaka”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 29(58), 275-301.
- Ubilluz, J. C. (2017). *La venganza del indio. Ensayos de interpretación por lo real en la narrativa indigenista peruana*. Fondo de Cultura Económica.

Biodata

Daniel Enrique Mitma Chávez es egresado de la maestría de Escritura Creativa de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Bachiller y licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Nacional del Centro del Perú y actual jefe de prácticas de Periodismo de Investigación en la Universidad Continental. Ha publicado crónicas y reportajes en distintos medios nacionales como *El Comercio* y *La República*, y es coautor del libro *Largo aliento* (2019), un conjunto de perfiles sobre fondistas nacionales.

Lawrence La Fountain-Stokes. *Translocas. The politics of Puerto Rican drag and trans performance*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2021. 337 pp.

Iván Villanueva-Jordán

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas

ivan.villanueva@upc.pe

ORCID: 0000-0003-1479-1627

El libro de Lawrence La Fountain-Stokes apunta a ser una obra integral y abarcadora en relación con los trabajos de representación de la transgeneridad en medios televisuales, fílmicos, artísticos, literarios y también en géneros de no ficción, como la investigación etnográfica y sociológica. A pesar de este macroobjetivo o, más bien, reconociendo la complejidad de dicha tarea, el compromiso reflexivo del autor permite reconocer su posicionamiento frente a los artefactos y *performances* que analiza, lo que conlleva valorar sus interpretaciones y argumentación como un ejercicio académico comprometido, pero a la vez riguroso y crítico, sobre lo trans y lo *drag* en las acciones de sujetos, artistas y activistas, latinxs y latinoamericanxs. Así, el libro gira en torno a una apuesta conceptual y neológica o neonímica: la *transloca*, como clave articuladora de acciones transgresoras y disruptivas de los discursos de género, de la sexualidad cisheteronormativa, de la racialización, del capital, entre otros. En los siete capítulos del libro, La Fountain-Stokes despliega un repertorio conceptual interdisciplinar, notorio en la manera en que los objetos de análisis, como ejemplo, un programa de telerrealidad, entran en diálogo con la teoría sociolingüística, pero a la vez con estudios críticos sobre la raza y la pobreza. Asimismo, aunque no se propone un diseño metodológico explícito, el trabajo de discusión y transferencia teórica entre los casos analizados demuestran nuevamente la reflexividad académica del autor en la confección de cada capítulo. En particular, en torno a la reflexividad del autor sobre su investigación y lugar de enunciación, la sección sobre Lola von Miramar en la parte introductoria es un breve ensayo sobre los lugares de representación del dragqueenismo, así como del miedo y vértigo que implica transgredir la normativa de género mediante la encarnación travesti; estos son episodios que La Fountain-Stokes relata haber atravesado y que señalan su posicionamiento en relación con lo que teorizará en el resto del libro. Con respecto a los artistas/activistas cuyos casos se analizan de

manera exhaustiva (por ejemplo, Freddie Mercado en el capítulo 3 y Javier Cardona en el capítulo 4), el autor demuestra una metodología propia e innovadora de construir un corpus de *performances* que atienden a reconstruir los trabajos artísticos sin tropezar con el efectismo académico. Las piezas paratextuales, principalmente, las notas y la bibliografía, son también recursos valiosos y eruditos relativos a los estudios latinoamericanos de la divergencia sexual y de género en sus representaciones culturales.

La introducción y el primer capítulo pueden leerse como una gran sección preliminar en la que el concepto de *transloca* se elabora a partir de componentes lingüísticos (como la morfología de la palabra, con atención al prefijo *trans-*) y de la reflexión sobre la loca, como signo transversal del travestismo, el transformismo, el dragquenismo o *drag* en el marco de prácticas performáticas¹ y de representaciones en los medios, la literatura, el teatro, otras artes y el cotidiano. La “transloca” y la “translocura” son neologismos que integran las dimensiones críticas de lo *trans-* como movimiento espacial, temporal y de formas de ser, y también como partícula con potencial semántico y desestabilizador de los nombres que refieren a posiciones de sexo/género. Las “translocas” son más *cuir* que *queer*, como propone La Fountain-Stokes. En efecto, el concepto de base “loca” ha sido eje de debates teóricos frente el arribo de otras formas como lo *queer* y lo *gay* a contextos lingüísticos y nacionales. La palabra *loca*, aunque más común en su uso, implica injuria, pero también conciencia política del comportamiento e identidades escondalosos, reconocimiento entre hombres afeminados (maricas, mariquitas, maricones cómplices) y de grupos sociales más variados como los que componen un barrio o pueblo en el que siempre vive una loca identificable. En los debates feministas y *queer*, el concepto de la loca es, en principio, polisémico y sus usos para facilitar la etnografía feminista (La Fountain-Stokes, 2021, p. 36) o la figuración de estrategias de resistencia como “la loca en la boca” o la “sinvergüencería” se contraponen al estigma y la abyección que se recoge en los testimonios de hombres homosexuales latinos o latinoamericanos. Así, el neologismo *transloca* vincula conceptualmente el comportamiento afeminado con los hombres homosexuales, y los *performances* transgenéricos con la subversión y los debates actuales sobre la translocalidad. Por ello, cuando La Fountain-Stokes (2021, p. 2) escribe “las translocas, ya sean mujeres locas, homosexuales afeminados, *drag queens* o sujetos transgénero, son demasiadas cosas a la vez en el marco de un mapa transgeográfico y rizomático que habita en los trópicos y se expande desde ellos rodeando por completo otros espacios y lugares”², adelanta que los casos de las translocas puertorriqueñas estudiados

pueden leerse como teoría para reflexionar sobre la transgresión hetero, homo o transnormativa en diversos escenarios nacionales y locales que siempre están interconectados.

En el segundo capítulo, “Transloca epistemologies”, La Fountain-Stokes se pregunta qué conocen y cómo conocen las translocas. En este capítulo se analizan los casos de tres sujetos translocas: Nina Flowers, Jorge Steven López Mercado y Kevin Fret. A partir del caso de Nina Flowers y su aparición como concursante en la primera temporada de *RuPaul’s Drag Race* en 2009, La Fountain-Stokes explora cómo la diferencia lingüística se convierte en todo un significante de diferencia y de la economía del entretenimiento en la telerrealidad. Nina Flowers es un caso de éxito, pero también de un trabajo estratégico del que ha explotado el gozo externizándolo en su forma de presentarse en el programa de telerrealidad y transformándolo en capital social tras el fin de su participación en la competencia. En Nina Flowers se incorpora el exceso y la diferencia (particularmente, la lingüística) de la loca y estos, a su vez, se canalizan mediante el trabajo esforzado y constante en distintas facetas de ella como artista. En palabras de La Fountain-Stokes, Nina Flowers procesa el exceso mediante:

la incorporación de la lengua [que] incluye la repetición de palabras específicas y la feminización de los sujetos, la entonación, la intensidad de la voz, y trasciende el registro oral, así se integran los gestos de las manos y el rostro, entre otros tipos de actuaciones corporales que constituyen la enunciación de la palabra *loca* como un evento extraordinario, un quiebre en la conversación, como si esta palabra estuviera rodeada siempre de signos de exclamación, aunque sea solo un susurro (La Fountain-Stokes 2021, p. 53).

A pesar del trabajo estratégico y sin descanso de Nina Flowers en la transformación de sus símbolos lingüísticos y culturales en capitales que le permiten insertarse al sistema del entretenimiento neoliberal, sucede también que se encuentra en una posición en la que los consumidores y la propia industria del entretenimiento contienen su diferencia a partir de ciertas funciones y estereotipos establecidos para los sujetos latinx, por ejemplo, en la narrativa y edición de *RuPaul’s Drag Race*. De esta manera, Nina Flowers representa una forma de conocimiento y posibilidades de agencia mediante la translocura, con repertorios culturales y estéticos del dragqueenismo puertorriqueño que le permiten cuestionar e insertarse en el *drag* mediatizado.

En la idea de que las translocas saben sobrellevar la vida —“translocas survive and carry on” (La Fountain-Stokes, 2021, p. 3)—, se oculta el límite habitado por los sujetos que tienen que conocer el fracaso, la violencia o la muerte materiales o simbólicas que conlleva el trabajo, el dinero en sistemas neoliberales mediatizados. Los casos Jorge Steven López Mercado y Kevin Fret presentados en el segundo capítulo, así como el análisis del performance de Érika López, Hollywood Woodlawn y Monica Beverly Hillz en el tercer capítulo se reúnen en torno a las políticas sobre la muerte y la pobreza. Las vidas de Jorge Steven López Mercado y Kevin Fret terminaron con la violencia radical contra las expresiones de translocura. Tanto López Mercado como Fret articulaban símbolos de feminidad y homoerotismo, como acciones de translocura más o menos mediáticas, más o menos privadas. En el caso de López Mercado, asesinado en 2009, La Fountain-Stokes reflexiona sobre cómo el trabajo sexual cataliza la violencia contra los sujetos gay, bisexuales o transgénero, y sostiene que esta violencia ocupa un lugar central en la subjetividad de la translocura. La muerte de Kevin Fret también señala las contradicciones de los medios que permiten la demostración de la translocura. Fret fue un cantante de trap, cuya intención de visibilidad y confrontación por ser abiertamente gay en un circuito de entretenimiento principalmente heterosexual, se puede relacionar con la violencia de su muerte. En el capítulo 3 se vuelve sobre las posibilidades de expresión de translocura frente a las condiciones de pobreza y la violencia estructural que deriva de estas. En este punto, los tres primeros capítulos de *Translocas* ya han dejado expuesto la manera de exploración de los casos, en los que la agentividad y espacios de representación de los sujetos translocas se encuentran en tensión y siempre con un halo de precariedad frente a discursos normativos y estructuras que posibilitan respuestas simbólicas y materiales violentas.

En los capítulos 4 y 5, el autor analiza en profundidad la obra performática de Freddie Mercado y Javier Cardona, respectivamente. En el análisis del performance de Mercado, el autor moviliza dos conceptos, el ultrabarroco y el *rasanblaj*, como medios de creación, uno estético y otro combinatorio de recursos. Los personajes de Mercado analizados son encarnaciones de lo femenino, pero elevados y cuestionados mediante la parodia ultrabarroca. La corporalidad propia de Mercado, reconoce La Fountain-Stokes, desencadena ansiedad en Puerto Rico, por la indeterminación de sus curvas, el color de su piel, el tipo de cabello. Freddie Mercado produce un performance constante, debido a su corporalidad y también a la variedad de técnicas de creación y soportes que han encarnado su obra. En la construcción de personajes femeninos (sin referirse a las mujeres) y animales, todos los detalles de su indumentaria cuentan, porque pueden ser

indexicalizados con significados locales, globales, censurados o reapropiados de una cultura popular. Las estrategias de creación de Mercado son encarnaciones de la transloca —“his ultrabaroque assemblage of types, his living rasanblaj” (La Fountain-Stokes, 2021, p. 113)—. La falta de recursos materiales deja de ser relevante cuando cada performance es un conglomerado de elementos semióticos que Mercado reviste mediante acciones rituales y potencia así la multiplicidad de interpretaciones. En la página 109, la figura 11 retrata a Mercado como un águila calva / americana, a esta imagen se suma la descripción densa de La Fountain-Stokes, que incluye no solo narración, sino que la selección lexical del autor y las formas de describir las acciones de Mercado son un ejercicio interpretativo clave para desvelar la dimensión transloca del performance. En el caso de Javier Cardona, su performance es una crítica explícita a los discursos racistas. La drag transloca de Cardona se enfoca en constructos sobre la raza. La indumentaria y las acciones se configuran para exagerar modelos nacionales, étnicos y raciales idealizados. Cardona encarna el dragqueenismo de la negritud, de la experiencia afrodiaspórica, de la subjetividad colonial (La Fountain-Stokes, 2021, p. 138). Como sucede en el caso de Freddie Mercado, la corporalidad del propio Javier Cardona es un catalizador y medio de los motivos de su performance. Se pone de relieve, por ejemplo, la danza como parte de su repertorio y la manera en que el movimiento del cuerpo, el fenotipo del artista, así como las expectativas del público apuntan a una masculinidad potente; sin embargo, estos símbolos quedan bajo sospecha debido a la exploración del propio Cardona de la feminidad mediante el dragqueenismo. El maquillaje, las pelucas y baile posmoderno se posicionan contra la cisheteronormatividad.

El análisis del performance de las translocas importa para La Fountain-Stokes porque son prácticas culturales que integran la reificación y también la crítica de discursos sobre la raza, el género, la lengua, la clase, el nacionalismo, entre otros. En los capítulos 6 y 7, se ponen de relieve los géneros musicales y la fonomímica (*lip synching*) como repertorios artísticos en torno a los que se construyen prácticas y performances de translocura. En el caso del bolero, el autor se dedica al trabajo de Jorge B. Merced y la obra *El bolero fue mi ruina* en la que Merced establece un vínculo con el público a través de la narrativa de la diáspora que se concretiza nuevamente en el teatro. Para La Fountain-Stokes, Merced y la obra se retroalimentan; por un lado, el actor encarna distintos motivos de la narrativa en su performance; por otro lado, Merced encuentra en la historia momentos de anclaje de su experiencia que potencian su actuación. En relación con la fonomímica, se analiza los performances de Lady Catiria y Barbra Herr. La Fountain-Stokes elabora una pro-

puesta compleja sobre la fonomímica que resulta importante citar *in extenso*:

Obviamente no es una cuestión de la voz en vivo, sino de la voz de un fantasma, la presencia espectral de una voz sin cuerpo, con un / otro cuerpo que se incorpora en otro sujeto: la mímica en la boca, la garganta, la lengua, los labios, los dientes, el pecho, los hombros, el tórax, el diafragma, el estómago, los brazos, las piernas, las manos, los pies del (aparente) silencio, el cuerpo kinestético que se desliza en movimientos atravesados por una voz grabada y la música percibidas y recibidas desde el exterior, mediante los oídos, la piel, los músculos y los huesos de aquel cuerpo real que vemos, un cuerpo que baila ubicado en tiempo y espacio frente a nosotros, que lleva o no una peluca, maquillaje, prótesis, implantes o vestuario³ (La Fountain-Stokes 2021, p. 202).

La fonomímica de Lady Catiria, pero también sus silencios, así como los monólogos de Barbra Herr, son arte y técnica para La Fountain-Stokes, pero también procesos rituales que integran a comunidades afectivas. Dejando de lado la “autenticidad” esperada de un performance, las translocas que hacen *lip syncing* encarnan las voces pregrabadas y las transforma con una nueva alma (La Fountain-Stokes 2021, p. 202). Si bien el capítulo 7 cierra las secciones analíticas centrales del libro, tanto las notas como la bibliografía son secciones nutridas que deben ponerse de relieve por el exhaustivo trabajo del autor de ampliar contenidos del texto principal. En el caso de la bibliografía, se han incluido referencias bastante específicas sobre los numerosos temas que el autor, a veces, solo sugiere o pasa rápidamente. No obstante, el ánimo de rigor y lo que a veces parece ser una acción vehemente por promover el trabajo académico de otros autores es muy reconfortante, aunque al lector le quede una ardua tarea de revisión de las fuentes citadas por La Fountain-Stokes.

Desde una perspectiva traductológica *Translocas* propone una metodología inter y translingüística de analizar las formas de denominación, de llamar a otros y llamarse a uno mismo considerando significantes innovadores y a la vez conceptualmente ricos. El trabajo de La Fountain-Stokes siempre ha integrado una mirada translingüística a distintos fenómenos de la lengua y las lenguas en contacto. Un claro ejemplo de esta propuesta analítica se encuentra en “Queer Ducks, Puerto Rican *Patos*, and Jewish American Feygelekh: Birds and Cultural Representation of Homosexuality” (La Fountain-Stokes, 2007). En dicho ensayo, el autor explora obras lexicográficas, productos literarios y también animaciones en la web para

delinear los trayectos del léxico y las metáforas de animales usados para nombrar la homosexualidad en distintas lenguas. Una lección importante de este ensayo es que el autor no parte de supuestos de equivalencia, por ejemplo, entre la frase *queer duck* y la palabra *pato*; sino que la exploración lexical se desarrolla siempre entre los polos de similitud y diferencia, incluso señalando la coincidencia como posible elaboración de teorías del cotidiano (que, si bien deben tener una contraparte de investigación rigurosa, tienen un valor explicativo que circula entre las personas en general). Como fundamento de los análisis trans- / interlingüísticos de La Fountain-Stokes, se encuentran supuestos sobre la combinación, la interferencia, la interrelación, la “contaminación” entre lenguas, que lógicamente son objeto de crítica por ser nichos temáticos propios del ideario colonizador del monolingüismo “cercanamente asociado a ciertos proyectos imperialistas y a los procesos modernos de formación del estado, [que] se exagera en el contexto de los movimientos contemporáneos ultranacionalistas, regidos y definidos como lo están por ideologías racistas y xenófobas” (La Fountain-Stokes, 2006, p. 141).

Los supuestos de sobre la pureza e impureza de las lenguas son coherentes con las formas de comprender el género y la sexualidad como “roles” binarios en la lógica cisheteronormativa que, por tanto, promovería también los monolingüismos. No obstante, como escribe La Fountain-Stokes (2006, p. 143), “no hay nada intrínsecamente puro o impuro en la sexualidad o el lenguaje, excepto la manera en que se constituyen y definen en diferentes momentos históricos y entornos socioculturales”. El vínculo entre lenguas y sistemas sexo/género, no obstante, sí resulta relevante porque señala la función del repertorio simbólico y los recursos de significación probablemente más productivos y combinables con otros modos comunicativos. Por ejemplo, cuando en su ensayo sobre el espanglish, La Fountain-Stokes (2006) cita la frase de la película *Selena* “Me siento muy... excited!” propone que la interferencia lingüística enmascara, reconfigura y transforma negociaciones entre carisma, contacto físico y entusiasmo, que vendrían a ser modos comunicativos articulados mediante significantes verbales. La combinación lingüística no ha impedido, por el contrario, ha promovido, que, a partir de Selena como signifiante y personaje del imaginario popular, se construyan comunidades afectivas que encuentran sentido en su repertorio musical bilingüe. Las relaciones entre sexo/género y lengua, entre cisheteronormatividad y monolingüismo emergen nuevamente en el ensayo de Judith Butler (2019) “Gender in Translation: Beyond Monolingualism”. Para Butler, la traducción (*translation*, en inglés, por sus componentes semánticos y etimológicos de movimiento y cambio de lugar) hacia posiciones de sexo/género unívocas y el desarrollo de una equivalencia en-

tre sujetos, cuerpos y dichas posiciones nunca ocurre. El supuesto de que no hay equivalencia entre lenguas sino solo relaciones de similitud y diferencia revelan la idea derridiana de que uno no supera la otredad de la lengua, lo que a su vez señala a circunstancias de sujeción y también a los resquicios para la agentividad:

Estos esfuerzos, que perduran en la vida, para descifrar y traducir la exigencia impuesta por las categorías y los nombres no hace más que abrir zonas de libertad provisional donde reclamamos o acuñamos una lengua propia en circunstancias de desposesión lingüística para la que no hay remedio o salida⁴ (Butler, 2019, p. 21).

Para contextualizar la cita anterior de Butler en el caso de la obra de La Fountain-Stokes, su visión sobre los discursos y la agentividad es más optimista sin caer en el facilismo de la subversión de sistemas normativos “solo” mediante el performance. En efecto, el trabajo de La Fountain-Stokes demuestra que la tensión entre los discursos del poder y los sujetos tiene efectos materiales violentos y, en ciertos casos, trágicos. Son las acciones vistas en conjunto, interrelacionadas, recuperadas y difundidas mediante el entretenimiento, la cultura popular y también mediante la (meta)reflexión las que transforman los resquicios de agentividad en brechas que cuestionan la estabilidad de los discursos⁵. En el caso de la traducción, Douglas Robinson (2018) también propone formas en las que la imposibilidad de la equivalencia traductora conlleva a que los sujetos busquen espacios donde habitar en resistencia a la función enunciativa de la lengua más poderosa o a la adecuación de lengua dominada. Se pueden buscar nuevas semiósferas o límites habitables entre las lenguas en contacto (Robinson, 2019, p. 48). Esta es la apuesta metodológica de *Translocas* que contribuye a apuestas intergeneracionales, translocales e interdisciplinarias en la construcción del conocimiento.

Para finalizar, la propuesta metodológica y analítica de *Translocas* es de gran importancia para disciplinas como la filología, la lingüística o, particularmente, los estudios de traducción que hallan en la estilística diferencial y otras técnicas contrastivas su principal herramienta de investigación. Como se ha propuesto al inicio de esta reseña, La Fountain-Stokes escribe con un profundo sentido de reflexividad sobre los datos y el proceso interpretativo de los casos de estudio. En ensayos anteriores a *Translocas*, el autor ha optado por una “metodología de la locura” o una “teoría de la contigüidad” mediante la que se crean redes de asociación complejas entre distintos géneros discursivos y textualidades (La Fountain-Stokes, 2007; 2006). El uso de corpus, que consisten en géneros textuales escritos, televisuales o

cinemáticos, basados en performances que el autor ha presenciado o sobre los que vuelve mediante archivos institucionales o en la web como repositorio vivo, es una alternativa con valor de verdad y justificada a lo largo de todo el libro. Esta manera de reunir datos e interpretarlos, mediante estrategias asociativas rizomáticas, contribuye a un posicionamiento crítico frente a metodologías disciplinadas en distintos campos de conocimiento. Por ejemplo, en el caso de los estudios de traducción o la traductología, *Translocas* es una propuesta alternativa frente al constructo de representatividad al que se apunta mediante criterios de depuración de textos que no sean pertinentes para el análisis (Baker, 1993; Laviosa, 2011). En estos casos, el corpus representativo se vuelve una suerte de promesa para alcanzar un nivel de generalización o normas universales que resulta poco relevante en la exploración del “género en traducción” (Butler, 2019). Por otro lado, los corpus transmediales / transmodales reunidos en *Translocas* demuestra cómo tomar distancia de los “cánones” de distintas artes —por ejemplo, el canon literario traducido y retraducido que mantiene la transferencia cultural de valores y prejuicios sobre el género y la sexualidad (Baer, 2021)— para allanar el camino a la interpretación asociativa entre textos con vínculos ocultos o que se han silenciado.

Notas

- 1 Uso el término propuesto por Diana Taylor (2011) en la introducción al volumen *Estudios avanzados de performance* (Taylor y Fuentes, 2011). En dicho volumen, performance se usa sin cursiva a pesar de ser una voz extranjera en español, mientras que los términos acuñados para *performer* y *performative* son performancero y performático, respectivamente. El término *performativo* se restringe al uso relativo a la performatividad de los actos de habla y a otras acciones que, por extensión, también producen hechos reales a partir de su enunciación o materialización.
- 2 “Translocas, whether insane women, effeminate homosexuals, drag performers, or transgender subjects, are way too many things in an ever-expanding trans-geographic rhizomatic map that inhabits and pushes out from the tropics and engulfs other spaces and locales”. (En adelante, todas las citas traducidas serán del autor de la reseña).
- 3 “Obviously it is not a question of the live voice but of a ghost, the spectral presence of a voice without a body, with an/other body, that becomes embodied in another self: the mimicking mouth, throat, tongue, lips, teeth, chest, shoulders, thorax, diaphragm, stomach, arms, legs, hands, and feet of (that apparent) silence, the kinesthetic body that sways in movements penetrated by a recorded voice

and by music perceived and received from the outside, through the ears and skin and muscles and bones of that very real body that we see, a dancing body located in time and space in front of us and dressed or undressed in wigs, makeup, prosthetic, implants, and costumes”.

- 4 “These lifelong efforts to decipher and translate a demand imposed by the categories and names do nothing more than open up a zone of provisional freedom where we claim or coin a language of our own in the midst of a linguistic disposition for which there is no remedy and no exit”.
- 5 En palabras de La Fountain-Stokes (2021, p. 5): “Las translocas son clave para comprender los imaginarios nacionales y procesos sociales translocales de Puerto Rico, América Latina y el Caribe, por ejemplo, debido a que son un mecanismo en favor de la memoria histórica y la transmisión intergeneracional del conocimiento”. (“Translocas are key to understanding translocal Puerto Rican, American, Latin American, and Caribbean national imaginaries and social processes, for example, by serving as a mechanism for historical memory and for intergenerational transmission of knowledge”).

Referencias bibliográficas

- Baer, B. J. (2021). *Queer Theory and Translation Studies. Languages, Politics, Desire*. Routledge.
- Baker, M. (1993). Corpus linguistics and translation studies. implications and applications. En M. Baker, G. Francis y E. Tognini-Bonelli (eds.), *Text and technology. In honour of John Sinclair* (pp. 233-250). John Benjamins Publishing Company.
- Butler, J. (2019). Gender in translation: Beyond monolingualism. *PhiloSOPHIA*, 9(1), 1-25. <https://doi.org/https://doi.org/10.1353/phi.2019.0011>
- La Fountain-Stokes, L. (2006). La política queer del espanglish. *Debate Feminista*, 17(33), 141-153.
- La Fountain-Stokes, L. (2007). Queer Ducks, Puerto Rican *Patos*, and Jewish American Feygelekh: Birds and the cultural representation of homosexuality. *CENTRO Journal*, 19(1), 192-229.
- La Fountain-Stokes, L. (2021). *Translocas. The politics of Puerto Rican drag and trans performance*. University of Michigan Press.
- Laviosa, S. (2011). Corpus-based translation studies: Where does it come from? Where is it going? En A. Kruger, K. Wallmach y J. Munday (eds.), *Corpus-based translation studies. Research and applications* (pp. 13-32). Continuum.
- Robinson, D. (2019). *Transgender, translation, translingual address*. Bloomsbury.

Taylor, D. y Fuentes, M. (Eds). (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.

Taylor, D. (2011). Introducción. En D. Taylor y M. Fuentes (eds.). *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30). Fondo de Cultura Económica.

Biodata

Iván Villanueva Jordán es doctor en Lenguas Aplicadas, Literatura y Traducción. Es profesor investigador a tiempo completo en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. Tiene un diploma de posgrado en Estudios de Género por la Pontificia Universidad Católica del Perú y el grado de magíster en Estudios Culturales por la misma universidad. Su investigación aborda la representación y la traducción de masculinidades gay en la teleficción global. Ha sido profesor visitante de los programas de traducción del Middlebury Institute of International Studies at Monterey y de la Universitat Jaume I. Sus líneas de investigación son los estudios de género y los estudios LGBTQ+ en intersección con la traducción. Su producción académica aparece en revistas indexadas como *Babel*, *Península*, *Perspectives*, *Clina*, *Mutatis Mutandis*, *MonTI*, *Hikma*, *Meta* y volúmenes especializados en traducción.

Mercedes Cabello. *El Conspirador (autobiografía de un hombre público)*. Edición crítica de Mónica Cárdenas Moreno. Lima, Ediciones MYL, 2021. 294 pp.

Luz Vargas de la Vega

Pontificia Universidad Católica del Perú

Correo luzvargasdelavega@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0896-7588

Los dolorosos estragos de la pandemia que asoló al Perú entre 2020 y 2021, además de ubicarlo como el primer país en el mundo con mayor cantidad de muertes por el covid-19, desnudaron al límite la ya evidente precariedad de nuestro sistema sanitario, educativo y laboral, y su relación con los altísimos niveles de corrupción e ineptitud del poder político.

En este dramático panorama, no por casualidad se produce el *revival* editorial de *El Conspirador (autobiografía de un hombre público)*, novela que la escritora moqueguana Mercedes Cabello publicó por primera vez en 1892 para abordar los “vicios” de la política peruana del siglo XIX. Su rescate en el presente se debe a las iniciativas de dos editoriales peruanas jóvenes e independientes. Una de ellas es Ediciones Deformes, que publicó en noviembre de 2020 una fluida adaptación gráfica realizada por la artista Diana Okuma; y luego, Ediciones MYL, con el lanzamiento en julio de 2021 de la primera edición crítica, a cargo de la especialista Mónica Cárdenas Moreno, que es la que vamos a comentar a detalle en este espacio.

El Conspirador es una narración ficcional contada en primera persona sobre un tipo político reconocible en el Perú del siglo XIX, el del caudillo golpista, así como sobre la intervención indirecta de las mujeres en la política nacional. El detallado relato del protagonista, el improvisado coronel Jorge Bello, abarca desde su nacimiento en una familia de la oligarquía arequipeña y su educación a cargo de su tía, del seminario religioso y la escuela militar, pasando por su vida pública como líder revolucionario y funcionario público, hasta su turbulenta relación con la *société* Ofelia Olivas y su apresamiento por cargos de conspiración y corrupción contra el gobierno.

Mediante esta alucinante historia, Mercedes Cabello retrata las peores costumbres y dinámicas que componen la política peruana del siglo XIX, muchas de las

cuales se repiten en el siglo XXI con una vigencia escalofriante: la venalidad que atraviesa todos los poderes del Estado, el clientelismo, las prebendas de los funcionarios públicos, la amenaza constante de conspiraciones golpistas, la creación de partidos sin programa y por apetitos personales, las “portátiles” electorales, los liderazgos contruidos a partir de falsos prestigios y privilegios de clase o económicos, la fundación de periódicos para propaganda partidaria, la falta de cultura política en la sociedad... Solo para darnos una idea, pues la lista completa debería ser más amplia.

La especialista responsable de la edición crítica, Mónica Cárdenas Moreno, cuenta con una larga y destacada trayectoria estudiando la obra de Mercedes Cabello. El texto presentado en su edición —bastante prolija, como exige este tipo de trabajo— se basa en la revisión y el cotejo de las tres primeras ediciones de *El Conspirador*, lo que complementa con diversas notas aclaratorias de tipo histórico, filosófico, metaliterario y semántico. Comentario aparte merece el estudio preliminar, también de la investigadora, que se dirige a una lectoría no necesariamente familiarizada con la obra de Cabello o la literatura peruana del siglo XIX, pertinente sin dudas para una edición crítica, pero más aún cuando se trata de una obra y una autora tan poco conocidas fuera de los círculos académicos especializados. La mayoría de sus subtemas tiene así una función contextualizadora: la biografía de Cabello, su relación con las escritoras de la generación de 1870, su concepción de novela moderna y su singular adscripción a la corriente del positivismo, así como el imaginario limeño de fines del XIX con el que dialoga la obra.

Este desarrollo previo facilita el entendimiento de la última parte del artículo, centrada en el análisis de *El Conspirador* mismo. Como ya había anticipado en el título, Cárdenas Moreno denomina a la propuesta de Cabello “autopsia de la política peruana en clave de género”, en referencia, por un lado, a la metáfora sugerida en la novela de la sociedad peruana como un cadáver que no puede ya producir más que la “contaminación social” de individuos influenciables como Bello y a “la voluntad de la escritora por refundar la política para lo cual se necesita una declaración de muerte (Cárdenas Moreno, 2021, pp. XIV-XV). Por otro lado, la frase también remite a la reflexión sobre este mundo político “enfermo”—en el artículo hay una clara definición de este como “política caricaturizada” (p. LXVII)—, en relación con los roles de género imperantes, su transgresión y la desestabilización de las fronteras entre lo público y lo privado. En ambos aspectos, concluye la investigadora, Cabello va más allá de las miradas esencialistas. En el primero,

Jorge Bello por influencia familiar y la de su propio medio se encuentra impregnado de la atmósfera conspirativa. Es cierto que con esto la autora defiende el determinismo social, pero a la vez pone énfasis en la importancia de la educación familiar e institucional (Cárdenas Moreno, 2021, p. LXVI).

Ciertamente, aunque Jorge Bello haga mención a su condición de sietemesino y huérfano como un factor influyente en su carácter, y aunque otras veces se exprese de los demás en la lógica del racialismo científico (por ejemplo: “El mal tiene aquí raíces muy hondas; el tiempo, en su larga carrera, podrá quizá, inoculándonos la sangre pura y sana de otras razas, remediar los males que nos aquejan” [Cabello, 2021, p. 26]), cuando se trata de ahondar en las raíces de su “contagio moral”, de su corrupción y afán por detentar el poder político, son otras las correlaciones trazadas. La más importante es la influencia cercana de modelos de conspirador: el tío, también coronel, asesinado a balazos por conspirar, y el mentor arequipeño que asciende a Bello a coronel por su carisma. También contribuyen la manipulación de su tía, afanada con su instalación a todo costo en el poder político, su inmerecido y absurdo ascenso como ministro de Estado, la adulación acrítica e interesada de sus correligionarios y la alianza e influencia de una contraparte femenina, Ofelia Olivas, que comparte su vida disipada debido a la fortuna improductiva de su familia en el negocio del guano.

Pero además es pertinente recordar aquí uno de los propósitos de la autobiografía que Cabello pone en boca de su protagonista: “dejar a la generación que nos sucede el ejemplo de una vida, que sea un aviso para precautelarse contra las sirtes y escollos que en el mundo encontramos, debe ser el móvil de este género de publicaciones” (Cabello, 2021, p. 3). Aunque en la novela no hay mayor elaboración sobre esta capacidad liberadora de la literatura de los vicios sociales mencionados más arriba, al menos la creencia en el determinismo social no se presenta como monológica en el texto, como tampoco ocurre con las expresiones racialistas o de negación de los privilegios y desigualdades de clase. A esta conclusión contribuye un aspecto resaltado en el artículo de Cárdenas Moreno: la decisión de adoptar un narrador homodiegético —que es además un personaje caricaturizado, contradictorio y sin autoridad moral— puede ser leída como una estrategia “por la cual Mercedes Cabello se oculta bajo la imagen del personaje que intenta criticar” (p. LXVI). Esto le permite a veces filtrar en la voz de su antihéroe sus propias ideas políticas y en otros distanciarse paródicamente de las reflexiones de su protagonista.

En cuanto al segundo punto, Cárdenas Moreno afirma que “En ninguna otra novela de Cabello es más evidente que los roles de género son aprendidos” (p. LX). Con esta idea, la crítica no solo se refiere a la visibilización de las condiciones sociales por las que Jorge sigue el camino del coronel Espoleta o por las que Ofelia ejerce una influencia perniciosa sobre su amante, sino también por el ingreso en el discurso literario de “nuevas formas de masculinidad” (p. LXVIII), identificable sobre todo en el protagonista, y la insistencia en una subjetividad femenina ya descrita por Flora Tristán, aunque todavía no asentada en el discurso hegemónico: la mujer que interviene en política.

Al respecto, creo que es importante pensar en estas nuevas masculinidades identificadas en el artículo a la luz de la postura antimilitarista y en general antibelicista de Cabello, en un siglo en el que la relación entre política y militarismo estaba naturalizada a tal punto que incluso partidos identificados como más progresistas o democráticos a los ojos de nuestra época, como el civilista de Manuel Pardo, se encontraban conformados en buena parte por el sector castrense, según evidencia Ulrich Mucke (2010).

Como en sus ensayos de posguerra, en *El Conspirador* la escritora no desaprovecha la oportunidad para despojar de todo halo heroico o viril a la figura del caudillo militar. Públicamente, Bello y otros personajes masculinos son percibidos como temibles y seductores conspiradores o valerosos militares, pero en la realidad íntima descrita por el protagonista, ninguno se presenta naturalmente inclinado al ejercicio de la violencia o al dominio de las mujeres y tampoco pueden aparentarlo con éxito por mucho tiempo. Jorge Bello se autopercibe como frágil y sensible, no puede seducir exitosamente a las mujeres y queda profundamente conmocionado al asesinar de casualidad a un soldado. Su mentor arequipeño, otro militar, que además es jefe de un partido, es un artista frustrado, confiesa Bello, sin ninguna formación ni interés como estratega bélico. Su tío prefecto se lanza torpemente a la insurgencia por insistencia de su esposa y muere sin mayor gloria en el intento. La masculinidad tradicional modélica de la carrera militar no es más que una condena en sus espaldas. Pero, además, como quien se asegura de la llegada del mensaje, desde las primeras páginas, Cabello desliza en la voz de Bello reflexiones implacables que alcanzan hasta al discurso oficial heroico alrededor de la fundación del Perú como república:

las culpas cometidas en mi vida de hombre público, más que mías, son de mi época, de esta generación a la que pertenezco, y que, como fatal herencia, lleva *el espíritu subversivo y revolucionario de los ínclitos*

conspiradores, que también fueron los grandes patriotas, los beneméritos que derrocaron el poder de la dominación española en el Perú (mis resal-tados) (Cabello, 2021, p. 17).

Más allá del éxito de ventas que resultó la novela en su época, es inevitable preguntarse qué reacciones provocaron en los lectores del siglo XIX fragmentos como este, y en general la puesta en cuestión en la obra de los mandatos sociales de género. Este no es un tema profundizado en el estudio introductorio, muy probablemente por la gran dificultad que supone. Ismael Pinto Vargas (2003) consigna que, en *Los Andes*, el diario político que Clorinda Matto fundara en 1892, no hay una sola mención al contenido de *El Conspirador*. El silencio en este caso es imaginable, pues, independientemente del distanciamiento que para este año ocurre entre las dos escritoras, *Los Andes* había asumido la misión de apoyar al partido cacerista, incompatible con la crítica política plasmada en *El Conspirador*, que no es contra algún caudillo o partido particular del periodo, sino contra todos, contra el papel que este sujeto representaba en la nación. Esto también muy probablemente volvió imposible o difícil la visibilidad de la novela en otros medios de prensa, la mayoría de ellos con alguna filiación partidaria.

Con todo, las reediciones inmediatas que mereció *El Conspirador*, con tirajes osados para su época, según indica Cárdenas Moreno (p. LXXIX), podían hacer presagiar un mejor destino para el libro en el siglo XX. Sin embargo, entre las polémicas y la marginalidad que envolvieron los últimos años de vida de su autora (Pinto Vargas, 2003) y la desvalorización androcéntrica de su obra por parte de los intelectuales de la generación del 900 y los sucesivos, la novela cayó en el olvido durante más de cien años. No sabemos, por tanto, de qué manera hubiera influido en el siglo pasado en la cultura política de la sociedad peruana su lectura y discusión en la educación secundaria o los primeros años de universidad, pero, como afirma la editora: “Si la toma de consciencia y la verificación de los males-tares de la realidad a través de la ficción no se llevó a cabo en su tiempo, como la autora lo hubiese querido, una relectura de la novela hoy puede saldar cuentas” (p. LXVIII). Ojalá que en esta, su segunda vida libresca, estemos listas/os para dialogar con la novela.

Referencias bibliográficas

Mucke, U. (2010). *Política y burguesía en el Perú. El Partido Civil antes de la Guerra con Chile*. Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Estudios Peruanos.

Okuma, D. (2020). Adaptación de *El Conspirador. Autobiografía de un hombre público*. Ediciones Deformes.

Pinto Vargas, I. (2003). *Sin perdón y sin olvido. Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo*. Universidad de San Martín de Porres.

Biodata

Luz Vargas de la Vega egresó de la carrera de Literatura y Lingüística en la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde también concluyó sus estudios de maestría en Literatura Hispanoamericana. Se ha desempeñado como docente de cursos de Humanidades en su universidad de origen y en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. En 2022 coeditó la edición crítica de la obra dramática *Hima-Sumac. Drama en tres actos y en prosa*, de la escritora cusqueña Clorinda Matto, para el sello editorial Púrpura y Púrpura.

Juan Mayorga. *El Golem*. Madrid, La Uña Rota, 2022. 108 pp.

Noelia López Souto

Universidad de Salamanca

noelials@usal

ORCID: 0000-0003-0283-7042

El mero nombre del autor madrileño Juan Mayorga (figura sobresaliente de la dramaturgia contemporánea en español, y cuya profunda rigurosidad y densidad de motivos temáticos y constructivos singulariza y acredita su trabajo) ya debería poner siempre en guardia a sus lectoescpectadores. No obstante, a finales de febrero de 2022 el autor sorprendió a sus seguidores con un texto complejo y profundamente filosófico: *El Golem*. Publicado por Ediciones La Uña Rota (2022), este libro era esperado porque Mayorga lo escribió durante la pandemia y, sobre todo, porque en él acoge un drama cuyo estreno, ligeramente anterior a la edición, creó la necesidad de ir o volver sobre su texto con el detenimiento que nos permite la página escrita; leer para descifrar una obra basada, precisamente, en el potencial de la palabra. Puesta en escena y libro de *El Golem*, por tanto, se miran y abrazan de manera muy estrecha. En esta reseña referiremos la recepción de ambas, pues su orden de llegada al público ha resultado significativo y complementario, si bien nuestro objeto de base, de partida y de vuelta a las palabras, siempre es el libro.



Figura 1

Cartel promocional de la representación de *El Golem*

Después de títulos amables aunque de rico potencial reflexivo como *Reikiavik*, *Intensamente azules* o *Silencio*, *El Golem* nos lanzó a inicios de 2022 su propio aviso de alerta con el cartel lóbrego y complejo que anunciaba la representación de la pieza teatral. El cartel transmitió de forma magistral una atmósfera oscura, inquietante y poblada de palabras, donde entreveíamos en primer plano un rostro cansado, espectral, cuya mirada perdida, angustiosa y mortecina trascendía los límites del papel para interrogarnos (“¿Son solo palabras?”) y prevenirnos acerca de lo que encima del escenario íbamos a presenciar. Y pese a este aviso, una vez dentro del teatro fue imposible que el público escapase a la conmoción y los golpes que Mayorga le tenía preparados con su obra. La puesta en escena de *El Golem*, bajo la dirección de otro grande del teatro español, Alfredo Sanzol, logró comunicar y potenciar con una monocroma, sobria, violenta e impecable escenografía, de negros sobre negros, la enajenante atmósfera del drama que vive la protagonista, Felicia, cuyo nombre —evocador de *felicidad*— ilustrará, a medida que avanza la obra, las paradojas e ironías que a veces nos depara la vida; así como, al receptor de *El Golem*, su final.

La obra se ambienta en un marco de crisis sociosanitaria y política: un contexto de colapso del sistema de sanidad pública en el que los masivos recortes conducen a Felicia, pareja de Ismael —ingresado en un supuesto hospital por una enfermedad rara—, a firmar un contrato que la misteriosa Salinas —representante o víctima del mismo sistema— le plantea y cuyo cumplimiento permitirá que Ismael complete su tratamiento, se recupere y sea dado de alta. El lectoespectador será consciente, a partir de ese momento, de que Felicia se convertirá en la paciente objeto de interés y ya no en la familiar del hospitalizado, será sometida a tareas de memorización de palabras, textos e incluso sueños o ideas y, muy poco a poco, su transformación física y psíquica irá sugiriéndose y evidenciándose con sutileza y de manera traumática, lo que afectará no solo a su vitalidad corporal sino también a sus pensamientos e identidad. Cobra sentido entonces lo que nos inquiría el cartel promocional: “¿Son solo palabras?”.

Para la representación, Sanzol decidió convertir el telón rojo del teatro María Guerrero de Madrid en una plúmbea tela que se abría y dejaba a la vista, a lo largo de todo el espectáculo, una escenografía oscura sobre un suelo también negro. Comenzaba con una solitaria mesa, evocadora de la cafetería del hospital, y después incorporaba diversos paneles negros de red que simulaban las paredes del edificio-laberinto y que iban moviéndose durante el espectáculo para recrear los escenarios presentados al público: el Cuarto de las Lenguas (con la mesa dentro y

algunos libros), habitaciones de hospital (con cama y sábanas negras), y, ya hacia el final de la obra, unos pasillos y cuartos vacíos del edificio. Este elemental y enlutado *attrezzo* logró su potencial total con reorganizaciones rápidas a la vista del auditorio y, en general, en torno a la protagonista Felicia, casi siempre en escena. Asimismo, la iluminación mortecina de Pedro Yagüe y la turbadora música de Fernando Velázquez que acompañó a la representación, en ciertos momentos climáticos, incrementaron el tono angustioso de la acción presentada. Los ocasionales ruidos de tumulto en los pasillos del extraño hospital —estos sí anotados por Mayorga en su drama escrito— contribuyeron asimismo a crear una atmósfera perturbadora y alarmante para el espectador. La tensión y la angustia se sostuvo en la representación hasta el último parlamento de Felicia, pronunciado de cara al público y ya con otro vestuario y asumiendo otra identidad; esto es, con sueños, memorias, cuerpo, personalidad, etc., de otro. El público estaba todavía confuso porque la sugerida distopía que había intuido en la piel de la protagonista, víctima de un agresivo experimento, parecía finalmente resultar, a juzgar por las palabras finales del personaje, lúcida y liberadora. El Golem había cobrado vida y, aunque inquietante en sí y en su monólogo, cerraba la obra mostrando el poder emancipador de las palabras e invitando a utilizarlas con ese fin. ¿Acaso el propósito justifica los medios?



Figura 2

Portada de la edición
princeps en papel (Ma-
yorga, 2022)

En el libro de *El Golem*, publicado por Ediciones La Uña Rota (2022), la portada con pinceladas de colores (característica de la colección en la que se incluye, Libros Robados) no evita que el rostro dibujado refleje y transmita con su expresión una realidad de espanto u horror, quizá de lo que ve hacia sí o hacia fuera. En un manejable formato de bolsillo y con cubiertas blandas, este libro de teatro filosófico e intelectual, acompañado precisamente de un epílogo del filósofo Santiago Alba Rico, reclama un lector crítico y reflexivo, capaz de enfrentarse a las múltiples referencias culturales y al detenimiento y profundidad de lectura que la obra merece. De hecho, este texto de Mayorga es tan exigente con sus receptores, espectadores o lectores, que en ocasiones estos pueden perderse en la hondura y los matices de sentido de la trama.

El dramaturgo visibiliza con esta obra simbólica y compleja sus orígenes formativos como filósofo y como buen conocedor de la cultura y la historia del pueblo judío y del mundo centroeuropeo. *El Golem* recrea el mito, originario de una tradición popular del judaísmo, de una criatura creada de arcilla que cobra vida cuando le meten en la boca la palabra sagrada. Evoca la criatura de la leyenda del rabino Loew, ser que sirvió para salvar a los judíos del gueto de Praga en el siglo XVI; y también a la criatura del novelista austriaco Gustav Meyrink, que convirtió en el siglo XX el mito en materia literaria y cinematográfica. En general, el golem representa a un ser creado artificialmente, un autómatas humano, una criatura moldeada como Adán, que fue, en realidad, el primer Golem. El lector debe conocer esto, la esencia del golem como sujeto artificial creado con palabras de otro(s), para captar la clave interpretativa de este drama críptico y cabalístico de Mayorga, con posos borgianos a la vez que filosóficos. *El Golem* nos hace comprender que todos, en cierto modo, somos un golem, en tanto que seres habitados por palabras de otros discursos (que leemos, escuchamos o nos inculcan): creemos manejar el lenguaje a nuestra voluntad, pero en verdad nos hallamos a su merced, alineados por relatos que otros nos han transmitido y nos transmiten, por eso Mayorga pretende alertarnos hacia quienes dominan el discurso, aún más poderosos y peligrosos en tiempos de crisis sociopolíticas y económicas.

Este drama es un excelente ejemplo de la “dramaturgia de la palabra” (Spooner, 2014, p. 15) que caracteriza al autor, quien de forma recurrente cultiva y se preocupa en su teatro por la doble idea del lenguaje como herramienta y arma, capaz de parar una guerra y también provocarla para dominar el discurso (Mayorga, 2022, p. 54). La advertencia hacia el peligro transformador a la vez que manipulador de las palabras será el grito y tema central sustentador de *El Golem*, así como la

toma de conciencia acerca de la invisibilidad del horror y la violencia tras palabras como *hospital*, *Paraíso* o *tratamiento*, que ocultan la perversa verdad: un experimento humano con la sana y joven Felicia, que al comienzo de la obra, como antes hemos mencionado, firma un misterioso contrato según el cual se compromete a memorizar unos textos para que su pareja hospitalizada, Ismael, siga recibiendo atención médica y se salve. La intriga y la sospecha hacia ese centro hospitalario, y la desconfianza en el poder de esas palabras que ella debe asimilar, se siembran continuamente y es probable que su percepción sea mayor en la pausada lectura del texto que en la fugaz representación: de un lado, Felicia en su segunda conversación con Salinas, al principio de la obra, confiesa que “Lo primero que dijo Ismael al ingresar fue: ‘No parece un hospital’. SALINAS: Es un hospital diferente, es verdad” y la joven continúa incidiendo en la duda: “el empleado de la gasolinera donde voy a ducharme [...] me miró con preocupación y me dijo que en la ciudad circulan rumores sobre este hospital” (Mayorga, 2022, pp. 19 y 21); luego con Ismael volverá a plantear este recelo sobre el centro sanitario: “dijiste al ingresar: ‘No parece un hospital’. Y ahora, ¿te parece un hospital?” (Mayorga, 2022, p. 33), “Todo lo que importa ocurre aquí [en el hospital]”, asegura Salinas; de otro lado, acerca del ejercicio de memorización, resulta clave el diálogo entre Felicia y Salinas previo a la firma del contrato por la joven, aunque el lector a esas alturas, en la apertura de la obra, aún no comprende bien qué sucede ni qué va a suceder en ese hospital porque, según explica Mayorga en boca de Salinas, vivimos sin ver más allá de lo que nuestra intención pretende ver; “solo atiendes [al escuchar la voz *hospital*] a aquello que buscas. No ves nada más” (Mayorga, 2022, p. 28):

FELICIA: [...] ‘Memorizar palabras de otro’. No me vendría mal meterme unas cuantas, [...] pero seguro que se trata de otra cosa, estamos en un hospital. He estado pensando en qué puede consistir. ¿Cogen una mente, le sacan, no sé cómo, las palabras y...? [...] Vi un documental en que [...] hacían pasar información de una [cabeza] a otra. SALINAS: [...] Se trata exactamente de memorizar unas palabras. [...] [pero] Tratándose de palabras, puede ser muy peligroso. [...] Los médicos dicen que [...] entre el donante y el receptor siempre puede aparecer una incompatibilidad. [...] [Cómo se llama el otro] No puedo decírselo” (Mayorga, 2022, pp. 22-23).

Además de advertirnos sobre el poder de las palabras (para transformar o manipular, para visibilizar o disfrazar la realidad), esta obra reúne otras de las obsesiones que desde sus orígenes como creador teatral han marcado la producción de

Juan Mayorga. Podríamos decir que, a la vez que *El Golem* presenta la creación de un golem, encarnado mediante la transformación de Felicia, la propia pieza es el golem de las restantes obras del autor, o sea, resulta la condensación y quizá la cima de todos sus títulos, incluyendo incluso motivos reconocibles de su teatro breve como el número 581 aplicado en este drama a la habitación del hospital, cifra coincidente con la de los “581 mapas”, pieza breve (Mayorga, 2010, pp. 165-172; 2020, pp. 265-274; 2021). Otra de estas obsesiones, en relación con la palabra, es el motivo de la traducción o del traductor, siempre peligroso en el teatro mayorguiano, porque quien traduce es capaz de crear realidades engañosas e imponer un discurso alterado o alienante. En *El Golem Salinas* es la única traductora que trabaja en el hospital, explica a Felicia los significados de las palabras que debe memorizar y la guía en sus tareas de estudio. “Todos somos traductores los unos de los otros, y cada uno de sí mismo, pero casi siempre traducimos mal. [...] Nadie te conoce como tu traductor, si escucha bien” (Mayorga, 2022, p. 55), le indica Salinas a Felicia.



Figura 3

Vicky Luengo (Felicia) y detrás Elena González (Salinas) en la representación de El Golem. Centro Dramático Nacional

Conectado con esa manipulación expresiva o imposición de palabras de otro, alcanzamos otra constante temática del teatro mayorguiano: la pérdida de la identidad, normalmente derivada de la participación en situaciones de “combate dialéctico entre dos personajes” (Molanes Rial, 2020, p. 12), dominante y dominado, rol asumido aquí de modo consciente por Felicia, que cumple el contrato que firmó y que la conducirá a la autodestrucción. La pérdida de la propia identidad y la

adopción de otra constituye, en este drama, un tema cardinal, puesto por Mayorga sobre escena para poderlo explorar y examinar en toda su complejidad, de ahí la situación extrema de Felicia-golem: ella consiente el simulacro de memorización y la agresión a sí misma para salvar a Ismael y, además, al final se convertirá en un sujeto libertador de la humanidad. A Mayorga “le interesan esos límites porque revelan la verdad humana” (López Souto, 2013, p. 23): ¿crimen inhumano o experimento aceptable? La agresión y su silencio se le muestran al público, que es quien debe cuestionarse acerca del horror latente en *El Golem*. Nos hallamos, así, ante otra de las recurrentes obsesiones temáticas de Mayorga: la detección de la violencia y la barbarie, silenciadas y cotidianas, nunca representadas sobre el espacio escénico. Otros motivos asiduos en su producción, visibles en este drama, son el dilema verdad/mentira, relativo al lenguaje o al juego realidad/ficción; el sugerente acto de cantar, ligado al amplio poder creador de la palabra; la dicotomía cultura/barbarie, “la fascinación borgiana por los libros” (Molanes Rial, 2020, p. 13), las matemáticas, la profundidad filosófica de la pieza, los mapas, etc. De este modo, *El Golem* prolonga sus hilos hacia títulos pasados del autor como *El traductor de Bloomemberg*, *Más ceniza*, *El jardín quemado*, *Cartas de amor a Stalin*, *Himmelweg*, *La lengua en pedazos*, *El cartógrafo*, *581 mapas*, y otros gracias a la red de obsesiones y motivos que los une.



Figura 4

*El autor Juan Mayorga y el director Alfredo Sanzol
(de derecha a izquierda)*

La lectura se estructura en 14 secciones que, en la puesta en escena, apenas se distinguen porque la ordenación escénica se adapta a los cambios escenográficos. La sugerencia y la densidad simbólica constituye una constante, perceptible en secciones tan sintéticas como la 5 “Sueño del cuerpo de Felicia” (Mayorga, 2022, p. 47) o parlamentos tan significativos como el único que figura en la parte 6: “FELICIA: Quiero que me cuentes todo lo que sabes de mí. Quiero que me lo cuentes cada día. Todo lo que sepas de mí” (p. 48). La disolución de la identidad de Felicia se da a entender con mucha sutileza: “Estás pálida” (p. 33), “Nunca había soñado con esa intensidad. [...] [Sueños] [t]an fuertes que me da miedo dormir” (p. 40); “Yo antes no hablaba así” (p. 41); “¿Y si tomo por mío un sueño que nunca he soñado?” (p. 46); “Desde ayer, siento dolor en este brazo” (p. 56); “Siento que me abandona toda mi energía [mientras estudia palabras], pero no llego a dormir, mi cuerpo se queda al límite del sueño. [...] Mi cuerpo se libera de mí” (p. 57); “Hueles a otro champú”, le dice Ismael en la sección 9 (p. 61); solo el matemático expresará la realidad del cambio con claridad, aunque Salinas no concede crédito a sus palabras y confunde al receptor, desprovisto de certezas hasta la conclusión de la obra: “FELICIA: [...] Me ha explicado lo que, según él, están haciendo conmigo. [...] SALINAS: [...] Yo no me tomaría muy en serio las teorías de alguien que solo se siente seguro en los ascensores” (pp. 51 y 53). Al final, en la sección 13, la pareja de Felicia (Ismael) ya no la reconoce y destaca su apariencia de enferma, comprensible tras la transformación que el personaje acaba de completar. En la siguiente y última sección de *El Golem* el lector ya no encontrará un nombre correspondiente con la identidad del personaje o personajes que intervienen, pues ya Felicia es otra criatura. Los interrogantes asaltan al lector, que ve un diálogo con guiones donde, tal vez, sea uno mismo el que habla o sean dos. Las voces de las copias se confunden: “Todas estas palabras que recibo de ti, ¿ya eran una copia? ¿Repito la copia de una copia? ¿Cuándo fueron escritas por primera vez? ¿Cuántos somos? ¿Solo somos un cuerpo?” (Mayorga, 2022, p. 83).

La inquietud y la angustia, que en la representación impactan en el espectador, palpitan en la lectura de *El Golem* mediante su ritmo inestable e irregular, sus continuas elipsis y sugerencias, los complejos significados o simbolismos filosófico-literarios del drama, la constante exigencia de analizar los discursos y determinar su verdad o falsedad, etc. El doble potencial de las palabras para ocultar y decir verdades inquieta porque puede estar invisibilizando la barbarie y el horror. El lector avanza con cautela y con atención a lo menor, sin apoyo escenográfico y sin certezas, porque no sabe en qué palabras confiar: solo puede proseguir su lectura, pese a su desconcierto a veces o su conciencia de no estar entendiéndolo todo en

esa primera lectura que, no obstante, alimenta su pensamiento crítico y despierta su reflexión sobre temas de la obra y existentes también en su propia realidad: el abuso de poder, la coacción, nuevas formas de censura y represión al ciudadano, el potencial manipulador de las palabras, el dilema entre el bien personal o el colectivo, y la peligrosa objetualización de los cuerpos por la ciencia y el poder, dado que son campos de batalla del ser y más manejables cuanto más desprovistos de sensibilidad, pensamiento propio y vida personal o relaciones afectivas. Felicia, a medida que pierde su identidad, es vaciada de sus emociones y desprovista de su relación sentimental con Ismael: se vuelve un cuerpo autómatas, alienado por el discurso de un nuevo poder que desea implantarse en un propicio tiempo de crisis.

El monólogo final que en la representación lo interpreta una Felicia diferente, a



Figura 5

Imagen del montaje en el Centro Dramático Nacional

la que vimos cómo físicamente iba cambiando o cómo se agitaba en convulsiones o corría por el escenario para digerir la transformación que la asaltaba física y mentalmente, en el libro debe entenderlo un lector atento y agudo, capaz de captar y recrear esa metamorfosis. Ese monólogo final, además, es una vuelta de tuerca: golpea al lector que parecía haber encontrado sentido distópico al experimento que desde el comienzo de *El Golem* venía sugiriéndose, puesto que las afirmaciones del parlamento final resultan, en esencia, liberadoras y defensoras de la libertad de los pueblos: “contamos con nuevas fuerzas para luchar por la libertad. [...] Convertiremos nuestras prisiones en refugios, en ellas proseguiremos el

camino que conduce a la conciencia”. De este modo, la enajenación, la creación del Golem-Felicia (al igual que posiblemente lo es también Salinas, la traductora que guía el proceso de cambio de la protagonista), aunque dolorosa, agresiva y opresora da lugar a un ser, paradójicamente, predicador de la libertad humana y convencido de la necesidad de luchar por ella. El lúcido epílogo del filósofo Alba Rico nos recuerda y explica el doble filo del lenguaje, para el bien y para el mal: “La palabra puede envenenar [...] o salvar [...] porque baja [...] de la libertad al cuerpo” (Mayorga, 2022, p. 98). Según él, el Golem “es la palabra misma, aunque él no la posea. Nunca muere, [...] vive cuando el pueblo está en peligro” (p. 101); y en el momento de crisis del drama, y en nuestro presente,

Necesitamos un nuevo Golem, no porque necesitemos un salvador o un retorno al mundo antiguo [correspondencia palabras/cosas] sino porque necesitamos un campo de batalla. [...] la palabra reñida y el cuerpo común: el único lugar donde podemos perder [...] [y] alcanzar la victoria (Mayorga, 2022, p. 104).

Es imposible para un lector o espectador de 2022, tras leer o escuchar el monólogo final de *El Golem*, deslindar teatro de realidad. El público se siente interpelado y, por tanto, se cumple así la noción de arte teatral comprometido que Mayorga defiende: esto es, un arte caracterizado por “su carácter ensamblario y su condición política. [...] arte político que convoca a la ciudadanía en un tiempo y lugar concretos con el fin de apelar a su conciencia individual y colectiva”, puesto que el dramaturgo debe “crear obras que construyan conciencia” (Molanes Rial, 2020, p. 15). La obra teatral, según este autor, tiene que trascender más allá de la atmósfera creada —sobre el escenario o entre el lector y las páginas del libro— y debe alcanzar la realidad de sus receptores para interrogarla y someterla a una reflexión crítica. *El Golem* consigue esto: nos interpela como público y nos enriquece mediante un aprendizaje en la duda, la pregunta, la búsqueda de la verdad.

Referencias bibliográficas

- López Souto, N. (2013). *Juan Mayorga en el teatro contemporáneo español: posmodernidad y singularidad*. [Tesis inédita de maestría, Universidad de Salamanca].
- Mayorga, J. (2010). *Teatro para minutos*. Ñaque.

- Mayorga, J., y Montero Galán, D. (2021). *581 mapas*. La Uña Rota.
- Mayorga, J. (2022). *El Golem*. La Uña Rota.
- Molanes Rial, M. (2020). Prólogo. En J. Mayorga, *Teatro para minutos* (pp. 9-22). La Uña Rota.
- Spooner, C. (2014). [Prólogo] Una palabra más. En J. Mayorga, *Teatro 1989-2014* (pp. 11-24). La Uña Rota.

Biodata

Noelia López Souto es profesora de Literatura Española en la Universidad de Salamanca. Además, es investigadora miembro del Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y Humanidades Digitales (IEMYRhd), como integrante del proyecto nacional “Público, libro y bibliofilia en el Siglo de las Luces: innovación tipográfica, programa editorial y redes internacionales de Giambattista Bodoni” (dirigido por Pedro M. Cátedra), y coordinadora técnico-editorial del portal de investigación Biblioteca Bodoni.

Premio de doctorado en Filología Hispánica con la tesis *El epistolario de José Nicolás de Azara y Giambattista Bodoni: libro y cultura entre Roma, Parma y España* (Universidad de Salamanca, 2018). Su perfil investigador y de publicaciones se ramifica en la historia del libro (el mundo del impreso bodoniano y la cultura editorial ítalo-española a finales del siglo XVIII e inicios del XIX: estética, imprenta y tipografía, bibliofilia, agentes y redes) y la cultura o literatura del siglo XVIII español (ediciones de cartas, poetas y poesía española, infancia y mujeres lectoras). Su segunda línea de trabajo es el teatro contemporáneo, en particular la dramaturgia de Juan Mayorga.

Pablo Landeo Muñoz. *Lliwyaq*. Lima, Pakarina Ediciones, 2021. 117 pp.

Alison Krögel

University of Denver

akrogel@du.edu

ORCID: 0000-0003-3993-8891

Desde hace muchos años, el escritor e intelectual peruano Pablo Landeo Muñoz ha participado de manera activa en el movimiento de promover la creación y difusión de la literatura quechua en una variedad de géneros y espacios para públicos diversos. Tal vez es mejor conocido por ganar el Premio Nacional de Literatura, en la categoría Lenguas Originarias, en 2018 con su novela (monolingüe) quechua *Aqupampa* y por ser el cofundador y director de *Atuqpa chupan*, la revista de crítica literaria quechua (monolingüe). También ha publicado la colección de relatos *Wankawillka* (2013, bilingüe), y los libros de poesía en castellano *Los hijos de Babel* (2011) y *Nocturnos* (2015). Además de esta producción considerable de creación literaria, cabe destacar que Landeo Muñoz es asimismo antropólogo y experto en la tradición oral andina-quechua.

La presente entrega literaria de Landeo Muñoz se trata de una colección de cuentos intitulada *Lliwyaq*. El libro forma parte de la Colección Willay de Pakarina Ediciones y fue escrito como resultado de los viajes del autor a la provincia de Angaraes, entre 2015 y 2019, con el fin de recoger cuentos para su tesis doctoral sobre tradición oral quechua de Huancavelica que elaboraba para la universidad de la Sorbonne Nouvelle. Durante sus largas estancias de trabajo de campo en las comunidades altas de Paucará, Anchonga, Lircay y Congalla en particular, Landeo Muñoz conoció a narradores talentosos, cuyos relatos y biografías inspiraron la construcción de protagonistas y tramas desarrollados en *Lliwyaq* (comunicación personal con Landeo Muñoz, febrero de 2022). El libro está compuesto por 17 cuentos (número que, como ha señalado el mismo autor, es un guiño al número de relatos incluidos en *El llano en llamas* del maestro Juan Rulfo). Y es cierto que hay muchos puntos de encuentro entre el nuevo libro de Landeo Muñoz y el célebre (primer y último) libro de cuentos del autor mexicano. Al igual que los relatos de Rulfo, los cuentos incluidos en *Lliwyaq* también exploran temas y tonos relacionados con una variedad de fronteras turbias y poco precisas. *Lliwyaq* nos exige contemplar las lindes —a veces porosas— entre la vida y la muerte, el

sueño y la vigilia, la *ñawpa* del futuro y la del pasado remoto, la memoria y el olvido. Nos exhorta a explorar espacios liminales como la ensoñación y el *déjà-vu*, en donde un callejón desierto en el pueblo de uno se puede confundir con el de una inmensa ciudad extranjera, y en donde ecos de escenas violentas de antaño logran interrumpir el silencio profundo que reina justo antes del amanecer. Varias escenas de *Lliwyaq* nos invitan a entrar en una meditación intertextual con la descripción tan memorable del silencio que elabora Rulfo en su cuento “Luvina”. Al igual que muchos de los personajes de *Lliwyaq*, el protagonista de “Luvina” vive en un pueblo ubicado en las tierras altas, empinadas y pedregosas, en donde “se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien le ladre al silencio [...] no se oye sino el silencio que hay en todas las soledades” (Rulfo, (1977 [1953]), p. 66). Asimismo, varios momentos memorables de *Lliwyaq* nos recuerdan al aislamiento agobiante que también domina los oscuros universos narrativos de Poe (“Then silence, and stillness, and night were the universe”, de “El pozo y el péndulo”, 1982 [1843], p. 144). Sin embargo, en la mayoría de los casos, los protagonistas que pueblan las escenas de *Lliwyaq* logran persistir. *Paykuna takyanku*. Se dan cuenta de que —como el héroe de Poe encerrado por agentes de la Inquisición española al borde de un pozo infinito— siempre hay esperanza de que los muros ardientes se derriben y que llegue una mano extendida para redimirles del abismo. Incluso en los momentos más agobiantes de la vida uno puede, a veces, encontrar *qispiy* o libertad: “Nina pirqakunaqa utqayllam qipaman tuñikuykurqa. Chayllapim huk hatun kallpayuq maki ñuqapata hapirurqa qaqaman wañusqahinaña wichikuykuchkaptiy” (Poe, 1982 [1843], p. 157), epígrafe del cuento “Hanaqpacha llaqta” (Landeo Muñoz, 2021b, p. 71).

Aunque entre los títulos de libros de ficción de Pablo Landeo Muñoz abundan los topónimos (*Aqupampa*, *Wankawillka*), en *Lliwyaq* nos encontramos con un título que es el nombre de un personaje epónimo que aparece en la segunda sección “Iskay” del libro. En runasimi, la palabra *lliwyaq* se refiere a lo despejado o lo sereno; muchas veces en referencia al cielo, aunque se podría emplear igualmente para describir el ánimo o la personalidad de un individuo. Según Landeo Muñoz, es un antropónimo bastante conocido en Congalla y “cautivado por la significación del apellido y la extraña musicalidad al pronunciarlo, lo repetí por mucho tiempo hasta sentir que la primera sílaba venía suave y lenta, como de lugares remotos, luego la última sílaba concluía semejante al estallido de una ola revestida de significaciones desconocidas” (comunicación personal, Landeo, febrero de 2022)¹.

Pese a que *lliwyaq* significa serenidad, “en el libro existen personajes y situaciones violentas, por no decir sangrientas, pero el humor y el erotismo atemperan tales

escenarios, diríamos —si fuera posible— *lliwyaqyachin*” (Landeo Muñoz, 2021b, p. 71). Por ejemplo, en el cuento “Lliwyaq”, la madre y protagonista del relato se llama Lucinda, nombre asociado con la luz, y en la mitología griega con Lucina, la diosa que acompaña a las mujeres durante sus partos. Como su nombre presagia, en este cuento la protagonista está asociada con referencias a la luz o al brillo (“akchipi” “akchita”). Sin embargo, en los contextos que rodean el nacimiento de su propio hijo no abunda demasiada claridad. Y cuando Lucinda y su esposo llegan al pueblo a registrar el nacimiento del hijo, el funcionario encargado de anotar en el “papelcha” el nombre del bebé, pregunta a la pareja: “Lliwyaqchu wawaykichikpa sutin kanqa?”, Lucinda contesta con mucha confianza (y con el enclítico afirmativo quechua *-mi* agregado al nombre de su bebé), “Arí, wawan-chikpa sutinqa Lliwyaqmi” (p. 62). Más adelante, cuando la gente le pregunta a la protagonista por qué decide darle este nombre a su hijo, contesta: “Lliwyaq... Lliwyaq... Lliwyaq... ichaqa chay sutita sapa rimaspaymi huk rikchaq kallpawan kallpachakuni” (p. 63). Da la impresión de que cada vez que la nueva mamá tiene que enfrentar interrogantes sobre sus decisiones, se nutre de la misma fuerza del nombre de su hijo; cada vez que lo repite siente la fuerza que emana del apelativo. Lucinda es, sin duda, otra protagonista del libro que persiste y persevera.

En *Lliwyaq* los lectores también nos encontramos con personajes que son *puriqkuna* o *biyahirukuna* (viajeros) y que hacen eco a algunas de las narrativas quechuas del libro *Wankawillka* (Landeo Muñoz 2013); por ejemplo, el cuento “Biyahiruwan diyablu llallichikusqanmanta” (El viajero que venció al diablo). Esto tal vez no debería sorprendernos, ya que en las comunidades quechuas, los viajeros y *qatigruna* (arrieros) y también los vendedores itinerantes son conocidos como excelentes cuentistas. De hecho, *Lliwyaq* está dividido en cuatro secciones (*tarwa t’aqakuna*) y cada una se enfoca en un viaje o destino diferente. Además, los cuentos están firmados desde ciudades y países distintos (Paris llaqtapi, Wankawillka llaqtapi, Filadelfia llaqtapi y finalmente editado en Lima). Este detalle subraya el aspecto cada vez más global de la literatura quechua contemporánea, que se escribe y se lee no solamente en los Andes, sino también en el hawansuyu. El libro nos ayuda igualmente a volver a descubrir la riqueza onomatopéyica (*laqakuy, qaquy, tuqyachiy*) y de ecfonesis (*Taqláaaq!, Añalláw!, Achachallawya!, Yawlláy!*) del runasimi. Además, en *Lliwyaq* descubrimos nuevas facetas y aventuras de muchos de los personajes y espacios liminales más interesantes (y peligrosos) de la narrativa quechua-sallqa (en los cuentos “Sallqakuwintucha”, “Challpuchiku”, “Atuq”), hintilkunapa (“Lliwyaq”, “Wankawillka”), hanaqpacha llaqta (“Hanaqpacha llaqta”) y nakaq (“Degollador”), entre otros².

Si bien los *willakuykuna* de la rica tradición oral de la sierra central de Perú nutren mucho de los personajes, chistes, paisajes y tramas de *Lliwyaq*, los lectores que se acercan al texto también encontrarán algunas influencias de la literatura fantástica latinoamericana (de Rulfo claramente, pero también quizás de Juan José Arreola, Julio Cortázar y Horacio Quiroga), además de las referencias directas a Poe (en el cuento “Allan Poe Wasi”, firmado desde Filadelfia) y a *Le rouge et le noir* de Stendhal en el excelente cuento satírico “Atuq”³. De hecho, “Atuq” (“zorro” en runasimi) se podría considerar como un cuento pachacuti en la corriente de “Pongoq mosqoynin” (“El sueño del pongo”) de José María Arguedas y del excelente cuento “Kurawan sallqarunacha” del libro *Wankawillka*, en donde la avaricia de un cura racista, de un pueblo andino de valle, busca engañar al *sallqa runa-chutu* u hombre de la puna. En el caso del cuento “Atuq”, que aparece en la *t’aqá tarwa* o la cuarta sección del libro, estamos frente a un relato que satiriza la ciudad letrada de Lima con sus *wiraquchakunas* y sus *dukturkunapas*⁴. El cuento nos recuerda la importancia del humor y la sátira como herramienta de crítica social y de cohesión sociocultural tanto en la tradición literaria quechua como en las tradiciones orales y escritas de muchos otros pueblos indígenas de Abya-Yala (ver, por ejemplo, Bowers, 2005; Figueroa Verdugo, 2018; Taube, 1989). Desde las palabras iniciales de “Atuq”, se puede apreciar el tono satírico que reinará a lo largo del cuento, cuando el narrador hace referencia a los *supuestos* wiraqucha y doctores, los “*wiraquchakunas*” y “*dukturkunapas*”. La gramática quechua le permite al escritor o hablante burlarse de los falsos wiraquchas y poner en duda el prestigio de sus títulos decorativos al añadir la terminación reportativa /-s/ a ambos sustantivos plurales. De esta manera, “Atuq” de Landeo Muñoz nos recuerda a la crítica de la soberbia y el egocentrismo de “Huk dukturkunaman qayay” que Arguedas despliega en su poema del mismo título (1966).

Por otro lado, cuando en “Atuq” leemos la cita: “Libruchataqa kichaparispa kichaparispas taspirisqaku” nos damos cuenta de la nitidez del verbo quechua *taspiy* (“sacudir” o “agitar”). Es un verbo firme y precisa que también evoca la escena descrita por Guaman Poma en su *Nueva crónica*, en donde Atahualpa Ynga, en su trono en Cajamarca frente a Francisco de Pizarro y el “fray Uisente de la orden del señor San Francisco”, sella su propio destino y muerte, al declarar que “no tiene que adorar a nadie cino al sol, que nunca muere”. Guaman Poma describe como el Ynga empieza a hojear y sacudir el libro de los españoles que se niega a hablar:

¿Qué, cómo no me lo dize? ¡Ni me habla a mí el dicho libro!” Hablando con grande magestad, asentado en su trono, y lo echó el dicho libro de las manos el dicho Ynga Atagualpa” (Guaman Poma, cap. 19, “Conquista”, p. 385 [p. 387]).

En su estudio sobre la violencia del “imperialismo textual” español ejercido durante la época de la Conquista, la historiadora Patricia Seed (1991) argumenta que acaso el pecado más grave de Atahualpa, en esta escena de la biblia muda, en Cajamarca, era el hecho de que el inga se negara a maravillarse frente a una muestra (sagrada) de la palabra escrita. Seed (1991) nos recuerda que para el momento histórico del desarrollo de esta escena entre Atahualpa y Pizarro, las clases élites y letradas europeas llevaban siglos procurando mantener su hegemonía opresiva y violenta sobre la mayoría de la población a través de retóricas de poder relacionadas con la palabra escrita. Algo parecido ocurre en varios de los cuentos pachacuti de *Lliwyaq*, donde el desenlace o clímax del relato ocurre cuando un/a personaje proveniente de un grupo históricamente marginado termina dándole la vuelta al tiempo y el espacio de la narrativa: un/a *sallqa runa* intentando completar un trámite en un pueblo de mestizos del valle, el migrante a una ciudad desconocida, el viajero lejos de su tierra, una mujer embarazada rodeada de vecinos chismosos, una niña solitaria y perdida enfrentando sombras y ruidos misteriosos. Son personajes *kallpayuq*, con fuerza y capaces de negarse a maravillarse frente al poder o la palabra escrita; tal como la madre Lucinda enfrenta con serenidad y compostura los interrogantes del funcionario cuando expresa su deseo de registrar a su bebé con el nombre de Lliwyaq. El desarrollo de esta constelación de temas en *Lliwyaq* no debe sorprendernos si nos acordamos que, desde hace muchos años ya, el proyecto literario de Landeo Muñoz (que se podría considerar como un activismo lingüístico) insiste en la inserción de la literatura quechua en espacios previamente reservados para artefactos escritos en kastillasimi⁵. Además, como afirma el mismo autor (proveniente de Acobamba, Huancavelica), escribir esta colección de cuentos le ayudó, en parte a:

restañar las heridas de viejos conflictos culturales entre *hanay* y *uray*, entre *sallqa* y *qichwa*, *chutu* y *qarastu*; en suma, entre Acobamba, capital de la provincia del mismo nombre, y los pueblos de pisos ecológicos superiores de Angaraes, en verdad una confrontación baldía, bizantina, entre poblaciones que sostienen una dependencia y reciprocidad históricas, aunque los últimos hayamos perdido me-

moria de nuestra condición de advenedizos, de foráneos que invadieron el pequeño valle de Acobamba. Así, haberse instalado en el valle, sometidos sus ocupantes, poseer un apellido de origen foráneo, hablar el español y, en algunos casos, conocer la letra confirió a los “acobambinos” la autoridad y la fuerza suficiente para menospreciar y marginar a los hombres de la puna (comunicación personal con el autor, febrero de 2022).

Si escribir *Lliwyaq* vino a representar, para el autor, una oportunidad para abrir nuevos canales de comunicación entre pueblos de puna y otros del valle, para la mayoría de los lectores (más acostumbrados a leer en castellano que en quechua), acercarnos al libro representa otra clase de desafío. Al estar editado en esta primera edición únicamente en runasimi, el libro nos exhorta a adentrarnos por completo en la laguna profunda o *uhun qucha* de su universo, caracterizada por la riqueza y exigente precisión expresiva del runasimi.

Puede que *Lliwyaq* nos obligue a muchos lectores a enfrentar referencias geográficas o culturales que tal vez no nos sean demasiado familiares o a lidiar con frases o palabras que a lo largo de los años se nos han ido desvaneciendo; tal vez porque, como lamentaba Garcilaso “por la distancia del lugar y ausencia de los míos no podré averiguar tan aína el engaño” (1998 [1609], p. 349). Pero enfrentar este reto nos ayuda también a acercarnos un poco, quizás, a la experiencia de muchos de los personajes *puriq* del libro, de tener que acostumbrarnos a desplazarnos por un mundo complejo, con aspectos desconocidos y difíciles, pero con momentos también llenos de alegría y de luz inesperada si es que encontramos la paciencia y la creatividad para buscarla.

Coloradosuyupiqillqasqa

2022 watapa, pawqar waray, marsu killanpi.

Notas

- 1 Esta reflexión de Landeo Muñoz sobre la génesis de su título nos recuerda a la contemplación del narrador del cuento rulfiano “Luvina” cuando medita sobre el nombre del pueblo en donde se desarrolla la narrativa: “San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre” (Rulfo, 1977, p. 66).
- 2 Para estudios antropológicos y literarios sobre algunos de estos seres y espacios temibles de la narrativa quechua, ver, entre otros textos, Morote Best, 1988, pp.

- 159-161, 303-306; Landeo Muñoz, 2021a, pp. 277-402; Lienhard, 2009, pp. 167-169; y Ramos Mendoza, 1992, pp. 196-198).
- 3 Para una exploración detallada de la narrativa quechua contemporánea desde 1970 en adelante, ver Espino Relucé, 2019. Para estudios de la rica tradición oral andina-quechua, ver, por ejemplo, Arguedas, 1953; Espino Relucé, 2015; Godenzzi Alegre, 1999; Howard, 2002; Itier, 1999; y Landeo Muñoz, 2014.
 - 4 Para estudios de la presencia e importancia del personaje del zorro-atuq en la literatura quechua oral y escrita, ver, por ejemplo, Espino Relucé, 2007; Aquino Tinoco, 2018; y Landeo Muñoz, 2021a.
 - 5 Para un estudio de la postura antiautotraducción que plantean varios autores contemporáneos que escriben en runasimi, incluyendo a Pablo Landeo Muñoz, ver el capítulo dos del libro *Musuy Illa: Poética del harawi en runasimi (2000-2020)* (Krögel, 2021, pp. 73-90).

Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. M. (1953). Folklore del valle de Mantaro. Provincias de Jauja y Concepción. Cuentos mágico-realistas y canciones de fiestas tradicionales. *Folklore Americano*, 1(1), 101-293.
- Arguedas, J. M. (1965). El sueño del pongo. En *Cuento quechua*. Ediciones Salqantay.
- Aquino Tinoco, E. N. (2018). La presencia del zorro y el amaru en la narrativa oral en el distrito de Huántar-Huari. [Tesis de licenciatura en Educación, Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo]. <http://repositorio.unasam.edu.pe/handle/UNASAM/3389>
- Bowers, M. A. (2005). 'Ethnic glue': Humor in Native American literatures. En *Cheeky fictions: Laughter and the Postcolonial* (pp. 247-255). Brill.
- Espino Relucé, G. (2007). Imágenes de los zorros, tradición oral y cultura popular. *El otro margen: la literatura peruana: una visión desde adentro*. Ponencias del VI Encuentro Nacional de Escritores Manuel Jesús Baquerizo, Lima.
- Espino Relucé, G. (2015). *Literatura oral: Literatura de tradición oral*. Pakarina Ediciones.
- Espino Relucé, G. (2019). *Narrativa quechua contemporánea: corpus y proceso (1970-2017)*. Pakarina Ediciones.
- Figuroa Verdugo, D. (2018). "El humor en la narrativa de Graciela Huinao. *Acta Literaria*, 56. 91-110. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482018000100091>
- Garcilaso de la Vega, Inca. (1998 [1609]). *Comentarios reales*. Editorial Porra.

- Godenzzi Alegre, J. C. (Ed.). (1999). *Tradición oral andina y amazónica: Métodos de análisis e interpretación de textos*. Centro Bartolomé de las Casas.
- Guaman Poma de Ayala, F. (2001 [1615]). *Nueva corónica y buen gobierno*. Rolena Adorno. <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>.
- Howard, R. (2002). Spinning a yarn: Landscape, memory, and discourse structure in Quechua narratives. En J. Quilter y G. Urton (eds.), *Narrative threads: Accounting and recounting in Andean khipu* (pp. 26-49). University of Texas Press.
- Itier, C. (1999). *Karu Ñankunapi: Usi comunidad willakuykunamanta tawa chunka akllamusqay*. Centro Bartolomé de las Casas e Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Krögel, A. (2009). 'Asustar para enseñar': el papel didáctico de los personajes malévolos en la narrativa oral quechua. *Bolivian Research Review / Revista de Estudios Bolivianos*, 8(1), 2-26.
- Krögel, A. (2021). *Musuq Illa: Poética del harawi en runasimi (2000-2020)*. Pakarina Ediciones.
- Landeo Muñoz, P. A. (2014). *Categorías andinas para una aproximación al willakuy*. Asamblea Nacional de Rectores.
- Landeo Muñoz, P. A. (2021a). *Del degollador al condenado. ¿Por qué cambian las preferencias narrativas? Tradición oral quechua de Huancavelica (Perú)*. [Tesis de doctorado, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3]. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-03572440/document>
- Landeo Muñoz, P. A. (2021b). *Lliwyaq*. Pakarina Ediciones.
- Lienhard, M. (2009). Ñuqa manam runapa purinatachu purini ("Yo no camino por camino de hombres"). *Revista de Literaturas Populares*, 9(1), 164-181.
- Morote Best, E. (1988). *Aldeas sumergidas: cultura popular y sociedad en los Andes*. Centro Bartolomé de Las Casas.
- Poe, E. A. (1982 [1843]). The pit and the pendulum. En *The tell-tale heart and other writings* (pp. 143-156). Bantam.
- Ramos Mendoza, C. (1992). *Relatos quechuas / Kichwapi unay willakuykuna*. Editorial Horizonte.
- Rulfo, J. (1977 [1953]). Luvina. En *El llano en llamas* (pp. 60-66). Biblioteca Ayacucho.
- Seed, P. (1991). 'Failing to Marvel': Atahualpa's encounter with the word. *Latin American Research Review*, 26(1), 7-32.
- Taube, K. (1989). Ritual humor in Classic Maya religion. En W. F. Hanks (ed.), *Word and image in Maya Culture: Explorations in language, writing, and representation* (pp. 351-382). University of Utah Press.

Biodata

Alison Krögel es profesora asociada en la Universidad de Denver (Estados Unidos), donde dicta cursos sobre literatura y cultura quechua andina e introducción a la lengua quechua. Sus investigaciones incluyen estudios literarios y etnográficos sobre la poesía y la tradición oral en runasimi (quechua), el papel de la comida y las cocineras en la literatura andina, y los desafíos a los que se enfrentan los ovejeros peruanos que laboran en Estados Unidos como trabajadores temporales del programa de visa H-2A. Ha sido acreedora de la beca Fulbright de Investigación para realizar estudios sobre la poesía contemporánea kichwa en el Ecuador y ha publicado los libros *Food, power and resistance in the Andes: Exploring Quechua verbal and visual narratives* (Lexington Books, 2010) y *Musq Illa: Poética del harawi en runasimi (2000-2020)* (Pakarina Ediciones, 2021). Es editora del colectivo de humanidades digitales MusuqIlla.info y trabaja en un proyecto sobre los arboglifos grabados por ovejeros *runamasikuna* en los álamos temblones de las montañas de Colorado, crónicas visuales y verbales de su estancia como *michiqkuna* en las punas del *harwansuyu*.

Rosa Arciniega. *Mosko-Strom*. El torbellino de las grandes metrópolis. Prólogo de Inmaculada Lergo. Lima, Pesopluma, 2021. 388 pp.

Anahí Barrionuevo

Correo anahibgm@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-7295-0326

Una novela como *Mosko-Strom*, de la recientemente rescatada escritora Rosa Arciniega, permite abordar una multiplicidad de temas. Sin embargo, para efectos de esta reseña nos centraremos en cuatro aspectos: la edición y el prólogo, de Inmaculada Lergo; la época y la representación, para comentar el lenguaje y la trama; la propuesta literaria; y las debilidades y los cuestionamientos.

El primer aspecto a señalar, entonces, es que la aparición en el Perú de *Mosko-Strom* casi 90 años después de su publicación en España se la debemos a Inmaculada Lergo, que estuvo detrás de su reedición de 2019 en Madrid, por la editorial Renacimiento, bajo el sello Espuela de Plata. Que además ocurra en un formato de gran belleza se explica, sin extrañamiento, por la línea de trabajo habitual de Pesopluma.

Inmaculada Lergo, reconocida investigadora y experta en las letras peruanas, es la autora del prólogo de esta edición, similar al de la española, al que ha titulado “Una distopía de la modernidad: *Mosko-Strom* de Rosa Arciniega” (pp. 11-32). Es en sí mismo un acertado texto que sitúa en contexto a la autora y a la novela. Empieza por señalar “Sorprende comprobar que la rica y meritoria producción de la escritora Rosa Arciniega (Cabana, 1903-Buenos Aires, 1999) sea tan desconocida, especialmente en el Perú” (p. 11). Es ese el primer desafío que enfrenta —y supera— la edición de esta novela: rescatar el texto y a su autora. Si bien no se trata de una edición crítica, el libro consigna una “Nota a la presente edición” (p. 9), que esclarece la historia del texto y anuncia la vocación de transmitirlo en condiciones de dignidad que, por cierto, no siempre se distinguen en ediciones de rescate. No existe mejor forma de poner en valor a un autor —una autora en este caso¹—, incluso si vivo, más aún si muerto, que cuidando la pulcritud de sus textos y entregando con respeto a los lectores un artefacto que podrán leer sin tropezar en cada línea con descuidos o errores, como ocurre a menudo.

El prólogo se extiende en el recorrido vital y literario de la autora, subsanando en gran medida aquello de que se trata prácticamente de una desconocida en nuestro país y dando las razones por las cuales debería valorársela. Nos enteramos de que frecuentó el círculo de José Carlos Mariátegui, que militó pronto en el socialismo, que recorrió el Perú (alejándose, sin duda, de la seguridad y el límite, es decir, el control que daba o da el espacio doméstico a las mujeres), que desde joven pilotaba aviones (un tipo de actividad considerada masculina) y que, haciéndolo, sufrió un accidente en las riberas del Rímac. No fue la suya una vida intelectual centrada únicamente en los libros, en las letras o el pensamiento filosófico, político y social, sino en la acción, las ciencias exactas, la técnica, como veremos más adelante en relación con la novela. Fue, como se definió ella misma en el artículo “Las mujeres en el arte”, publicado en la revista *Estampa* el 17 de marzo de 1934, “una mujer moderna” (p. 15).

Nos señala también Lergo que su mejor momento la encontró en España, adonde llegó en torno a 1928: “por su carisma personal, llamó poderosamente la atención” (p. 15). Cambió su imagen para vestirse con pantalón, saco y corbata. Publicó artículos, cuentos y novelas; participó en la radio y escribió un drama radiofónico; impartió conferencias y fomentó actividades culturales dirigidas a y con participación de latinoamericanos y españoles, interesada en la colaboración de ambos continentes. Y ella misma era noticia, como escritora de éxito, como personalidad.

Al irse de España por el estallido de la guerra civil, regresó a un Perú que no estaba preparado para ella y del que se marchó pronto por manifestarse públicamente contra el gobierno dictatorial y fascista de Óscar R. Benavides, como señala María del Carmen Simón Palmer (2019). Residió luego en Santiago de Chile y finalmente se instaló en Buenos Aires, donde más adelante se convirtió en la primera mujer peruana en recibir credenciales diplomáticas para convertirse en agregada cultural. No dejó de escribir y colaboró con periódicos y revistas de toda América. En 1986, mediante la Resolución Legislativa 24604, el Congreso de la República del Perú le otorgó una pensión de gracia, “en su calidad de escritora, cuya labor literaria desarrollada por más de 40 años trae consigo una vasta gama de obras literarias de gran contenido social y humano, las que han alcanzado prestigio nacional e internacional, contribuyendo así al desarrollo cultural del país”.

El perfil que tenemos de Rosa Arciniega, entonces, es el de una entusiasta de la modernidad, una mujer que explora y aprovecha todo cuanto aquella provee.

Si bien el prólogo de Lergo no propone las razones por las cuales, pese a todo el recorrido y el retrato descritos, durante largos años Rosa Arciniega se mantu-

vo desconocida, conviene hacer un pequeño ejercicio al respecto. Se puede afirmar que en realidad no era tan desconocida. Es una autora que las generaciones precedentes de lectores recuerdan bien, y que además ha estado presente en las historias de la literatura peruana de diversos autores, como las de Luis Alberto Sánchez (1981) y Augusto Tamayo Vargas (1977). Igualmente, el escritor Fernando Iwasaki le dedicó varias líneas en *El descubrimiento de España* (1996), por ejemplo; y la investigadora Mariana Libertad Suárez publicó en 2017 el artículo “Tras el atajo providencial: el escrutinio de la historia en *Francisco Pizarro* (1936) de Rosa Arciniega”, sobre la biografía novelada del conquistador del Perú aparecida en Chile. Justamente en ese artículo, Suárez plantea una serie de contradicciones entre la posición vital e intelectual de la autora y su propuesta, en ese caso hispanoamericanista. Y, como se verá, estas contradicciones son similares a las presentes en *Mosko-Strom*.

Volvamos a las razones por las cuales en las décadas más recientes la obra y la figura de Rosa Arciniega han recibido escasa atención, para ensayar breves respuestas o al menos consideraciones. Se mencionó las historias de la literatura peruana, pero todas ellas, con excepción de una, fueron publicadas durante el siglo XX. En las dos décadas de este siglo solo ha aparecido la *Historia de las literaturas en el Perú*, dirigida por Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velásquez Castro (2021), cuyo quinto volumen, donde seguramente se abordará a Rosa Arciniega, aún está pendiente. Cabría preguntarse a qué ha respondido este casi nulo interés por la autora y su obra. Desde otro ángulo, el silencio sobre Rosa Arciniega ha sido más bien editorial, y ello pese a una actividad abundante, con la presencia de transnacionales y con el surgimiento, sobre todo en la segunda década del XXI, de editoriales independientes. Habría que sumar a este rastreo una revisión de los programas de las facultades de Literatura.

Lo cierto es que varios factores pueden haber contribuido a la indudable marginalidad de Rosa Arciniega. Y aquí cabe al menos una pregunta: ¿cuántas de las afirmaciones comúnmente referidas a la literatura peruana se sostienen una vez que incorporamos su obra a la historia de esta? Y luego: ¿no es incómoda, acaso, una figura socialista y exiliada, alejada de los patrones tradicionales referidos a la mujer y lo femenino, con una obra vasta y valiosa, pero sobre todo cuestionadora, en un panteón repleto de próceres masculinos? Planteamos estas preguntas para el debate.

En el prólogo encontramos, además de las necesarias anotaciones sobre las publicaciones de la autora y, más ampliamente, sobre *Mosko-Strom*, una larga anotación

acerca de las editoriales españolas que publicaron la obra de Rosa Arciniega. La actividad editorial no es únicamente literaria, pero la historia de la literatura está ligada a ella, y no deja de ser interesante su devenir, porque a menudo su buen hacer determina la permanencia entre los lectores de un autor y su obra. Y en ese sentido destaca el trabajo de Lergo al atender la trayectoria de las editoriales que acogieron la obra de una peruana en la península.

Un segundo aspecto a señalar, ya en relación con la novela, es que no debe leerse *Mosko-Strom* sin considerar el año de su primera publicación: 1933. A partir de allí podemos apreciar sus grandes logros, por un lado, y, por otro, entender las que para un lector o lectora actual resulten quizás sus debilidades. Tomando en cuenta el momento de su aparición, quisiera plantear algunas aproximaciones. Pese a lo que podría deducirse de la trayectoria vital de la autora —una “*mujer moderna*”—, *Mosko-Strom* es una novela sobre las contradicciones de la modernidad, ese proceso larguísimo a través del cual la humanidad se va trasladando desde formas que podemos llamar *primitivas* hacia otras nuevas y supuestamente mejores, sistematizadas en función de los desarrollos técnicos y tecnológicos.

Desde la Primera Revolución Industrial, de fines del siglo XVIII, cuando el mundo, hasta entonces fundamentalmente rural, empezó a hacerse cada vez más urbano; cuando lo manual fue por primera vez sustituido con lo automático gracias al vapor, hasta hoy, tal proceso no se ha detenido. Por eso, *Mosko-Strom* podría haberse escrito ahora, o quizás diríamos que al menos pudo escribirse en 2019, antes de que la pandemia del covid-19 de cierto modo le diera un frenazo a todo.

Atendiendo a ese proceso, *Mosko-Strom* es una novela surgida a la luz de la Segunda Revolución Industrial, iniciada a mediados del siglo XIX, aquella que trajeron la refinación de los combustibles fósiles y la expansión de las redes de electricidad, y sobre todo el acero, y con todos estos, el motor. Allí casi de inmediato surgían los aviones, que Rosa Arciniega sabía pilotar, y también el automóvil. Esos cambios técnicos, como suele ocurrir, fueron paralelos con inéditos desarrollos tecnológicos, entre los cuales resulta fundamental para entender esta novela la producción en cadena. Esta forma de producción fue ideada e implementada por primera vez no por Henry Ford, como suele pensarse (aunque sí fue él quien popularizó la línea de montaje a partir de 1913), sino por Ransom Eli Olds, que fundó en 1897, ya bajo esos preceptos, la compañía que producía la marca Oldsmobile (luego adquirida por la General Motors) y después, en 1904, la REO Motor Car Company, quizás, me atrevo a pensar, la empresa que más precisamente inspira la Rudolf Et Thompson o R.E.T., gerenciada por Max Walker, el protagonista de *Mosko-Strom*.

Estos enormes, antes impensables, cambios en las formas de producción implicaron también nuevas formas de vida para las personas, que se reflejaron en transformaciones sociales e ideológicas. En lo social, del campesino y el artesano se pasó al obrero y al industrial. En lo ideológico, lo religioso perdió fuerza; la razón se consideró superior. Y campearon el entusiasmo y el optimismo acerca de los logros humanos conseguidos por este medio.

Sin embargo, llegada la Primera Guerra Mundial, aquel entusiasmo y aquel optimismo quedaron eclipsados y surgieron grandes interrogantes acerca de aquello que había traído la modernidad y ese proceso que ampliamente venía llamándose *progreso*.

Decir todo esto aquí y ahora resulta, digamos, sencillo, cuando hemos tenido por ejemplo a un Eric Hobsbawm, cuyos trabajos, como *Historia del siglo XX* (1999), junto con los de otros historiadores y sociólogos, han esclarecido significativamente nuestra comprensión sobre las contradicciones de la modernidad. Pero a inicios de la década de 1930, en el inestable periodo de entreguerras, la sorprendente Rosa Arciniega, mujer peruana, cosmopolita y comunista, piloto de aviones y periodista de éxito, urdió en Madrid esta novela poniendo en juego todas estas ideas, todas estas comprensiones, haciéndolo casi en simultáneo con la aparición de *Un mundo feliz* de Aldous Huxley (1932) y tres largos años antes que *Tiempos modernos* (1936), la película con que Charles Chaplin le señaló al mundo lo que significaba la vida del obrero y del industrial en las fábricas, la deformación que la producción en serie causaba (o causa) sobre la condición humana, la deshumanización. La siguiente cita ilustra estos planteamientos de la novela y remite a casi todo lo mencionado, que no es poco, como se ve:

Max Walker [...] seguía con la vista [...] este hervor de enjambre, de hormiguero en actividad; las evoluciones de este moderno ejército de la Industria, en que cada soldado conocía su obligación, ejecutándola matemáticamente a punto, con arreglo a un plan táctico preconcebido, sin estorbar a sus compañeros de guerrilla, sin preocuparse más que de su cometido, sin derrochar más energías que las previamente calculadas.

Admiraba su propio plan de *racionalización* impuesto en la enorme factoría (p. 54).

Mosko-Strom revela un conocimiento profundo de las técnicas y las tecnologías industriales de su tiempo, y también de la ciencia que está en la base de todo

ello. No solo la trama en conjunto está articulada sobre esto, con un industrial e ingeniero como su protagonista (o uno de sus protagonistas), con un médico (Jackie Okfurt) como otro de ellos, y con una fábrica de automóviles como telón de fondo, sino que este saber se instrumentaliza como medio expresivo del lenguaje. Así, por ejemplo, para hablar sobre la presencia del *bien* en las personas, Rosa Arciniega lo compara con el radio (el elemento químico), al que la autora llama *radium*, descubierto apenas en 1898 por Marie Curie y su esposo (p. 76). O las frases pueden ser un “tosco bisturí” (p. 81), a diferencia, suponemos, de los elaborados con el novísimo acero quirúrgico, material con el que luego compara la acción de una pluma sobre el papel (p. 84). No están ausentes los átomos, en tiempos en que la teoría atómica, impulsada desde 1911 por Ernest Rutherford, se desarrollaba a gran velocidad e inquietaba a los espíritus curiosos como Rosa Arciniega. O se ofrecen imágenes de espacios remotos y eventos naturales excepcionales, como la erupción de un volcán (p. 172) o una avalancha de nieve (p. 200) que nos conducen a preguntarnos dónde estuvo y qué vivió la autora, o qué bibliotecas frecuentó y qué proyecciones pudo espectral para servirse de estos elementos al escribir *Mosko-Strom*.

En toda la novela se entremezclan imágenes que nos remiten, entonces, a la modernidad, imbricándose con el lenguaje y fortaleciéndolo. Hay, de hecho, una comparación permanente entre el cuerpo humano y las máquinas, entre las ciudades y las máquinas, entre el cuerpo humano y las ciudades. En la trama misma, por supuesto, la presencia de lo científico, técnico y tecnológico es aún más fuerte. Por su experiencia, Rosa Arciniega conoce el motor y sus partes; habla de pistones, de bielas, y del carburador y sus cilindros; y sabe el efecto de estos últimos sobre el consumo de combustible, al punto que pone el desafío de disminuirlo como uno de los ejes de la novela: mantener la potencia de los seis cilindros con un consumo equivalente al de solo dos (p. 124). Estamos hablando, entonces, de una novela escrita por una mujer que sabe de fierros, terreno casi exclusivamente masculino hasta ahora.

Pero no solo de motores y de fábricas tuvo conocimientos Rosa Arciniega. En *Mosko-Strom* hace un paseo por todos los *templos* de la modernidad. Y allí está, entonces, el banco, al que justamente llama “el templo del dinero”, cuyo propietario sería su “sumo sacerdote” (p. 208). Y también se despliega un amplio conocimiento sobre las finanzas al referirse, por ejemplo, a la Bolsa o a los fundamentos y fragilidades del crédito, asuntos excepcionalmente desarrollados por escritoras. Igualmente se mencionan los templos de la exhibición, como son los hoteles y los

restaurantes. Y desacraliza al máximo templo que es la metrópolis, la gran ciudad, el *mälstrom*.

Los vastísimos conocimientos técnicos y tecnológicos de la autora son un sustrato fundamental tanto para construir la novela como para exponer los conflictos filosóficos que aborda a través de sus personajes. Entonces, el tercer aspecto a señalar es que, si bien lo fundamental de la novela es sin duda su planteamiento de una tesis —las contradicciones de la modernidad—, poniendo en discusión argumentos y pareceres a su favor o en contra, su construcción no deja de mostrar el manejo eficiente de una serie de herramientas literarias, unas simples y otras más complejas. No solo hay plena conciencia sobre el lenguaje, sino también en cuanto a la estructura, articulada en clásicas tres partes, que pueden entenderse como las aristotélicas o, en consonancia con las posturas políticas de la autora, como inspiradas en la tríada dialéctica hegeliana de tesis, antítesis y síntesis. Igualmente hay una presentación escénica constantemente teatralizada de un modo que parece anticipar, por ejemplo, a un Tennessee Williams e incluso a un Arthur Miller, con sus espacios cerrados cuidadosamente descritos, y la forma opositiva en que se plantean los diálogos, o que remite también al cine de su tiempo (un arte de la que indudablemente se alimenta la obra de Rosa Arciniega, que luego de *Mosko-Strom*, en 1934, publicó *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*). Los nombres de los personajes no son casuales ni banales; son significativos, empezando por el del protagonista, Max Walker, y también el de su antípoda, Jackie Okfurt, que parece remitir al término inglés *further*. Tampoco están ausentes los recursos atmosféricos de estirpe *shakespeareana*, como las tormentas o los días soleados. O la referencia y el parentesco, con vuelta de tuerca, al cuento de Edgar Allan Poe “Un descenso al Mälstrom”, de 1841. Hay, en resumen, una conciencia literaria.

El cuarto y último aspecto se refiere a las debilidades de la novela, que deben entenderse en relación con la época en que fue escrita, o en todo caso pueden considerarse la respuesta a una de las dudas planteadas en la novela para asegurar que sí, que tal como expresa a través del personaje del profesor Stanley Sampson Dixler, la persecución de la modernidad ha dejado una deformación moral insalvable. Por un lado está el tratamiento de los personajes femeninos (desde Isabel Walker, esposa del ingeniero, hasta Verona o Rona Semple, la esposa del profesor, o Kezie, su hija) continuamente frívolos e incapaces de comprender las complejidades del mundo o de buscar un sentido vital auténtico. Por otro están los personajes LGBTIQ+ (especialmente, Clarence, hijo también del profesor), que parecen representar una desviación de la moralidad deseable. Y, finalmente,

está un punto que probablemente responda a las circunstancias personales de la autora, y que no deja de ser singularmente ilustrativo, y es el hecho de que este gran cuestionamiento a la modernidad esté centrado no en las clases trabajadoras, sino escenificada en las clases altas, en los intelectuales y en los grandes salones.

Nota

- 1 Aunque existen muchas declaraciones recientes sobre esto, no está de más señalar también aquí que, hasta hace poco, las escritoras peruanas solían recibir una asimétrica atención por parte de historiadores, críticos, reseñistas, comentaristas e, incluso, como consecuencia de lo anterior, lectores respecto de sus pares escritores.

Referencias bibliográficas

Arciniega, R. (2019). *Mosko-Strom. El torbellino de las grandes metrópolis*. Espuela de Plata/Renacimiento.

Chang-Rodríguez, R. y Velázquez Castro, M. (2021). *Historia de las literaturas en el Perú*. 6 vols. Casa de la Literatura Peruana. <http://www.casadelaliteratura.gob.pe/historia-las-literaturas-peru-volumenes-1-2-3-4-6/>

Chaplin, C. (productor y director). (1936). *Tiempos modernos* [cinta cinematográfica]. Charles Chaplin Productions.

Iwasaki, F. (1996). *El descubrimiento de España*. Peisa.

Poe, E. A. (1996). *Cuentos*. Alianza Editorial.

Hegel, G. W. F. (1980). *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Alianza Editorial.

Hobsbawm, E. (1997). *Historia del siglo XX*. Crítica.

Resolución Legislativa 24604 de 1986. [Congreso de la República del Perú]. Concede pensión a escritora Rosa Arciniegas [sic]. *El Peruano*, 22 de diciembre de 1986.

Sánchez, L. A. (1981). *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. Juan Mejía Baca.

Simón Palmer, M. del C. (abril-mayo de 2019). Autoras peruanas en España: relaciones culturales. *Revista Historia de las Mujeres*, XX(185). https://www.cemhal.org/anteriores/2019_2020/07AutorasperuanasEspa%C3%B1a.pdf

Suárez, M. L. (2017). Tras el atajo providencial: el escrutinio de la historia en

Francisco Pizarro (1936) de Rosa Arciniega. *Atenea (Concepc.)*, 516. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622017000200189&lng=en&nrm=iso&tlng=en

Tamayo Vargas, A. (1977). *Literatura peruana*. Studium.

Biodata

Anahí Barrionuevo estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú y es editora. Ha publicado en el Perú a escritores como Ryūnosuke Akutagawa, Henry James o Franz Kafka; Alejo Carpentier, Rosario Castellanos, Manuel Puig o João Guimarães Rosa; y a autores peruanos como César Vallejo, Ciro Alegría, Luis Loayza, José Diez Canseco o Jorge Eduardo Eielson, entre otros. Ha trabajado en editoriales nacionales y transnacionales, y actualmente desarrolla proyectos de libros de manera independiente y para diferentes casas editoriales. Dirigió los contenidos del programa EntreLibros, para TVPerú. Publica eventualmente la columna AntiReseñas de comentarios sobre libros en el portal Lima En Escena.

Requisitos revista *Tesis*

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA UNIDAD DE POSGRADO
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS UNIVERSIDAD
NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

1. Características formales del manuscrito

Los manuscritos deben ser:

- Originales e inéditos.

Los autores firmantes del manuscrito contribuyen a su concepción, estructuración y elaboración; así como, haber participado en cualquier etapa y proceso de consolidación del manuscrito (investigación bibliográfica, la obtención de los datos, interpretación de los resultados, redacción y revisión).

Los textos recibidos serán arbitrados anónimamente por dos expertos de la especialidad, o campo de estudio, antes de ser publicados. Nuestro sistema de arbitraje recurre a evaluadores externos a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Los manuscritos deben enviarse en Word para Windows; el tipo de letra es Times New Roman, tamaño de fuente 12 pts.; el interlineado debe tener espacio y medio, con los márgenes siguientes: superior e inferior 2,5 cm e izquierda y derecha 2,5 cm.; los manuscritos tendrán una extensión no mayor de 20 páginas según formato indicado.

Si el texto incluye gráficos, figuras, imágenes y mapas deben estar en formatos JPG o PNG a una resolución mayor de 500 dpi.

Los textos deben presentar el siguiente orden:

- El título del artículo, en español e inglés, debe ser conciso y claro con un máximo de 20 palabras.
- Nombre del autor o autores, en el siguiente orden: apellidos, nombres, filiación institucional y correo electrónico.

- Resúmenes en dos idiomas, en español e inglés (incluyendo, a continuación de cada resumen, palabras claves en las respectivas lenguas); no deberán exceder las 150 palabras.
- Palabras clave en dos idiomas, en español y en inglés, separadas por punto y coma; deben incluirse un mínimo de 2 y un máximo de 5.
- En todos los casos también se aceptan los manuscritos en idiomas originarios del Perú. También en los idiomas inglés, italiano, portugués y francés.

2. Contenido del manuscrito

- Introducción, antecedentes y objetivos, métodos, materiales empleados y fuentes.
- Resultados y discusión de los mismos.
- Conclusiones.
- Notas, no irán a pie de página, sino como sección aparte antes de las referencias bibliográficas.
- Referencias bibliográficas (correspondientes a las citas explícitas en el texto), adecuación del estilo APA (American Psychological Association, 7a. Ed.).

3. Secciones de la revista

La revista *Tesis* incluye las siguientes secciones:

Estudios

- **Artículos de investigación**
- **Artículos de opinión**
- **Investigaciones bibliográficas**
- **Estados de la cuestión**
- **Reseñas bibliográficas**

4. Normas para las citaciones y referencias bibliográficas

Las citaciones en el texto y las referencias bibliográficas deben seguir nuestra adecuación al estilo APA. El autor se hace responsable de que todas las citas tengan la respectiva referencia bibliográfica al final del texto.

Citas de referencias en el texto

- Cuando se refiere una cita indirecta, contextual o paráfrasis en el cuerpo del texto se sigue el siguiente orden: el apellido principal, la fecha de la publicación. Por ejemplo (Dolezel, 1999).
- Cuando se refiere una cita directa o textual en el contenido se realiza en el siguiente orden: el apellido principal, la fecha de la publicación y la página. Por ejemplo (Dolezel, 1999, p. 28).
- Las citas con más de un autor deben elaborarse de la siguiente forma: (Gamarra, Uceda, & Gianella, 2011) o (Gamarra, Uceda, & Gianella, 2011, p. 123), según sea el caso.
- Las citas con más de un autor pueden excluir al autor o autores de los paréntesis. Ejemplo: Gamarra, Uceda y Gianella (2011) o Gamarra, Uceda y Gianella (2011, p. 123), según sea el caso.
- Si el autor tiene dos o más referencias del mismo año, estas se distinguirán alfanuméricamente: (2006a), (2006b), (2006c), etc.; Ejemplo: (Floridi, 2006a), (Floridi, 2006b).

Referencias bibliográficas

Autor o autores de libro

- García-Bedoya Maguiña, C. (2016). *El capital simbólico de San Marcos*. Pakarina.
- Gamarra, R., Uceda, R. y Gianella, G. (2011). *Secreto profesional: análisis y perspectiva desde la medicina, el periodismo y el derecho*. Centro de Promoción y Defensa de los Derechos Sexuales y Reproductivos.

Autor o autores con publicaciones del mismo año

- Vargas Llosa, M. (1993a). *Lituma en los Andes*. Barcelona: Planeta.
- Vargas Llosa, M. (1993b). *El loco de los balcones*. Madrid: Seix Barral.

Libros con varias ediciones

- García-Bedoya Maguiña, C. (2017). *El capital simbólico de San Marcos* [2ª. ed.]. Lima: Pakarina.

Autor o autores de capítulo de libro

Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. En E. Lander (compilador). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Editores o compiladores de libro

Espino Relucé, G., Comp. (2003). *Tradición oral, culturas peruanas: una invitación al debate*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Tesis

Cajas Rojas, A. I. (2008). *Historia de la Biblioteca Central de la Universidad de San Marcos: 1923 a 1966*. [Tesis de magíster en Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencia Sociales]. <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/xmlui/bitstream/handle/cybertesis/2344/cajas_ra.pdf>

Artículo de revista

Loza Nehmad, A. (2006). Y el claustro se abrió al siglo: Pedro Zulen y el Boletín Bibliográfico de la Biblioteca de San Marcos (1923-1924). *Letras*, 77(111-112), 125-149. <http://letras.unmsm.edu.pe/rl/index.php/le/article/view/9/9>

Artículo de periódico

Martos, M. (1982, abril 11). Los periodistas y bibliotecarios mendigos. En *El Caballo Rojo: suplemento dominical. Diario de Marka*.

Recursos electrónicos

Sitio web

American Library Association (2012). Questions and answers on privacy and confidentiality. <http://www.ala.org/advocacy/intfreedom/librarybill/interpretations/qa-privacy>

Blog

Matos Moreno, J. (2017, febrero 9). El mejor humor gráfico peruano del siglo XX se produjo en los años 80 [Blog]. El Reportero de la Historia. <http://www.reporterodelahistoria.com/2017/02/lima-feb.html>

Video

Sarmiento, S. (2016, marzo 30). Mario Vargas Llosa, 80 años de edad, rebelde y enamorado [Video]. <https://youtu.be/GlUJILRLYL4>

5. Derechos de autoría

Los originales publicados en las ediciones impresa y electrónica de esta revista son propiedad de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, por ello, es necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

Todos los contenidos de la revista electrónica se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

