

*Estudios culturales:
entre los nuevos afectos
y las nuevas derechas*

debates

Política cultural/ industrias creativas

Toby Miller

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, RIVERSIDE

Profesor del Departamento de Medios y Estudios Culturales de la Universidad de California, Riverside. PhD, Murdoch University. Entre sus últimas publicaciones están *Television Studies: The Basics* (Routledge, 2010), *The Contemporary Hollywood Reader* (Routledge, 2009), *Makeover Nation: The United States of Reinvention* (Ohio State University Press, 2008), *Cultural Citizenship: Cosmopolitanism, Consumerism, and Television in a Neoliberal Age* (Temple University Press, 2007), *A Companion to Cultural Studies* (Nanjing University Press, 2006), *A Companion to Cultural Studies* (Blackwell, 2006). Correo electrónico: toby.miller@ucr.edu.

Artículo de reflexión

El presente artículo es una parte de un libro titulado *Blow Up the Humanities* (Temple University Press, 2012).

Traducción de Laura Victoria Navas. Estudiante de la carrera de Estudios Literarios, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Correo electrónico: laura.victoria.navas@gmail.com.

Resumen

El artículo examina la teoría y la historia de la política cultural, un discurso de la Ilustración amenazado por el discurso de la nueva derecha de las industrias creativas. El discurso de las industrias creativas representa

la respuesta más interesante y productiva a una crisis de relevancia de las humanidades y al surgimiento de una sociedad del conocimiento. Luego se proporciona un breve estudio de caso sobre asuntos ambientales relacionados, con

el fin de subrayar el riesgo de que las prioridades industriales dominen las culturales.

Palabras clave: nueva derecha, industrias creativas, estudios culturales, política cultural, sociedad del conocimiento.

RECIBIDO: 17 DE ENERO DE 2012. EVALUADO: 2 DE FEBRERO DE 2012. ACEPTADO: 4 DE FEBRERO DE 2012.

Resumen

El artículo examina la teoría y la historia de la política cultural, un discurso de la Ilustración amenazado por el discurso de la nueva derecha de las industrias creativas. El discurso de las industrias creativas representa

la respuesta más interesante y productiva a una crisis de relevancia de las humanidades y al surgimiento de una sociedad del conocimiento. Luego se proporciona un breve estudio de caso sobre asuntos ambientales relacionados, con

el fin de subrayar el riesgo de que las prioridades industriales dominen las culturales.

Palabras clave: nueva derecha, industrias creativas, estudios culturales, política cultural, sociedad del conocimiento.

Recibido 2 de octubre - evaluado 19 de noviembre aceptado: 5 de diciembre / 2011

Cultura y política

La palabra “cultura” se deriva del latín “colere”, que implica trabajar y desarrollar la agricultura como parte de la subsistencia. Con la llegada de la división capitalista del trabajo, la palabra cultura vino tanto a *representar* el instrumentalismo como a *renegar* de él, por medio de la industrialización de la agricultura, por un lado, y el cultivo del gusto personal, por el otro. Los diccionarios alemanes, franceses y españoles del siglo XVIII dieron cuenta de un cambio metafórico: se pasó del desarrollo culinario a la elevación espiritual. La difusión del alfabetismo y la imprenta permitió ver cómo se transmitían, se ejecutaban y se adjudicaban leyes y costumbres a través de la palabra escrita. Los textos culturales complementaron y suplantaron la fuerza física como garantías de la autoridad. Con la Revolución Industrial, las poblaciones se urbanizaron, se importó comida, se intercambiaron formas textuales, y una incipiente sociedad de consumo estimuló las carreras de caballos, la ópera, las exposiciones de arte, las mascaradas y los bailes. El impacto de este cambio se vio reflejado en la mano de obra cultural: los *poligrafi* en la Venecia del siglo XV y los escritorzuelos en la Londres del siglo XVIII escribieron populares e influyentes libros de conducta. Estos libros que aleccionaban la vida urbana cotidiana marcaron la textualización de la costumbre y la aparición de nuevas identidades ocupacionales (Briggs y Burke). Las políticas culturales surgieron como alternativas urbanas y seculares frente al conocimiento rural y teísta (Schelling 180) en una era incipientemente capitalista, centrada en la “realización personal” (Weber). Estas políticas también alimentaron la expansión imperial a través de la *conquista* española de América, la *missão civilizadora* portuguesa, y la *mission civilisatrice* francesa y británica, creando una ansiedad que nunca ha disminuido (Mowlana). Los Estados Unidos fueron un clásico ejemplo de una cultura importada. En 1820, Sydney Smith preguntó: “En los cuatro cuartos del globo, ¿quién lee un libro americano, o asiste a una obra de teatro americana, u observa una pintura o una estatua americanas?” (141), y Herman Melville criticó la devoción decimonónica norteamericana hacia todas las cosas inglesas como un obstáculo para introducir “el republicanismo en la literatura” (Newcomb 94). En la Inglaterra imperial, el estudio de la cultura formó “el núcleo del sistema educativo”. Se “creía que [la cultura] poseía virtudes peculiares para formar políticos, servidores públicos, administradores imperiales y legisladores”, encarnando y resguardando “la sabiduría arcana del establecimiento” (Plumb 7). Se esperaba que la cultura produjera y renovara lo que Matthew Arnold llamó “ese instrumento poderoso, pero actualmente de líneas estrechas: el hombre inglés moderno” (x). Hace un siglo, las universidades norteamericanas fueron dominadas, a su vez, por la filosofía moral, el latín y el

griego, en un intento por igualar y trascender ese instrumento.

La *Crítica del juicio* de Kant ideologizó estos desarrollos. Kant afirmó que la cultura aseguraba la “conformidad popular con las leyes sin necesidad de la ley”. La estética podía generar “preceptos morales prácticos”, educando al pueblo para que este trascendiera sus intereses particulares a través del desarrollo de un “sentido *público*, es decir, una facultad crítica que, en su actuar reflexivo, es consciente (*a priori*) del modo de representación [...] y sopesa su juicio con la razón colectiva de la humanidad” (*Critique* 151). Los *Escritos políticos* de Kant previeron el “abandono de [...] una inmadurez auto-impuesta”, independiente de directrices religiosas, gubernamentales o comerciales, y animado por el deseo de liderar, no por el de consumir (Kant, *Metaphysics* 54; véase también Hunter 590). Para Coleridge, las “cabezas fuentes” de la cultura estaban “protegiendo” las ciencias, “cultivando y engrandeciendo el conocimiento ya poseído [...] para llegar a ser ciudadanos” (46), mientras que Rousseau sostenía que “no es suficiente con decir a los ciudadanos: sean buenos; se les debe enseñar cómo serlo” (130).

El capitalismo decimonónico generó una división expansiva y especializada entre persona y trabajo, articulada al paso de la vida rural a la urbana, y al crecimiento de los imperios europeos. También los pensadores revolucionarios abordaron este asunto. Marx escribió que “es imposible crear un poder moral a partir de párrafos de ley”. También debía haber “leyes orgánicas que complementarían la Constitución” (27, 35). Gramsci (204) teorizó esta complementariedad como un “equilibrio” entre la ley constitucional (“sociedad política”, o una “dictadura u otro aparato coercitivo usado para controlar a las masas de acuerdo con un tipo dado de producción y de economía”) y la ley orgánica (“sociedad civil”, o la “hegemonía de un grupo social sobre toda una nación, ejercida a través de organizaciones supuestamente privadas como la Iglesia, los sindicatos, las escuelas, etc.”). Estas leyes orgánicas y sus manifestaciones textuales representan “la conciencia que cada época tiene de sí misma” (Althusser 108); de ahí que las audiencias, los creadores, los gobiernos y las corporaciones realicen extraordinarias inversiones en cultura.

Actualmente, *política cultural* se refiere a los apoyos institucionales a la producción y a la memoria estética. La política cultural acorta la distancia entre el arte y la vida cotidiana. Los gobiernos, los sindicatos comerciales, las universidades, los movimientos sociales, los grupos comunitarios, las fundaciones, las obras de caridad, las iglesias y las empresas asisten, financian, controlan, promueven, educan y evalúan la cultura. Esto es lo que ocurre cuando las cortes protegen la danza exótica como libertad de expresión; cuando los currículos exigen a los

alumnos estudiar ciertos textos arguyendo que son edificantes; cuando las comisiones filmicas patrocinan guiones que reflejan la identidad nacional; cuando las ciudades trabajan de la mano de compañías para valorizar zonas en el centro de la ciudad; y cuando las fundaciones financian a las minorías con el ánimo de complementar las normas dominantes. Estos criterios se derivan de la doctrina legal, la educación cívica, las metas del turismo, la planeación urbana o los deseos filantrópicos.

Existe una lucha aparentemente interminable entre el enfoque consumista y el *dirigiste* de la política cultural. El enfoque consumista asegura que la cultura circula satisfactoriamente basado en las dinámicas del precio: lo que tiene éxito comercialmente se encuentra *ipso facto* a tono con el gusto popular y constituye una asignación eficiente, efectiva y justa de los recursos. El enfoque *dirigiste* le contraponen la idea de que es necesario un mejoramiento cultural de la población, porque los mercados favorecen el placer por encima de la sofisticación, y porque el gusto popular es efímero. En otras palabras, los mercados no logran fomentar y mantener la función del arte en la definición y el desarrollo de valores humanos y formas de expresión universales. En el punto de encuentro de estos dos enfoques se produce un enfrentamiento acerca de si “vale más la pena observar un tiziano en una pared que mirar un partido de fútbol en la televisión” (Dworkin 221-22, 225, 229-30, 232-33). Dado que la mayoría de las personas supuestamente prefieren lo último –una preferencia que se puede cuantificar a través de su disponibilidad para pagar– se considera condescendiente el hecho de obligarlas a subsidiar lo primero dentro de su carga de impuestos con el argumento de que el arte atemporal solo puede, de hecho, sobrevivir si se le exige al *poloi* admirarlo.

Los estudios de cultura política se iniciaron en la década de los 70 dentro de las ciencias sociales positivistas como una forma de resolver estos dilemas. Se desarrollaron a través de la Asociación de Economía Cultural; conferencias sobre economía, teoría social y artes; y evaluaciones de políticas y programas de gobierno en publicaciones como *Arts and Education Policy Review*, el *Journal of Arts Management, Law, and Society*, el *International Journal of Cultural Policy*, *Poetics*, y el *Journal of Cultural Economics*, que investigaron las preferencias de las audiencias y el manejo técnico y ético de las artes. Entonces llegó un desafío desde la izquierda. Habermas problematizó la política cultural convencional así:

La política cultural tiene como tarea operar en dos frentes. Por un lado, logra desacreditar a los intelectuales del modernismo como una improductiva y ambiciosa clase social; en cuanto a los valores postmateriales se refiere, particularmente las necesidades expresivas de autorrealización y los juicios morales universalistas logran amenazar la consecución tanto de una eficiente

sociedad laboral como de una esfera pública despolitizada. Por otro lado, la moral convencional, el patriotismo, la religión burguesa y la cultura popular deben ser protegidos cuidadosamente para compensar los límites de la vida privada y para amortiguar las presiones de la acelerada modernización de una sociedad cada vez más competitiva. (11)

Pero Stuart Cunningham sugirió que aplicar estudios culturales a asuntos de política podría renovar ambas áreas. Los estudios culturales podrían trascender su tendencia a criticar sin producir cambios, alimentándose de la energía y la orientación de “una visión socialdemócrata de la ciudadanía, y de los entrenamientos necesarios para activarla y motivarla”. Tal “compromiso con lo político” evitaría “una política del *statu quo*” como la de las ciencias sociales convencionales, debido a la preocupación de los estudios culturales con el poder (*Framing* 11).

Una nueva tendencia dentro de los estudios culturales había despegado. Ente las figuras claves estaban Tom O’Regan y Tony Bennett. Ellos, que trabajaban en medios de comunicación y en museos, respectivamente, utilizaron modelos *dirigiste* franceses de planeación urbana para designar localidades culturales y cosas semejantes. Sus métodos –estudios de archivo, investigación con encuestas, análisis de políticas, y la teoría foucaultiana– enfatizaron el carácter fundacional del gobierno en la creación del individuo liberal (en otras palabras, una persona abierta a nuevas ideas, presentadas de manera racional y sopesada). En 1991, la Academia Australiana de Humanidades respondió a estos desarrollos introduciendo a sus venerables miembros a los estudios culturales, la política cultural, el feminismo y el multiculturalismo, integrando estas categorías como compañeras (Morris 111-13, 116-17). En Latinoamérica, los acercamientos más influyentes a la política cultural se materializaron en el trabajo de Néstor García Canclini, mientras que se desarrollaban prácticas similares en Canadá (Robertson) y Gran Bretaña (Lewis). Pero estaba en juego más que una nueva tendencia en los estudios culturales. Se estaban produciendo cambios congruentes en la economía política.

En el último cuarto del siglo XX la producción económica en el Norte Global pasó de tener una base agricultora y manufacturera a tener una cultural. La población fue utilizada en trabajos en la música, el teatro, la animación, la grabación, la radio, la televisión, la arquitectura, el desarrollo de *software*, el diseño, la producción de juguetes y libros, el patrimonio, el turismo, la publicidad, la moda, la artesanía, la fotografía, el *performance*, la Internet, los juegos, los deportes y el cine. En el 2005, la Alianza Internacional para la Propiedad Intelectual estimó el

valor de las industrias de derecho de autor (el término que utilizan para las industrias culturales) en 1,38 trillones de dólares en los Estados Unidos. Este fue el 11,12 por ciento del crecimiento total del producto interno bruto y representa el 23,78 por ciento del crecimiento total de la economía. La cultura empleó a más de once millones de personas en todo el país, más del 8 por ciento de la fuerza de trabajo. En términos de ventas al extranjero, en el 2005 las exportaciones de música, *software*, cine, televisión e impresos fueron de 110,82 billones de dólares (Siwek).

Tales desarrollos llevaron de las apuestas de la cultura y la política por mantener unidas a las poblaciones, a las apuestas por que tuvieran alimentación y un techo. También prometieron una salida a la oposición entre albedrío y paternalismo, que se hizo inválida cuando los compromisos por construir ciudadanos se unieron a los compromisos por construir economías. Podríamos decir que un Arnold (Matthew) del siglo XIX avaló a un Arnold del siglo XX (Schwarzenegger) y viceversa.

La creatividad: la nueva derecha de los estudios culturales

Para sorpresa de nadie, los practicantes y estudiantes contemporáneos de la política cultural están fascinados con el economismo, especialmente con el enfoque de las industrias creativas de Richard Florida y sus acólitos de la nueva derecha de los estudios culturales. Florida habla de una clase creativa que, según él, está revitalizando las ciudades postindustriales de un Norte Global devastado por la reubicación de la agricultura y la manufactura en lugares donde los trabajadores son más baratos. El renacimiento de estas ciudades, dice Florida, es conducido por un elixir mágico de tolerancia, tecnología y talento, que se puede medir a través de hogares formados por parejas del mismo sexo, conexiones de banda ancha y mayores títulos académicos. Como un ejercicio performativo y, a la vez, rentable, Florida ha llegado a registrar la marca 3298801: es su número de registro para la clase creativa en la Oficina Norteamericana de Patentes y Marcas Registradas¹.

Los verdaderos creyentes dicen que la política cultural está pasada de moda porque las sociedades postindustrializadas han visto el florecimiento del sector creativo, por medio de la nueva tecnología y las pequeñas empresas. Las preocupaciones kantianas apenas si tienen vigencia, menos las gramscianas. La cultura, más que un mecanismo para mantener a las sociedades unidas, es central para el empleo. En palabras del teórico cultural supuestamente de izquierda y presi-

1 Le agradezco a Bill Grantham por conducirme al Sistema de Búsqueda Electrónica de Marcas (<http://tess2.uspto.gov>).

dente del Banco Europeo para la Reconstrucción y el Desarrollo, Jacques Attali, se forma un nuevo orden mercantil cada vez que una clase creativa domina una innovación, bien sea en la navegación, bien en la contabilidad, o, en nuestro tiempo, cuando los servicios se producen masivamente de manera más eficiente, generando enormes riquezas. (31)

Se dice que esto da lugar a una “aristocracia del talento” (Kotkin 22), a medida que se multiplican meritócratas mágicamente, quienes se deleitan con técnicas, tecnologías y redes siempre cambiantes.

A medida que recorren el globo promoviendo la industria terciaria en contra de la agricultura y la manufactura, los consultores de la industria creativa se convierten en celebridades de renombre, especuladores que evaden cuidadosamente tareas históricas presentadas por la izquierda. Propensos al *cybertarianismo*, estos cantarines del capitalismo digital y de lo sublime tecnológico salen en montón de su asiento en primera clase hacia la plataforma de embarque, descendiendo a saludar a ciudadanos ávidos de ser reinventados a expensas de lo público por profesores cuyos libros se encuentran en puestos de periódicos en los aeropuertos y no escondidos en estantes escolares (Gibson y Klocker). Si usted desea escuchar a Florida en su próxima convención, visite la página web del grupo de Clase Creativa². Para obtener una cita con Attali, Celebrity Speakers³ lo enlaza con el Global Speakers Bureau.

Los cantarines de las ciudades-creativas llegan a la pista de aterrizaje en tres grupos principales. Los richard-floridianos saltan a una limosina en el aeropuerto, andan por la ciudad en bicicletas, espionando a amantes del ballet, amigos de los gays y *geeks* de computación de múltiples culturas, que se han mudado a áreas urbanas desindustrializadas. Los creacionistas australianos critican los estudios de política cultural como residualmente socialistas y textuales. Y los burócratas de Bruselas les ofrecen planos a ciudades deseosas de mayor afluencia de gente y listas para ser reinventadas a través de la cultura y la tolerancia.

Muchas organizaciones están listas para recibir a estos viajeros del mundo. Mientras tanto, el Comité de Artes y Humanidades del Presidente de los Estados Unidos le da la bienvenida a la “economía creativa” como foco central de sus actividades, señalando que

el Comité del Presidente, junto a otras entidades gubernamentales y al sector privado, enfoca su liderazgo en el poder de las artes y las humanidades como

2 Véase <<http://creativeclass.com>>.

3 Véase <<http://speakers.co.uk/csaWeb/speaker,JAQATT>>.

conductoras económicas, sosteniendo importantes recursos culturales y promoviendo inversiones cívicas en bienes e infraestructura culturales. Estos esfuerzos ayudan a acelerar la innovación, y a expandir mercados y consumidores, beneficiando directamente a las economías locales.⁴

Este enfoque promete una recepción pragmática de la diferencia cultural, la sustitución de importaciones, la orientación de las exportaciones, y la relevancia e influencia nacional y regional. Las entidades municipales, regionales, estatales, continentales y globales han respondido reemplazando sus viejas formas de financiación y las categorías administrativas de la cultura por el discurso de las industrias creativas. La Conferencia de Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas (UNCTAD es su sigla en inglés) decreta que “la creatividad, más que el trabajo y el capital, e incluso que las tecnologías tradicionales, se encuentra profundamente integrada al contexto cultural de todos los países” (UNCATD 3). Hoy en día, lejos de buscar desestabilizar el capitalismo y el neocolonialismo a través de la cultura –como alguna vez se hizo– la UNTCAD y el Programa para el Desarrollo de las Naciones Unidas (UNDP es su sigla en inglés) sostienen que “la interfase entre la creatividad, la cultura, la economía y la tecnología, expresada en la habilidad para crear y hacer circular capital intelectual, tiene el potencial de generar ingresos, trabajos y ganancias por exportaciones, promoviendo, al mismo tiempo, la inclusión social, la diversidad cultural y el desarrollo humano” (UNCATD y UNDP). La Alianza Global para la Diversidad Cultural de la Unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) presenta las industrias creativas como un “wet dream” de términos que abarcan el sector cultural, y va más lejos, como una mala inversión político-intelectual en los procesos, tan valorados por el neoliberalismo. En el 2006, Ruanda convocó a una conferencia global sobre “economía creativa” para mercantilizar el mejoramiento social engendrado por la cultura. Brasil es anfitrión del Foro Internacional para las Industrias Creativas de la UNCATD y el UNDP. Incluso el último respiro del venerable nehruvianismo en la India, la Comisión de Planeación, tiene un comité para las industrias creativas. China está yendo “de un enfoque viejo y dominado por el Estado en los estudios culturales [...] a una tendencia de las industrias creativas más orientada hacia el mercado” (UNCATD 7; véase también Keane; Ramathan); y Singapur, Hong Kong, Japón y Corea del Sur siguen estrategias similares (Cunningham, “Trojan”).

El cambio se produce a nivel intelectual también. Esta nueva derecha de los

4 Véase <<http://www.pcah.gov/creative-economy>>.

estudios culturales hace parte de una interdisciplinaria innovadora que combina la investigación con la inclusión social (Brint *et al.*). Los profesores que ya estaban interesados en la política cultural, por razones de nacionalismo cultural o por oposición a la cultura corporativa, esperan ser algo más que “la pequeña vendedora de cerillos, con su nariz presionada contra la ventana, viendo pasar la gran vida” (Cunningham, “Business”). Muchos han cambiado su discurso de construcción de nación por uno de protección de los derechos de autor, enfocándose en la competencia y las ventajas comparativas más que en el patrimonio y la estética.

Dicho de otra manera, el énfasis neoliberal en la creatividad ha superado al patrimonio cultural de vieja escuela. Cunningham, por ejemplo, ya no habla de mezclar ideales socialistas con reformismo. Su retórica favorece “una mejor concordancia entre el currículo y la profesión” por medio de “retos empresariales prácticos”, de tal manera que las “disciplinas no relacionadas con el mercado” generan mercados internos en competencia con otros mercados y forjan “una alianza con el sector empresarial” (“Creative”; “Humanities”; “Taking”).

Estos poderosos partidarios e instituciones se encuentran fascinados con la idea de la cultura como un recurso en permanente crecimiento, capaz de dinamizar sociedades. El Consejo de Investigación Australiano, que alguna vez apoyó una gran iniciativa de política cultural bajo el liderazgo de un Bennett gramsciano convertido en foucaultiano, ahora financia un Centro de Excelencia para las Industrias Creativas y la Innovación (<http://cci.edu.au>), dirigido por Cunningham y, por algún tiempo, por el inconstante semiótico-romántico John Hartley, quien predica la economía evolucionista como una “ciencia cultural” (<http://cultural-science.org>). Por el mismo camino, la Academia Australiana para las Humanidades pide que la “investigación en humanidades y en las artes creativas” esté exenta de impuestos, debido a su contribución a la investigación y al desarrollo, y que esté sujeta a los mismos análisis de “demanda de empleadores” que las profesiones y las ciencias (Cunningham, “Humanities”).

El Consejo Británico de Investigación de las Artes y las Humanidades (AHRC es su sigla en inglés) y el Fondo Nacional para la Ciencia, la Tecnología y las Artes dicen: “las artes y las humanidades tienen una afiliación particularmente fuerte con las industrias creativas”, y realizan investigaciones que “ayudan a alimentarlas” y a impulsar la innovación dentro de la economía (Bakhshi, Schneider y Walker 1). La Academia Británica busca entender las “industrias creativas y culturales” y prosperar en ellas; e incluso el muy sobrio Consejo Nacional de Investigación de las Academias Nacionales de los Estados Unidos señala que los medios de comunicación electrónicos estimulan el “desarrollo económico” (Mit-

chell, Inouye y Blumenthal 1).

En otras palabras, el legado neoliberal de la creatividad ha superado el patrimonio cultural de vieja escuela. Las transformaciones económicas han cuestionado completamente la idea de la cultura como algo excluido de la industria; se considera que el acceso, comparativamente fácil y barato, que permiten la Internet y sus variedades a la producción y distribución de contenido ha desgastado una perspectiva limitada sobre la cultura que veía a una pequeña parte del mundo como productora y a la fracción más grande como consumidora. El resultado serían unos medios de comunicación democratizados, habilidades laborales más desarrolladas, consumidores con mayor soberanía, poderosos desafíos a viejos patrones de experticia y autoridad institucional, y regiones más habitables, sostenibles y placenteras, especialmente ciudades. La creatividad se distribuye, en lugar de ser centralizada, y se convierte tanto en un placer como en una responsabilidad de invertir en capital humano y asegurar una sociedad civil y un individuo sólidos.

Se parte de la premisa de que el talento individual del sector creativo está conquistando progresivamente el nivel masivo de las industrias culturales. Se trata de una especie de sueño marxista-godardiano, en donde las personas pescan, filman, fornican y se financian día y noche, a medida que la tecnología anula la geografía, la soberanía y la jerarquía en una alquimia de verdad y belleza. Un mundo individualizado y libre de regulaciones convierte a los consumidores en productores, libera a los discapacitados del confinamiento, fomenta nuevas subjetividades, recompensa el intelecto y la competitividad, une a personas de distintas culturas y permite que millones de flores broten en una cornucopia política. Se privilegia el consumo, se desprecia la producción y se olvida el trabajo (Dahlström y Hermelin; Ritzer y Jurgenson). Este discurso se sitúa declaradamente en contra del elitismo y a favor del populismo; en contra de la subvención y a favor de los mercados; en contra del servicio público y a favor de la filantropía, etcétera.

Un contra-discurso

Existe una paradoja en la base de este movimiento. Hace treinta años, Foucault identificó a los *think tanks*, por ejemplo el American Enterprise Institute, como sirvientes intelectuales del neoliberalismo, determinando que estos voceros “permanentemente críticos a las políticas del gobierno” (247) en realidad buscaban una influencia *sobre* esas políticas. ¿Por qué? Porque los mercados eran la “interfase de gobierno e individuo” que privilegiaban (253). El neoliberalismo gobernó a las poblaciones por medio de imperativos de mercado, invocándolas

e instruyéndolas como actores liberales, racionales, en espera de que su creatividad interior fuera liberada. Se distorsionó completamente lo que era el consumo: todas las personas eran creativas, nadie era simplemente un espectador, y todos estábamos manufacturando placer mientras presenciábamos actividades que habíamos pagado por ver. Dividida internamente –pero felizmente dividida–, cada persona era “un consumidor, por un lado, pero [...] también un productor” (Foucault, 226). Podemos ver este dualismo en acción en el modo *dirigiste* de planeación urbana mencionado anteriormente, que buscaba hacer el bien por medio de la acumulación (Stevenson).

Para sorpresa de nadie, no todos aceptan ecuánimemente el modo entusiasta con que los cantarines de las industrias creativas acogen una cultura capitalista tecno-cargada. Y la política cultural tiene un linaje radical, así como uno reaccionario. Por ejemplo, durante los 70 la Unesco buscó una transformación fundamental del intercambio cultural internacional, que partiera de los estados post-coloniales que deshacían sus relaciones de dependencia con el Norte Global. Este vibrante deseo, que estimuló a varios países y movimientos sociales, se apagó a mediados de los 80 cuando Inglaterra y los Estados Unidos se retiraron de la Unesco, paralizando su financiación y su legitimidad (Gerbner, Mowlana y Nordenstreng). Algo similar ocurrió cuando la organización reconoció a Palestina en 2011. De nuevo, los Estados Unidos iniciaron una violencia simbólica, negándose a hacer sus pagos luego de perder un voto crucial en el asunto⁵.

Más allá de estas preocupaciones ideológicas, el discurso de las industrias creativas es cuestionable desde sus propios términos. Hay muy pocas pruebas de que exista una clase creativa, o de que las “ciudades creativas” sobresalgan entre sus insípidos hermanos al seguir transformaciones económicas, pasando “de la moneda oxidada de las ‘industrias creativas’ a las recién acuñadas ‘industrias creativas’” (Ross 1). Ciertamente, las compañías buscan habilidades laborales cuando deciden en dónde ubicar sus empresas; pero las habilidades laborales también buscan trabajo. Los centros urbanos generalmente atraen trabajadores jóvenes que aún no se reproducen. Y la cultura gay ocupa un lugar central en el cálculo floridiano porque se asume que todos los hogares de parejas del mismo sexo son *queer*. Incluso si esto fuera cierto, muchas ciudades exitosas en los Estados Unidos son muy conservadores (considérese Orlando o Phoenix). La definición de urbanismo en las estadísticas estadounidenses incluye a los suburbios (que ahora albergan más residentes que las ciudades) y esto, también, es

5 Véase <<http://translations.state.gov/st/english/texttrans/2011/10/20111031170111su0.1734082.html>>.

sospechoso en términos de la importancia que tienen los *lofts* del centro de las ciudades para las economías. No existe evidencia de una superposición de gustos, valores, arreglos de vivienda y locaciones entre los artistas, por un lado, y los contadores, por el otro, a pesar de que se los incluya juntos en el concepto creativo; así como no es amable asumir que en otros países se replica la vasta movilidad interna de la población estadounidense. Finalmente, otras investigaciones desestimán el argumento de que la calidad de vida es algo central para seleccionar los campus de las empresas, por encima de los bajos costos, una buena tecnología de comunicaciones, la proximidad a los mercados y unos sistemas de transporte adecuados. Una comisión europea para la evaluación de veintinueve ciudades de cultura reveló que su principal objetivo –un crecimiento económico estimulado por la subvención pública de la cultura, con el objetivo de renovar ciudades fracasadas– se había frustrado. Glasgow, por ejemplo, se tenía inicialmente como uno de los éxitos del programa; sin embargo, a pesar de años de retórica, no ha tenido un crecimiento sustancial (Alanen; Nathan). Cualquiera que haya pasado un tiempo en México D. F.⁶ o en el centro de Los Ángeles⁷, en donde he vivido este último año, puede dar cuenta de los horrores del *ethos* de la creatividad, que contrabandea privilegios de clase media a través de las costumbres, y excluye a los que no tienen hogar y a los desposeídos en nombre de la renovación.

La pregunta por la justicia social y la democracia redistributiva flota en la retórica altamente creativa de la nueva derecha (Pratt). *Kultur Macht Europa* publicó una extraordinaria declaración, luego de su cuarto Congreso Federal de Política Cultural en 2007, acerca de la necesidad de garantizar que la infraestructura artística se evalúe teniendo en cuenta la textualidad diversa y profunda. Vemos preocupaciones similares en la Jodhpur Initiative for Promoting Cultural Industries in the Asia-Pacific Region, adoptada por veintiocho países en 2005 como el Jodhpur Consensus, y en la Euromayday Network⁸. Y muchos académicos y activistas, como George Yúdice en Miami y San José, y Kate Oakley y David Bell en Leeds, siguen comprometidos con una política cultural progresista⁹. Ellos trabajan fuertemente, lidiando con las hondas y las flechas de una ultra-izquierda

6 Para ver cómo es promocionada, consúltese la página <http://mim.promexico.gob.mx/wb/mim/ind_perfil_del_sector>.

7 Para ver cómo es criticada, consúltese la página <<http://www.laane.org/about-us/what-we-do>> para ver cómo se lo critica>.

8 Véase *Jodhpur Initiatives. Asia-Pacific Creative Communities*, y <<http://euromayday.org>>.

9 De George Yúdice, véase su libro *El recurso de la cultura* y su trabajo conjunto con Toby Miller *Cultural Policy*. De Kate Oakley, su artículo “Include us Out – Economic Development and Social Policy in the Creative Industries”. Y de David Bell, “Fade to Grey: Some Reflections on Policy and Mundanity”.

cómodamente pura, por involucrarse con el comercio y el Estado, y enviando algunas de las suyas en contra de aquellos que acogen esos vínculos sin problemas. Queda por ver si la política cultural se organizará conforme al neo-kantianismo, acaparando beneficios, o de acuerdo con la política progresiva.

El desecho cultural

En cualquier caso, antes de que haya una historia para ser contada, un mensaje para influir, un consumidor por comprar, o una ciudad renovada para que se propaguen los usos individuales y colectivos de la cultura, debe haber un medio físico. Los libros, las revistas, el dinero y otros medios impresos dependen de la fabricación de papel y de la impresión. Los radios, los televisores, los computadores, los celulares, los caballetes, los cuadros, las esculturas, los instrumentos y los reproductores de música llegan a nuestras casas, oficinas y estudios con piezas que han sido ensambladas y empacadas a partir de materiales excavados y manufacturados. En resumen, aparte de las inmediaciones de los edificios, los salones de clase, los hogares, los metros, los carros y los campus en donde las personas participan de la cultura, sus cimientos físicos son maquinaria creada y operada a través del trabajo, y tienen un impacto en la tierra. Este es el muy sucio y muy viejo secreto de la política cultural. Para desenmarañarlo se necesita de la reflexión filosófica, así como del método de las ciencias sociales.

Consideren a un compañero de cuarto inusual para Habermas –Heidegger– o, por lo menos, su famosa paradoja del guardabosques, un hombre que participa de la destrucción del medio ambiente que le da sentido a su vida para suministrarle un recurso clave a la cultura burguesa, la cual, a su vez, utiliza este recurso para darle forma a sus opiniones:

El guardabosques que mide la madera derribada en el bosque y que parece recorrer los caminos forestales de la misma manera en que lo hizo su abuelo hoy está dispuesto por la industria que comercia madera, independientemente de que él lo sepa o no. Está subordinado a la ordenabilidad de celulosa, que, a su vez, es ocasionada por la necesidad del papel que luego es entregado a los periódicos y las revistas ilustradas. Estos últimos, por su parte, establecen una opinión pública que se traga lo que está impreso, de tal manera que se hace disponible una configuración de opinión implantada. (Heidegger 299)

A medida que el trabajo del guardabosques es subsumido en la moderna producción de pulpa y papel, la mano de obra y el medio ambiente se desarticulan más el uno del otro. Las fábricas de papel y las imprentas son celebradas como revolucionarias, y los periódicos, las revistas, los libros y el papel fino se

convierten en signos del progreso y la vida intelectual. No se menciona su rol o los efectos que tienen en el medio ambiente. Porque en esta nueva y audaz forma actual de política cultural el trabajo solo es reconocido cuando es abstraído del trabajo físico, sucio (Mattelart). La presunción imperante es que las industrias creativas, especialmente los medios de comunicación más recientes, ofrecen un capitalismo limpio y post-industrial. Este mito ha sido continuamente reforzado por la “naturaleza virtual de la mayor parte del contenido de la industria”, que “tiende a ocultar su responsabilidad en la vasta proliferación de *hardware*, todo con altos niveles de obsolescencia enquistada y niveles decrecientes de eficiencia” (Boyce y Lewis 5).

Producir y distribuir cultura implica consumir, saquear y desperdiciar recursos naturales, y explotar vidas humanas a una velocidad creciente. Las tecnologías de los medios de comunicación contienen sustancias tóxicas que impregnan los lugares y ambientes en donde son manufacturadas, utilizadas y arrojadas, de lo que resulta el envenenamiento de humanos, animales, vegetación, tierra, aire y agua. Los rápidos ciclos de innovación y obsolescencia planeada aceleran tanto la emergencia de nuevos *hardware* electrónicos, como la acumulación de formas obsoletas que pronto se transforman en basura. En efecto, los aparatos digitales de hoy en día están hechos para romperse o volverse poco atractivos rápidamente. Esta obsolescencia planeada refuerza el consumismo y estimula una ideología de crecimiento según la cual es necesaria la innovación tecnológica. La inmediatez y la interactividad ocasionan una ignorancia en el consumo de efectos intergeneracionales, incluyendo daños a largo plazo para los trabajadores y el medio ambiente. Los residuos de la cultura son las corrientes de agua envenenada, los trabajadores enfermos y los hábitats tóxicos. Las ciudades se enferman a causa de la cultura y la “creatividad”.

En el 2007, la combinación de producción y tecnologías culturales representó el 3 por ciento de todos los gases de invernadero emitidos en el mundo. Anualmente se generan entre veinte y cincuenta millones de toneladas de desperdicios electrónicos (*e-waste*), la mayor parte proveniente de celulares, televisores y computadores que personas adineradas botan regularmente para comprar reemplazos. El *e-waste* se ha producido históricamente en Australasia, Europa occidental, Japón, Canadá y los Estados Unidos, y es arrojado en Latinoamérica, Europa oriental, África y Asia en la forma de miles de materiales diferentes, muchas veces letales, por cada computador. Hoy en día, por supuesto, India y China generan cada vez más su propio *debris* cultural. Gracias a los esfuerzos combinados de estas naciones creativas, el *e-waste* se ha convertido en el área de trabajo de mayor crecimiento de los organismos de limpieza municipales alrededor del

mundo (Herat; Malmodin *et al.*; Robinson).

La acumulación de *hardware* electrónico ha generado graves preocupaciones en torno a la salud y el medio ambiente, debido a la composición química y material de estos recursos, y a su potencial filtración en rellenos sanitarios, fuentes de agua y los cuerpos de los trabajadores. Las áreas de trabajo para la recuperación de *e-waste* tienen grandes implicaciones en la salud y la seguridad humanas, cada vez que se queman cables y plásticos, y se lixivian tarjetas de circuitos con ácidos, o se las cocina y se las tira en corrientes de agua para minimizar el volumen de los desperdicios y recuperar artículos valiosos. Esto tiene consecuencias horribles tanto para la tierra y el agua locales, y de río abajo, como para sus residentes. Quizás el 1 por ciento de las personas en el Sur Global viven actualmente como recicladores, reutilizando el detrito de computadores, impresoras, celulares y aparatos similares. Estos recicladores suman cerca de 15 millones de personas alrededor del mundo, que usualmente viven y trabajan en ciudades con políticas culturales diseñadas para atraer tecnología y producción de medios de comunicación –para no mencionar a la “clase creativa”–, que envenenan la tierra, el aire, el agua y los cuerpos. Muchos recicladores son pre-adolescentes chinos y nigerianos, y niñas hindús que seleccionan, sin protección, entre computadores y televisores desechados, para encontrar metales preciosos y botar el resto en rellenos sanitarios. Los metales son vendidos a recicladores, quienes no utilizan mano de obra ni rellenos sanitarios en el Norte Global debido a la legislación medioambiental e industrial que existe en contra de la destrucción de la tierra, del agua y de los trabajadores, causada por las docenas de gases y químicos venenosos contenidos en estas peligrosas máquinas¹⁰.

Consideren un campo ambiental muy cercano a la mayoría de las políticas culturales: el cine y los dramas para televisión. En el 2004, los dueños de los medios de comunicación se ubicaron en las posiciones 1, 3, 16 y 22 en el *Misfortune 100: Top Corporate Air Polluters in the United States* del Instituto de Investigación de Economía Política (PERI es su sigla en inglés). ¿Cómo es posible que ocurra esto, teniendo en cuenta la aparición de los premios de la Environmental Media Association, la cumbre “Hollywood goes green” de 2007, y la manera en que *Hollywood Today* se jacta de los regalos verdes de los actores: camisolas “inspiradas en lo *vintage*” y joyas recicladas (Pantera; Ventre).

MSNBC.com reconoce que, a pesar de que “el Prius siga reinando como

10 Basel Action Network; Basel Action Network y Silicon Valley Toxics Coalition; Maxwell y Miller; Osibanjo y Nnorom; Ray *et al.*; Tong y Wang; Wong *et al.* Agradezco a Rick Maxwell; muchas de sus ideas alimentan esta sección.

símbolo de estatus” en Hollywood, “los camiones que mueven equipos entre los estudios y las locaciones continúan emitiendo gases desde motores que trabajan con diésel, igual que los generadores de energía en el set” (Pantera; Ventre). Las investigaciones acerca del impacto ambiental de Hollywood han revelado un uso masivo de electricidad y petróleo, y la liberación anual de cientos de miles de toneladas de emisiones letales. De hecho, la industria del cine es la mayor productora de contaminantes convencionales en Los Ángeles. En términos municipales y estatales, los niveles de consumo de energía y de emisiones de gases de efecto invernadero relacionados con el cine se acercan a los de las industrias aeroespaciales y de semiconductores. Los consumidores de películas son también grandes productores de contaminantes provenientes de las emisiones vehiculares, los derrames químicos de carros estacionados, y la energía para mantener encendidos los aparatos de entretenimiento en los hogares (Corbett y Turco).

¿Es este el audaz nuevo mundo de una economía urbana, guiada por la creatividad, ejemplificada en una ciudad como Los Ángeles que está obsesionada hasta la médula con la cultura? ¿Cómo podemos criticar y pelear en contra de esta fantasía urbana, de una manera que empodere y provea de conocimiento a los guardabosques, a sus equivalentes, y al público? Por medio de una política cultural que rastree de comienzo a fin la materialidad del signo, a lo largo de la cadena de recursos que lo produce, nos lo trae y luego dispone de él.

Un número creciente de artistas están criticando las celebraciones apolíticas de la tecnología. Consideren el modo en que el arte povera utiliza materiales encontrados para protestar contra el consumo errado y arrogante, llamando la atención sobre el *e-waste*, el reciclaje y los recicladores; o a artistas urbanos como Jessica Millman, Miguel Rivera, Alexdromeda, Sudhu Tewari, Natalie Jeremijenko, Nome Edonna, Chris Jordan, Erik Otto y Jane Kim. Yona Friedman y Jorge Crowe se enfocan en la reutilización artística más que en la originalidad, mientras que Julie Bargmann y Stacy Levy emprenden limpiezas creativas. Urbanscreens.org, de Amsterdam, y Electronica, de Linz, utilizan carteleras electrónicas para fomentar la ciudadanía activa. El arte ambiental puede comprender tanto los trabajos que representan directamente el medio ambiente –los ejemplos incluirían la *Serie de Londres* de Monet o las *Nubes* de Constable– como los trabajos no-representacionales y performativos, como *A Line Made by Walking*, de Richard Long, *Skyspace*, de James Turrell, o *The Weather Project*, de Olafur Eliasson. Todos ellos asumen que la naturaleza es ocupada y moldeada por la humanidad, y viceversa. Este tipo de productores culturales nos regresan a aquello que animaba inicialmente a la cultura –en su forma más Ilustrada– mientras buscamos políticas urbanas progresivas.

Obras citadas

- Adorno, Theodor. "Kultur and Culture". Trad. M. Kalbus. *Social Text* 99 (2009): 145-158.
- Alanen, A. "What's Wrong with the Concept of Creative Industries?". *Framework: The Finnish Art Review* 6 (2007).
- Althusser, Louis. *For Marx*. Trad. B. Brewster. Harmondsworth: Penguin, 1969.
- Arnold, Matthew. *Essays in Criticism*. 3.º ed. Londres: Macmillan, 1875.
- Attali, Jacques. "This Is Not America's Final Crisis". *New Perspectives Quarterly* 25.2 (2008): 31-33.
- Ayers, E. L. "Where the Humanities Are". *Daedalus* 138.1 (2009): 24-34.
- Bakhshi, H., P. Schneider y C. Walker. *Arts and Humanities Research and Innovation*. Londres: Arts & Humanities Research Council; National Endowment for Science, Technology & the Arts, 2008.
- Basel Action Network. *JPEPA as a Step in Japan's Greater Plan to Liberalize Hazardous Waste Trade in Asia*. Seattle: Basel Action Network, 2006.
- Basel Action Network y Silicon Valley Toxics Coalition. *Exporting Harm: The High-Tech Trashing of Asia*. Seattle: Basel Action Network, 2002.
- Bell, Daniel. "Fade to Grey: Some Reflections on Policy and Mundanity". *Environment and Planning A* 39.3 (2007): 541-554.
- Bennett, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, and Politics*. Londres: Routledge, 1995.
- Boyce, T. y J. Lewis, eds. *Climate Change and the Media*. Nueva York: Peter Lang, 2009.
- Briggs, A. y Peter Burke. *A Social History of the Media: From Gutenberg to the Internet*. Cambridge: Polity Press, 2003.
- Brint, S. G., et al. "Expanding the Social Frame of Knowledge: Interdisciplinary, Degree-Granting Fields in American Colleges and Universities, 1975-2000". *Review of Higher Education* 32.2 (2009): 155-183.
- British Academy. "That Full Complement of Riches": *The Contributions of the Arts, Humanities and Social Sciences to the Nation's Wealth*. 2004. Web. <<http://www.britac.ac.uk/policy/full-complement-riches.cfm>>.
- Coleridge, Samuel Taylor. *On the Constitution of Church and State According to the Idea of Each. II: Lay Sermons*. Coord. H. N. Coleridge. Londres: William Pickering, 1839.
- Corbett, C. J. y R. P. Turco. *Sustainability in the Motion Picture Industry*. Los Angeles: University of California, Institute of the Environment. 2006. Web. <<http://www.environment.ucla.edu/ccep/research/article.asp?parentid=753>>.
- Cunningham, S. "Business Needs Crash Course in Appreciation". *Australian Financial Review* 36 (2006).

- “Creative Industries as a Globally Contestable Policy Field”.
Chinese Journal of Communication 2.1 (2009): 13-24
- Framing Culture: Criticism and Policy in Australia*. Sydney: Allen & Unwin, 1992.
- “Oh, the Humanities! Australia’s Innovation System out of Kilter”.
Australian Universities Review 49.1-2 (2007): 28-30.
- “Taking Arts into the Digital Era”. *Courier Mail*. 22 de junio de 2007.
Web. <<http://www.onlineopinion.com.au/view.asp?article=6031>>
- “Trojan Horse or Rorschach blot? Creative Industries Discourse Around the World”. *International Journal of Cultural Policy* 15.4 (2009): 375-386.
- Dahlström, M. y B. Hermelin. “Creative Industries, Spatiality and Flexibility: The Example of Film Production”. *Norsk Geografisk Tidsskrift-Norwegian Journal of Geography* 61.3 (2007): 111-121.
- Dworkin, R. *A Matter of Principle*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- Florida, R. *The Rise of the Creative Class and How It’s Transforming Work, Leisure and Everyday Life*. Nueva York: Basic Books, 2002.
- Foucault, Michel. *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978-1979*. Trad. G. Burchell. Coord. M. Senellart. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2008.
- García Canclini, Néstor. *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts*. Trad. George Yúdice. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Gerbner, G., H. Mowlana y K. Nordenstreng, coords. *The Global Media Debate: Its Rise and Fall*. Norwood: Ablex, 1994.
- Gibson, C. y N. Klocker. “Academic Publishing as ‘Creative’ Industry, and Recent Discourses of ‘Creative Economies’: Some Critical Reflections”. *Area* 36.4 (2004): 423-434.
- Gramsci, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*. Trads. y coords. Q. Hoare y G. Nowell-Smith. Nueva York: International Publishers, 1971.
- Habermas, Jürgen. “The New Obscurity: The Crisis of the Welfare State and the Exhaustion of Utopian Energies”. Trad. P. Jacobs. *Philosophy & Social Criticism* 11.2 (1986): 1-18.
- Heidegger, Martin. *Basic Writings from Being and Time (1927) to The Task of Thinking (1964)*. Coord. D. F. Krell. Trads. J. Stambaugh, et al. Nueva York: Harper & Row, 1977.
- Herat, S. “Review: Sustainable Management of Electronic Waste (e-waste)”. *Clean* 35.4 (2007): 305-310.
- Hunter, I. “Critical Response II: Talking About my Generation”. *Critical Inquiry* 34.3 (2008): 583-600.
- Jodhpur Initiatives. Asia-Pacific Creative Communities: A Strategy for the 21st Century*. Bangkok: Unesco, 2005.

- Kant, Immanuel. *Critique of Judgment*. Trad. W. S. Pluhar. Nueva York: Hackett Publishing, 1987.
- Metaphysics of Morals*. Trad. M. Gregor. Coord. R. Guess. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Keane, M. “From Made in China to Created in China”. *International Journal of Cultural Studies* 9.3 (2006): 285-296.
- Kotkin, J. *The New Geography: How the Digital Revolution is Reshaping the American Landscape*. Nueva York: Random House, 2001.
- Kultur Macht Europa*. “Culture Powers Europe”. 2007. Web. <<http://www.kultur-macht-europa.eu/kongress.html?L=1>>.
- Lewis, J. *Art, Culture, and Enterprise: The Politics of Art and the Cultural Industries*. Londres: Routledge, 1991.
- Malmodin, J., et al. “Greenhouse Gas Emissions and Operational Electricity Use in the ICT and Entertainment & Media Sectors”. *Journal of Industrial Ecology* 14.5 (2010): 770-790.
- Marx, Karl. *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. Pekín: Foreign Language Press, 1978.
- Mattelart, Armand. “An Archaeology of the Global Era: Constructing a Belief”. Trad. S. Taponier y P. Schlesinger. *Media Culture & Society* 24.5 (2002): 591-612.
- Maxwell, R. y Toby Miller. *Greening the Media*. Nueva York: Oxford University Press, 2012.
- Miller, Toby y George Yúdice. *Cultural Policy*. Londres: Sage, 2002.
- Mitchell, W. J., A. S. Inouye y M. S. Blumenthal, coords. *Beyond Productivity: Information Technology, Innovation, and Creativity*. Washington D. C.: National Research Council, 2003.
- Morris, M. “Humanities for Taxpayers: Some Problems”. *New Literary History* 36.1 (2005): 111-129.
- Mowlana, H. “The Renewal of the Global Media Debate: Implications for the Relationship between the West and the Islamic World”. *Islam and the West in the Mass Media: Fragmented Images in a Globalizing World*. Coord. K. Hafez. Cresskill: Hampton Press, 2000. 105-118.
- Nathan, M. *The Wrong Stuff: Creative Class Theory, Diversity and City Performance*. Centre for Cities; Institute for Public Policy Research. Documento de debate n.º 1, septiembre de 2005.
- Newcomb, H. “Other People’s Fictions: Cultural Appropriation, Cultural Integrity, and International Media Strategies”. *Mass Media and Free Trade: NAFTA and the Cultural Industries*. Coords. E. G. McAnany y K. T. Wilkinson. Austin: University of Texas Press, 1996. 92-109.

- O'Regan, T. *Australian National Cinema*. Londres: Routledge, 1996.
- Oakley, K. "Include us Out—Economic Development and Social Policy in the Creative Industries". *Cultural Trends* 15.4 (2006): 255-273.
- Osibanjo, O. y I. C. Nnorom. "The Challenge of Electronic Waste (e-waste) Management in Developing Countries". *Waste Management & Research* 25.6 (2007): 489-501.
- Pantera, G. "Hollywood Goes Green". *Hollywoodtoday.net*. 6 de mayo de 2009. Web. <<http://www.hollywoodtoday.net/2009/05/06/hollywood-goes-green>>.
- Plumb, J. H. Introduction. *Crisis in the Humanities*. Coord. J. H. Plumb. Harmondsworth: Penguin, 1964. 7-10.
- Political Economy Research Institute (PERI). *The Misfortune 100: Top Corporate Air Polluters in the United States*. Amherst: University of Massachusetts, 2004.
- Pratt, A. C. "The Cultural Contradictions of the Creative City". *City, Culture and Society* 2.3 (2011): 23-30.
- Ramanathan, S. "The Creativity Mantra". *The Hindu*. 29 de octubre de 2006. Web. <<http://www.hindu.com/mag/2006/10/29/stories/2006102900290700.htm>>.
- Ray, M. R., et al. "Respiratory and General Health Impairments of Ragpickers in India: A Study in Delhi". *International Archives of Occupational and Environmental Health* 77.8 (2004): 595-598.
- Ritzer, G. y N. Jurgenson. "Production, Consumption, Prosumption: The Nature of Capitalism in the Age of the Digital 'Prosumer'". *Journal of Consumer Culture* 10.1 (2010): 13-36.
- Robertson, C. *Policy Matters: Administrations of Art and Culture*. Toronto: YYZBOOKS, 2006.
- Robinson, B. H. "E-waste: An Assessment of Global Production and Environmental Impacts". *Science of the Total Environment* 408.2 (2009): 183-191.
- Ross, A. "Nice Work If You Can Get It: The Mercurial Career of Creative Industries Policy". *Work Organisation, Labour & Globalisation* 1.1 (2006-2007): 1-19.
- Rousseau, J. *A Discourse on Political Economy*. 1755. Web. <<http://www.constitution.org/jjr/polecon.htm>>.
- Schelling, F. E. "New Humanities for Old". *Classical Weekly* 7.23 (1914): 179-184.
- Siwek, S. E. *Copyright Industries in the U.S. Economy*. International Intellectual Property Alliance, 2006.
- Smith, S. *The Works of the Rev. Sydney Smith*. Philadelphia: Carey and Hart, 1844.
- Stevenson, D. "'Civic gold' Rush: Cultural Planning and the Politics of the Third Way". *International Journal of Cultural Policy* 10.1 (2004): 119-131.
- Tong, X. y J. Wang. "Transnational Flows of E-Waste and Spatial Patterns of Recycling in China". *Eurasian Geography and Economics* 45.8 (2004): 608-621.

- United Nations Conference on Trade and Development (UNCTAD). *Creative Industries and Development*. 17.º sesión. São Paulo. TD(XI)/BP/13. 2004.
- United Nations Conference on Trade and Development (UNCTAD) y United Nations Development Program (UNDP). *Creative Economy Report 2008: The Challenge of Assessing the Creative Economy: Towards Informed Policy-Making*. 2008. Web. <<http://www.unctad.org/templates/webflyer.asp?docid=9750&intItemID=2068&clang=1>>.
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Unesco). *Culture and Unesco*. París: Unesco, 2002.
- Ventre, M. "It's Not Easy Being Green, Hollywood Discovers". *MSNBC.com*. Web. 23 de abril de 2008. <http://msnbc.msn.com/id/24256817/ns/business-going_green>.
- Weber, S. "The Future of the Humanities: Experimenting". *Culture Machine* 2. 2000. Web. <<http://www.culturemachine.net/index.php/cm/article/view/311/296>>.
- Wong, C. S. C., *et al.* "Trace Metal Contamination of Sediments in an E-Waste Processing Village". *China. Environmental Pollution* 145.2 (2007): 434-442.
- Yúdice, Goerge. *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.

Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez

Ana Del Sarto

THE OHIO STATE UNIVERSITY

Profesora del Departamento de Español y Portugués en The Ohio State University. PhD, Spanish, The Ohio State University. Ha coeditado, con Alicia Ríos y Abril Trigo, “Los estudios culturales latinoamericanos hacia el siglo XXI”, *Revista Iberoamericana* (IILI, 2003) y *The Latin American Cultural Studies Reader* (Duke University Press, 2004). Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas de Estados Unidos, Europa y América Latina, y es autora de *Sospecha y goce: una genealogía de la crítica cultural en Chile* (Editorial Cuarto Propio, 2010). Correo electrónico: del-sarto.1@osu.edu.

Artículo de reflexión

Resumen

En la primera parte de este ensayo se examinan algunas teorías sobre los afectos y sus principales tendencias y objetos en la academia estadounidense, para luego dar cuenta de sus influencias en América Latina. En la segunda parte, dialogando

críticamente con estas teorías, se exploran los afectos que produce la globalización en el caso de Ciudad Juárez con respecto a los procesos de (re)configuración de subjetividades de mujeres jóvenes, pobres y con escasa educación que trabajan en las maquilas, específicamente en

relación con la experiencia de los cuerpos desaparecidos (más conocidos como las “muertas de Ciudad Juárez”).

Palabras clave: afectos, subjetividad, cuerpo, Ciudad Juárez, estudios culturales latinoamericanos, globalización, violencia.

RECIBIDO: 13 DE ENERO DE 2012. EVALUADO: 12 DE FEBRERO DE 2012. ACEPTADO: 12 DE FEBRERO DE 2012.

En México, La vida no vale nada????????

La vida no vale nada, LUIS ALGORIZA, 1955 ??????

*Con dinero o sin dinero,
Yo hago siempre lo que quiero;
Y mi palabra es la ley.
No tengo trono ni reina,
Ni nadie que me comprenda;
Pero sigo siendo el rey.*

“EL REY”, JOSÉ ALFREDO JIMÉNEZ

AL LEER *El hombre sin cabeza* de Sergio González Rodríguez, intentaba comprender la transformación afectiva en relación con el ímpetu político que se materializa en México en el transcurso del siglo XX al XXI. Si reflexionamos sobre la distancia que media entre las luchas sociales de épocas modernas sustentadas en la esperanza de un mundo mejor y expresadas por la consigna política “antes morir de pie que vivir de rodillas” (Dolores Ibárruri, *la Pasionaria*), y el acomodo individual fundamentado en el cinismo posmoderno, “es mejor cinco años de rey a toda una vida de esclavo” (Mara Salvatrucha), podemos incursionar en la articulación de las teorías sobre los afectos con las dinámicas afectivas desde el campo de los estudios culturales latinoamericanos. Explorando la teorización sobre los cuerpos en contextos sociales, decidí investigar sobre la violencia en Ciudad Juárez, México. Me preguntaba: ¿cómo se la podría explicar, si como afirma Charles Bowden en *Murder City* “la violencia está en todos lados [...] es cada vez mayor [...] no tiene una fuente aparente o simple. Es como el polvo en el aire, parte de la vida misma?” (22). Entonces, si la violencia es la vida misma, ¿cómo explicarla sino a partir de una indagación sobre los afectos? Sin embargo, analizar solamente las teorizaciones contemporáneas sobre los afectos que mueven y ponen en contacto a los cuerpos no era suficiente para dar cuenta de la complejidad que caracteriza este fenómeno. Había que ensamblar también el entramado de relaciones que creaban esos movimientos corporales en dinámicas que ya existían pero que se veían transformadas por esos nuevos desplazamientos. En este sentido, ni las nuevas teorizaciones sobre los afectos, ni las problemáticas articuladas en torno a los estudios culturales latinoamericanos durante los 80 son capaces por sí solas de explicar los nuevos procesos que emergen en los 90 y se expanden a partir del 2000.

Como afirma Ignacio Sánchez Prado en la “Presentación” del libro *El lenguaje de las emociones*, “el ‘giro afectivo’ o las ‘teorías del afecto’” más bien tratan “de un diverso espectro de lenguajes provenientes de paradigmas distintos y a veces contradictorios, que parecen haber encontrado en el estudio de la afectividad una forma de superar distintos *impasses* generados por la institucionalización de discursos originalmente concebidos como disidentes” (Sánchez Pardo y Moraña 12). Pero ¿de qué *impasses* se trata? Pues curiosamente los estudios culturales en América Latina han experimentado un intenso proceso de consolidación e institucionalización entre intelectuales, críticos y profesores de universidades e institutos de investigación, donde se han desarrollado programas de investigación interdisciplinarios específicamente enfocados en problemáticas locales y regionales. Solo para constatar esta última afirmación podría citarse la Red de Estudios y Políticas Culturales que se conformó en el 2009, luego de que se institucionalizara una gran cantidad de programas graduados¹. Por otro lado, en el “Postscriptum: El afecto en la caja de herramientas” del libro antes mencionado, Mabel Moraña arguye que

en el caso de América Latina la exploración del tema del afecto ha tenido lugar a través del estudio de sus formas de manifestación y representación artística, con anterioridad al impacto del “giro afectivo” [...] El estudio del nivel emocional se ha dado en general estrechamente asociado al [nivel] ideológico. (322)

En este sentido, si bien las teorías anglosajonas (británicas, australianas y estadounidense) sobre los afectos permiten cuestionar conceptos y problematizar teorías estructuralistas y postestructuralistas, y más específicamente los grandes metarrelatos explicativos (entre ellos el marxismo y el psicoanálisis) con respecto a la comprensión de los cambios sociales, económicos, políticos y culturales y su relación con la formación de sujetos/subjectividades, imaginarios e identidades, la autorreflexión que promueven sobre la expansión de los cuerpos en el instante de experimentar la subjectividad se limita a explorar y expresar las superficies, los

1 Véase la introducción que Nelly Richard escribió para *En torno a los estudios culturales: localidades, trayectorias y disputas*: “La iniciativa [...] de la Red de Estudios y Políticas Culturales que se realizó en Buenos Aires en abril del 2009” tiene el propósito de “articular un conjunto de reflexiones elaboradas principalmente desde América Latina por quienes se dedican a la práctica académica de los estudios culturales en distintas latitudes geográficas y contextos universitarios (Argentina, Colombia, Chile, Ecuador, México, Perú, Puerto Rico), para contribuir así a corregir ciertas asimetrías de la producción editorial del mercado académico internacional que suele privilegiar los nombres y textos ‘en inglés’” (9).

contactos, las modulaciones, las intensidades del ahora.

En otras palabras, a comienzos del siglo XXI, la reflexión sobre los afectos se ha instalado como enfoque de investigación en prácticas inter- y transdisciplinarias de teoría crítica y estudios culturales en la academia estadounidense. Si bien es cierto que este recorte epistemológico surge con más fuerza desde la academia anglosajona, no es ajeno a la crítica contemporánea en América Latina. En la primera parte de este ensayo examinaré algunas teorías sobre los afectos y sus principales tendencias y objetos en la academia estadounidense, para luego dar cuenta de sus influencias en prácticas relacionadas con América Latina. En la segunda parte, me interesa explorar los afectos que produce la globalización en el caso de Ciudad Juárez con respecto a los procesos de reconfiguración de subjetividades de mujeres jóvenes, pobres y con escasa educación que trabajan en las maquilas, centrándome específicamente en la experiencia de los cuerpos desaparecidos (más conocidos como las “muertas de Ciudad Juárez”).

Afectos: de teorías y excesos

Las teorías sobre cuerpo y subjetividad desarrolladas por los feminismos anglosajones se constituyeron en las fuentes más importantes del *giro afectivo* en la academia estadounidense. A fines del siglo XX, este “nuevo” giro reproduce la forma nominativa típica de categorizar avances y cambios en áreas de investigación que crean y mercantilizan nichos académicos; como aquella del *giro lingüístico* (centralidad del lenguaje en la reflexión filosófica occidental) durante los años 60 producto del desarrollo del estructuralismo y la emergencia del postestructuralismo; y, posteriormente, como la del *giro cultural* (énfasis en los procesos de simbolización/significación –psicoanálisis y lingüística-semiótica– y en las prácticas culturales –estudios culturales británicos–, en la política y la sociedad en y desde ramas marginadas de las ciencias sociales) durante los años 70, resultado de las limitaciones presentadas por ciertas interpretaciones del marxismo ortodoxo. Es importante destacar que estas innovaciones no solo reproducen las formas antes mencionadas sino que con ellas contribuyen a seguir desplegando la lógica progresiva del capitalismo en relación con la especialización capacitada para superar un momento en relación con los otros. De acuerdo con Patricia Ticineto Clough:

la creciente significación de los afectos [...] ocurre en un momento en que la teoría crítica enfrenta desafíos analíticos debido a la guerra, el trauma, la tortura, la masacre y el contra-terrorismo. Si estos eventos mundiales son sintomáticos de las transformaciones políticas, económicas y culturales recientes, el giro hacia los afectos estaría registrando un cambio en la cofuncionalidad

de lo político, lo económico y lo cultural, o lo que Brian Massumi [...] denomina “lo social”. (Ticineto Clough y Halley 1)²

Por ello, se trata de comprender los múltiples cambios que constituyen lo social y las repercusiones que dichos cambios tienen sobre los cuerpos, las subjetividades, los humanos, “aunque irreducible[s] a lo individual, lo personal, lo psicológico” (3).

El interés teórico por los afectos y las emociones tiene larga data –“Ann Cvetkovich argumenta que ‘la representación de los problemas sociales como dilemas afectivos puede ser rastreada hasta sus orígenes en la cultura [occidental] durante los siglos XVIII y XIX’” (Gorton 333). No obstante, en la academia estadounidense, el *giro afectivo* se produce a mediados de los 90, desde varios campos de investigación transdisciplinarios, como los programas de estudios de mujeres, los estudios *queer* y los estudios culturales, aunque también desde ciertas tendencias dentro de campos más institucionalizados, como los estudios literarios, los estudios sociológicos, la neurociencia. Específicamente, en 1995 aparecen dos ensayos claves en este desplazamiento: “Shame in the Cybernetic Fold” (Vergüenza en el pliegue cibernético) de Eve Sedgwick y Adam Frank, y “The Autonomy of Affect” (La autonomía del afecto) de Brian Massumi, traductor al inglés de las obras fundamentales de Gilles Deleuze y Félix Guattari (*Anti-dipo* y *Mil mesetas*)³. Sin embargo, este enfoque no se formalizará sino hasta fines de la primera década del siglo XXI, cuando aparecen dos libros fundamentales: *The Affective Turn: Theorizing the Social* (El giro afectivo: teorizando lo social), editado por Patricia Ticineto Clough con Jean Halley (2007), y *The Affect Theory Reader* (Antología de la teoría del afecto), editado por Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth (2010)⁴. Si bien ambos textos son colecciones de artículos que anali-

2 Todas las traducciones de textos originalmente escritos en inglés son mías.

3 Estos ensayos marcarán las dos tendencias fundamentales que se seguirán practicando hasta hoy día: por un lado, aquellos críticos que reanudan los lineamientos generales que Silvan Tomkins elaborara en los cuatro volúmenes titulados *Afecto, imaginaria y conciencia* (*Affect, Imagery, Consciousness*) y, por otro, aquellos que continúan la puesta al día que Deleuze y Guattari iniciaron de los conceptos de afecto de Baruch Spinoza.

4 Paralelamente, aparecen dos textos antológicos sobre emociones y uno sobre la cultura sensual: *The Emotions: A Cultural Reader* (Las emociones: una antología cultural) editado por Helena Wulff y *Emotions: The Cultural Studies Reader* (Emociones: antología de estudios culturales) editado por Jennifer Harding y Dreide E. Pribram; y *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader* (Imperio de los sentidos: antología de la cultura sensual) editado por David Howes. No discutiré estos textos en mi trabajo aunque incluyan textos de representantes estadounidenses, pues no han circulado en la academia estadounidense, aunque sí en Gran Bretaña y Australia.

zan los afectos en distintos contextos, con base en diversas metodologías y desde la perspectiva de variadas disciplinas, sus diferencias son múltiples. La mayor tiene que ver con que *The Affective Turn* es producto de una serie de seminarios y talleres que tuvieron lugar en el centro de postgrados de The City University of New York, liderados por Patricia Ticineto Clough y patrocinados por el Centro para Estudios de las Mujeres y la Sociedad desde 1999 a 2006. En cambio, *The Affect Theory Reader* recoge ensayos de los autores más reconocidos en relación con este enfoque para tratar de mostrar sus impactos, influencias, avances y transformación. Si bien esta última antología trata de proveer itinerarios y encuentros, intensidades y resonancias de lo que implica poner en práctica teorías de los afectos, no ofrece ni genealogías, ni cartografías, más bien se concentra en las promesas de los afectos que todavía no se realizan o, como afirman los editores Seigworth y Gregg, en “lo que ocurre afectivamente en espacios que florecen en una materialidad siempre procesual” (9).

Es verdad que no hay una teoría homogénea, sino variadas teorizaciones sobre los afectos. Los estudios críticos no conforman un paradigma establecido, por el contrario, se han popularizado ciertas ideas, se han consolidado en su propia ambigüedad y, luego, paradójicamente, se han postulado como axiomas que se aplican a distintos contextos globales, muchas veces borrando densidades locales. Por ejemplo, una de las características comunes en torno al enfoque y la reflexión sobre los afectos es la búsqueda de una definición que sea lo suficientemente laxa pero concreta como para interpelar a intelectuales, académicos y científicos provenientes tanto de las ciencias duras (biología, neurociencia, etc.) como de las ciencias sociales y de las humanidades. Para ello se conjugan dos ejes: por un lado, se recupera la definición que Baruch Spinoza produjo sobre el afecto y su posterior elaboración por Gilles Deleuze y Félix Guattari y, por otro, se la combina con la visión de los afectos de Silvan Tomkins en relación con la teoría de sistemas, comprendiendo el cuerpo humano como un sistema de información y comunicación más. En general, entonces, por afectividad se entiende el “sustrato de las respuestas potenciales del cuerpo, a menudo respuestas autónomas, como exceso de conciencia”. En otras palabras, los “afectos refieren a las capacidades corporales de afectar y ser afectado o al incremento o disminución de la capacidad de un cuerpo para actuar, captar y conectarse” (Ticineto Clough y Halley 2). Sin embargo, el vocabulario y la jerga son complejos y minuciosos: si bien varios críticos hoy en día trazan muy bien las diferencias entre afectos, pulsiones, sensaciones, emociones y sentimientos, como, por ejemplo, Elspeth Probyn; otros, como Sianne Ngai, prefieren tratarlos como un continuum de experiencias. En “Desiring Recognition, Accumulating Affect” (Deseando recono-

cimiento, acumulando afecto), Megan Watkins nos aclara que si bien la distinción entre afecto –elemento preliminar y preconsciente, autónomo y efímero– y emoción –expresión social, es decir, simbolizada aunque no necesariamente consciente– puede ser útil, no da cuenta de otra distinción más importante para la perspectiva de los afectos, aquella que se basa en la diferencia spinoziana entre *affectus* (fuerza) –la fuerza de un cuerpo que afecta a otro (*affecting body*)– y *affectio* (capacidad) –el residuo o impacto que aquel deja sobre el cuerpo afectado (*affected body*), el cual puede ser pasajero pero produce capacidades particulares en los cuerpos y en su relación con otros cuerpos externos– (269-270). No obstante, en la práctica, esta diferenciación muchas veces se escamotea detrás de la imposibilidad de demarcar límites precisos (tanto internos como externos) y de las relaciones entre lo que se construya analíticamente como *affectus* y *affectio*. Por ejemplo, ¿cómo concebir a partir de esos parámetros la diferenciación entre cuerpo humano *generizado* y subjetividad?

Hay distintas vertientes y posibilidades de entrada a esta heterogénea área de investigación: la considerada tradicional, y por eso mismo los análisis que predominan hoy en día son discursos críticos o elaboraciones recontextualizadas, ha sido la del psicoanálisis tanto de Sigmund Freud como de Jacques Lacan y quizás también, aunque más tangencialmente que este y con otros desarrollos, la del psicoanálisis semiótico de Julia Kristeva. Sin embargo, como dije anteriormente, en los 90 las perspectivas más difundidas en la academia de Estados Unidos provinieron por un lado de la relectura que hicieron los franceses Deleuze y Guattari de la *Ética* de Baruch Spinoza, elaborada posteriormente de maneras divergentes por Michael Hardt y Antonio Negri, sobre todo en *Empire* (2000) y *Multitude* (2004), y por Brian Massumi en *Parables for the Virtual* (2002) y *Semblance and Event* (2011). Por otro lado, otras perspectivas provinieron de la teoría de los afectos postulada por Tomkins en los años 50 y 60⁵. Sus representantes y difusores más cabales hoy en día son Eve Kosofsky Sedgwick y Adam Frank en *Shame and Its Sisters* (1995) y *Touching Feeling* (2003); Lauren Berlant en *The Queen of America Goes to Washington City* (1995), *Intimacy* (2000) y *Compassion* (2004); y

5 Silvan Solomon Tomkins (1911-1991), psicoanalista y académico estadounidense, formula su teoría de los afectos en *Affect Imagery Consciousness*. La originalidad de sus preguntas tiene que ver con la naturaleza de las necesidades-pulsiones humanas. Tratando de ir más allá de la teoría freudiana sobre las pulsiones, Tomkins se pregunta: ¿qué es lo que el hombre quiere? ¿Por qué le concierne eso? ¿Qué debería querer? Las respuestas a estas cuestiones le ayudarían a elaborar el sistema de afectos como un sistema de motivación primaria, que debido a su propia complejidad se separaría de las pulsiones. Estas últimas serían mucho más demandantes, determinadas biológicamente y causalmente satisfechas, mientras que los afectos tendrían más espacio propio de autonomía.

Elspeeth Probyn en su último libro *Blush: Faces of Shame* (2005).

Lo interesante de esta actualización que se realiza en la academia estadounidense de teorías formuladas en contextos temporal y geopolíticamente divergentes tiene que ver con la búsqueda por capturar y potenciar los contactos que se dan por casualidad y fuera de control entre superficies de materias (una materialidad infra- y superempírica, como la denomina Massumi), con el propósito de expandir las experiencias de los cuerpos con la intervención de la tecnología por fuera de discursos críticos, ya que la mayoría de estos pensadores comparten el horizonte de la obsolescencia de la crítica ideológico-política, aunque produciendo la autorreflexividad de los sistemas. Lo social deviene un escenario caótico de posibilidades múltiples.

Es importante aclarar que aun cuando las tendencias en que abrevan los críticos de los afectos son limitadas, los temas, las metodologías, las aproximaciones y las líneas que se formulan no constituyen un campo de estudio homogéneo y cerrado; al contrario, se promueve la experimentación para mantener la apertura, las variaciones de velocidades, las múltiples direccionalidades y temporalidades; en resumen, las infinitas posibilidades de organización de los procesos caóticos que conforman lo social. En otras palabras, el enfoque sobre los afectos más bien se establece como

una intensificación de la autorreflexividad [...] en los sistemas de información y comunicación, incluyendo al cuerpo humano; en los archivos, incluyendo todas las formas de tecnologías de medios y la memoria humana; en los flujos de capitales, incluyendo la circulación del valor a través del trabajo humano y la tecnología; y en las redes biopolíticas de disciplinamiento, vigilancia y control. (Ticineto Clough y Halley 3)

En términos generales estas teorías problematizan la relación entre mente y cuerpo, acciones y pasiones, razón y emociones, pensamiento y acción. De allí su filo ético-político. La línea que desarrollan Hardt y Negri, tanto a partir de su lectura de la *Ética* de Spinoza como de la relectura de esta última por Deleuze y Guattari, se centra en el poder de la mente para pensar y el poder del cuerpo para actuar. Esos dos procesos, afirma Hardt, no se dan conjuntamente, sino que el cuerpo y la mente, al ser autónomos, trabajan a partir de correspondencias. Es decir, “el poder de la mente para pensar tiene como correspondencia la recepción de ideas externas, mientras que el poder del cuerpo para actuar se corresponde con una mayor sensibilidad hacia otros cuerpos”. Uno de los principios más cuestionables a los que arriba Hardt tiene que ver con un axioma de Spinoza: “mientras más somos afectados, mayor es nuestra capacidad de actuar” (“What

Affects” x). En consecuencia, los afectos pueden ser acciones determinadas por causas internas o pasiones determinadas por causas externas... Los afectos-acciones son decisiones de la mente (¿consciente?) y acciones del cuerpo (razón corporal) (¿inconsciente o irracional?), y los afectos-pasiones son sufrimientos o padecimientos tanto de la mente como del cuerpo (afectos negativos). Hardt nos dice que para Spinoza

el proyecto ético y político involucra un esfuerzo constante por transformar las pasiones en acciones, por reemplazar los encuentros, alegres o tristes, que resultan de causas externas, con encuentros, necesariamente alegres, determinados por causas internas. Y todavía deberíamos recordar que esta preferencia de Spinoza por las causas internas [¿fuente de su idealismo?] no implican un aislamiento de ninguna clase, ya que cada incremento de poder para actuar y pensar se corresponde con un incremento de poder ser afectado –la incrementada autonomía del sujeto, en otras palabras, se corresponde con un aumento de sensibilidad o receptibilidad–. (“What Affects” x)

Creo que lo más preocupante de esta línea tiene que ver con el hecho de que percibe potencialidades de transformaciones radicales donde no necesariamente surgirán vías de acción alternativa, pues no sabemos con anticipación lo que un cuerpo pueda hacer, o lo que una mente pueda pensar, ya que se asume tanto la autonomía del cuerpo como la de la mente. Para mí, al menos, en esta división binaria yace uno de los problemas más graves de esta tendencia. Por otro lado, el gran atractivo de la reflexión sobre los afectos hoy en día parecería hallarse en las características que califican a estas teorías con cierta flexibilidad epistemológica, grado cero ideológico y ambigüedad política con potencial de intervención social.

Los textos que trabajan el tema de los afectos en América Latina, o en relación con esta región como objeto de estudio, desde la perspectiva de las teorías que se producen y circulan en la academia estadounidense son escasos. Dos monografías: *Somatic Logic: Affect and the Critique of Globalized Capitalism in Latin American Literature and Film* de Dierdra Reber (Lógica somática: afecto y crítica del capitalismo globalizado en la literatura y el cine de América Latina, disertación escrita en 2005) y *Posthegemony: Political Theory and Latin America* de Jon Beasley-Murray (Posthegemonía: teoría política y América Latina, publicado como libro en 2010); y una colección de artículos, *El lenguaje de las emociones: Afecto y cultura en América Latina*, editada por Ignacio Sánchez Prado y Mabel Moraña (2012), producto del coloquio South By Midwest organizado por los mismos editores en Washington University durante noviembre de 2011, en el que

se establece un diálogo crítico.

Este boom de los afectos en la academia estadounidense, sobre todo su enfoque y su léxico, responde en la superficie al impacto que las nuevas tecnologías tienen en relación con la comprensión del ser humano y con la posibilidad de que este se piense a sí mismo en su ambiente. De todas maneras, creo que su emergencia tiene que ver con diversos cambios –sociales, económicos, políticos, culturales y tecnológicos– que demandan un modelo de individuo hedonista, de un individualismo característico del entre-medio (desprovisto de orígenes y de fines). El diálogo crítico que se produce en los estudios culturales latinoamericanos, no obstante, sigue las líneas de lo que venía desarrollándose con anterioridad dentro de ese campo. Si acotamos los estudios culturales a sus fundadores británicos, ¿cómo olvidar el propósito de Raymond Williams al acuñar el concepto de “estructura de sentimiento”? Si nos enfocamos en los estudios culturales latinoamericanos: ¿cómo concebir las constelaciones cognitivas a la Benjamin que inspiran los conceptos de “*sensorium* popular”, “mapa nocturno” y “memoria cultural” de Martín-Barbero desprovistos de afectos y de *pathos*?; ¿cómo interpretar el uso de las estructuras de sentimiento de Williams que hace Beatriz Sarlo al escribir *El imperio de los sentimientos*?; ¿cómo comprender la obra de Carlos Monsiváis si presuponemos que tanto los sujetos como las subjetividades de los que trata y a los que interpela son meramente racionales? En otras palabras, los estudios culturales latinoamericanos no solo teorizan y estudian rupturas y líneas de fuga, sino también sus reconfiguraciones ideológicas y reacomodos institucionales en su conjunción con entramados existentes y en transformación. Son procesos que a lo largo del tiempo reformulan las problemáticas, renuevan los léxicos conceptuales y reconfiguran los contextos a partir de los cuales se analizan.

Interludio

*Las voces soportan la carga de una muerte viva,
un sufrimiento doliente/placentero inagotable.*
COPJEC, *Read My Desire*

Judith Butler, en *The Psychic Life of Power*, afirma que la subjetividad es “la experiencia vivida e imaginaria del sujeto” (122). Las pasiones y los afectos, el enamoramiento obsesivo, por ejemplo, nos confrontan individualmente con la materia prima de la subjetividad. Ellos conforman el núcleo enmarañado de disposiciones y apegos que nos permiten aprehender lo que estamos sintiendo en un momento determinado y, a partir de allí, construir imágenes propias (sim-

bolizaciones y representaciones) de lo que sentimos y creemos que somos. Sin embargo, a la vez, los afectos son las facetas más ilustrativas de una subjetividad-en-proceso-de-transformación, de una subjetividad dislocada, de una subjetividad en retirada aunque activa.

Las pasiones, torbellino de pulsiones y afectos que nos confrontan con atracciones irresistibles, desafían a cada instante la propia configuración de subjetividades, el ordenamiento significativo que nos organiza y nos da sentido. Mientras estamos experimentando la pasión, mientras nos dejamos sentir o la padecemos, no podemos relatar en palabras exactas lo que nos sucede o, dicho de otro modo, solo podemos dar cuenta en forma fragmentaria de nuestras experiencias. La reflexión sobre la pasión se dispara en derredor de una madeja indiferenciada de pulsiones y afectos, de lo que en ese momento estamos sintiendo, nunca dejándonos satisfechos con las palabras aludidas para relatarnos, sino que conforman esos ardientes núcleos significantes que solo retrospectiva y retroactivamente logramos re-significar para ahorrar nuestra vida, para no perdersnos detrás del bosque o para no precipitarnos en el vacío. En otras palabras, al no poder utilizar el lenguaje para dar cuenta de lo que nos sucede afectivamente, los significantes encallan y producen el dolor y la angustia típica de los momentos anteriores al suicidio o a la muerte en cuotas de cualquier proceso de transformación subjetiva. Es por ello que para muchos críticos el erotismo es esa “confirmación de la vida aún hasta el punto de la muerte” (Bataille 11), ese “veneno letal, fuego inextinguible, lava que corroe, llama incandescente, ardor que quema, poso insondable, abismo, delirio, infierno, paraíso, purgatorio, cima, éxtasis, hastío” (Peri Rossi 47), una de las maneras en que se expresa lo más íntimo de la subjetividad. Es la imaginación la que nos permite revelar lo que estamos sintiendo. Ahora bien, ¿cómo es posible dar cuenta de esos afectos sin transformarlos? ¿Cómo es posible dar cuenta de los afectos si los separamos de la subjetividad (cuerpo-intelecto) que los está sintiendo?

En otros trabajos he estudiado los procesos de (re)configuración de subjetividades, sobre todo de mujeres, a través de los procesos de escritura. En casos individuales, y con una presencia fuerte de improntas teóricas postestructuralistas, la voz del cuerpo (de la víscera) se reconoce a través de significantes específicos que desarticulan la lógica comunicativa que predomina en la producción de sentidos⁶. Uno de los registros que más me interesaron metodológica y episte-

6 Se presupone que el cuerpo tiene una lógica diferente a la lógica racional o que al menos ayudaría a escapar de la captura por lo simbólico (a la Lacan) o de “la caída” en la hegemonía (a la Moreiras y a la Beasley-Murray).

mológicamente fue el afectivo, es decir, cómo los afectos se hacen presentes en la escritura, ya sea por fuera o en los límites de las representaciones postuladas, y relacionándose directamente con la producción subjetiva⁷. En trabajos posteriores desplazé mi objeto de estudio a la materialidad social para rastrear si, en espacios sociales diferentes a la práctica escritural, los cuerpos logran articular voces alternativas que postulen en sus movimientos estrategias o planes de acción anti- o contrasistémicos.

La dinámica que se creó en Ciudad Juárez a partir de las políticas de desarrollo fronterizo, que materializaron la globalización neoliberal hegemónica desde la década de los 90, ejemplificó muy bien el paso del fordismo al postfordismo. Es esta transformación la que, según Negri y Hardt en *Empire*, marca “un nuevo modo de volverse humano” en relación con el cambio de calidad y naturaleza de la fuerza de trabajo; ahora el trabajo productivo es el trabajo inmaterial en clave afectiva. Si bien “el trabajo inmaterial es el trabajo que produce bienes inmateriales, servicios”, Hardt y Negri distinguen tres tipos del mismo que lideran la postmodernización de la economía global: a) aquel que “involucra la producción industrial que se ha informatizado y ha incorporado tecnologías de comunicación en su manera de transformar el proceso de producción misma. Las manufacturas se perciben como un servicio, y el trabajo material de la producción de bienes durables se mezcla y tiende hacia el trabajo inmaterial”; b) “la producción de tareas analíticas y simbólicas”, ya sea de “manipulación creativa e inteligente” como de “rutinas simbólicas”; y c) “la producción y manipulación de afectos que requiere contacto humano (virtual o actual), trabajo en modo corporal” (289-93).

En este marco, me interesa examinar cómo afectó este cambio de modelos de trabajo a las subjetividades de jóvenes mujeres mexicanas migrantes, de bajos recursos y con escasa educación. Aunque la historia de las “muertas de Ciudad Juárez” ha tenido amplia difusión, es necesario recordar que desde principios de los años 90, más de 500 mujeres jóvenes, muchas de ellas niñas, casi todas migrantes o hijas de migrantes, fueron asesinadas y sus cuerpos desechados en medio del desierto⁸. El período más álgido se presenta desde 1993 a 2003, año en que

7 Este tema lo he trabajado en “Voz de la víscera: relato de una pasión obsesiva en *Solitario de amor* de Cristina Peri Rossi” y en “Danzas nocturnas: El conjuro” y “Danzas nocturnas: La conjura”, ensayos sobre *Los vigilantes* de Diamela Eltit.

8 El número quinientos es un estimado basado en distintos datos que se manejan paralelamente: los de los reportes de organismos internacionales, los datos oficiales, los de distintas ONG locales (Casa Amiga, Nuestras Hijas de Regreso a Casa, etc.) y los dos ensayos más difundidos con respecto al tema: *Huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez y *Cosecha de mujeres* de Diana Washington Valdez. En “Juárez Nonprofit Makes Bid for MAC Cosmetics’ \$100K Pledge”, Washington Valdez ya habla de ochocientos.

Amnesty International en conjunción con muchas otras ONG presentan reportes de investigación, responsabilizando al Estado mexicano por estos actos horrorosos y demandando justicia⁹. Como consecuencia de la lucha de los familiares afectados a partir de su militancia en organismos no gubernamentales, se creó una categoría legal como forma punitiva a propósito de estos crímenes: feminicidios/femicidios¹⁰. Aun cuando la exposición de cuerpos en los espacios baldíos y las muertes de mujeres en general hayan disminuido, el número de muertes y asesinatos se incrementó y muchas mujeres jóvenes y niños han seguido y siguen desapareciendo sin dejar rastros¹¹. Desde la teoría feminista, el cuerpo humano es a la vez el sitio de inscripción del poder y una de las fuentes más idóneas para perturbarlo. ¿Es posible en estos cuerpos alienados, muchos de ellos posteriormente desaparecidos, realmente objetivados a partir de la relación mercantil que presupone cualquiera de sus interacciones, analizar algún tipo de subjetividad configurada por fuera de dicha relación económica? ¿Es posible vislumbrar la relación entre *affectus* y *affectio*, par que según los críticos de las teorías de los afectos son más importantes que la distinción entre afectos (como disparadores) y emociones (expresión social)?

Mi interés en reflexionar sobre los afectos en relación con el contexto de violencia en Ciudad Juárez parte de una lectura crítica de dos artículos antes mencionados: “Value and Affect” (“Valor y afecto”) de Antonio Negri y “Affective Labor” (“Trabajo afectivo”) de Michael Hardt, publicados en 1999 en *boundary 2* y, posteriormente, incorporados en *Empire (Imperio)*. No es este el lugar

9 El primer reporte público de denuncia fue una colección de ensayos escritos en un taller literario, titulado *El silencio que la palabra de todas quiebra*, aparecido en 1999. Luego, surgirán muchos otros reportes, entre ellos el de mayor peso en términos de efectos públicos fue *Intolerable Killings: 10 Years of Abductions and Murder of Women in Ciudad Juárez and Chihuahua* de Amnesty International, publicado en setiembre de 2003.

10 Rosa-Linda Fregoso y Cynthia Bejarano aclaran esta diferencia específica en *Terrorizing Women: Feminicide in the Americas*. *Femicidio* es una definición genérica que refiere a “un asesinato de mujeres y niñas por el hecho de ser mujeres”, mientras que el *feminicidio* corresponde a los “asesinatos de mujeres y niñas basados en una estructura de poder genérica”; representa “una violencia genérica que es tanto privada como pública, en consecuencia, implicando tanto al Estado como a individuos”; es “una violencia sistémica enraizada en las desigualdades sociales, políticas, económicas y culturales”. Por último, siguiendo la formulación propuesta por Marcela Lagarde, el feminicidio “es un crimen contra la humanidad” (Fregoso y Bejarano 5, “Introduction”). Véase Martínez de la Escalera.

11 Con el propósito de sofocar la narcoviolenencia, en marzo de 2006, el presidente Felipe Calderón envió 5.000 soldados del Ejército Nacional y 1.000 integrantes de la Policía Federal Preventiva a Ciudad Juárez. Al comienzo de este sitio, luego extendido a guerra contra el narcotráfico en todo el país, los asesinatos y la violencia decrecieron dramáticamente, pero para el 2008-2010 la violencia, los feminicidios y las desapariciones regresaron a escena.

para elaborar la crítica a estos artículos, pero no obstante me interesa mencionar que en el primer artículo Negri se propone realizar una crítica a la teoría del valor de Marx, desacoplando deconstructivamente la fuerza de trabajo de la creación de valor, partiendo de la premisa de que hoy en día el “valor es inconmensurable”. Negri afirma:

Cuanto más fútil se vuelve la medida del valor, la fuerza de trabajo deviene menos determinante en la producción; cuanto más enmascara la economía política el valor de la fuerza de trabajo, más se extiende e interviene este último en el terreno global, un terreno biopolítico. De esta paradójica manera, el trabajo se vuelve afecto, o mejor, el trabajo encuentra su valor en el afecto, si por afecto se define el “poder de actuar” (Spinoza). La paradoja puede por tanto ser reformulada en los siguientes términos: cuanto más pierde la teoría del valor su referencia al sujeto (la medida era su referencia como base de la mediación y el mandato), más reside el valor del trabajo en el afecto, esto es, en el trabajo vivo que se vuelve autónomo en relación con el capital, y expresa –a través de todos los poros de cuerpos singulares y colectivos– su poder de autovalorización. (*Empire* 79-80)

No cabe duda de que la fuerza de trabajo encuentra su valor en el afecto; sin embargo es altamente cuestionable que la fuerza de trabajo por ser afecto se autonomice de su relación con el capital. El análisis en mis investigaciones demuestra precisamente lo contrario. Por otro lado, en el segundo artículo mencionado, “Affective Labor”, Hardt propone que “la producción de afectos en nuestro trabajo y en nuestras prácticas sociales ha servido como terreno útil para proyectos anticapitalistas”, ya que “el trabajo afectivo en sí mismo se relaciona directamente con la constitución de comunidades y subjetividades colectivas” (89). Pues “la otra cara del trabajo inmaterial es el trabajo afectivo del contacto humano y la interacción. [...] es el elemento cohesivo” (95). Esta forma de trabajo afectivo se observa muy bien en aquellas actividades que recaen específicamente en la creación y manipulación de afectos, como las relacionadas con salud, con el cuidado de niños y ancianos, con la industria del entretenimiento, con las varias industrias culturales, con los servicios en restaurantes, con los proveedores financieros. “Es mejor entendido, de acuerdo a los análisis feministas, como han llamado al trabajo de mujeres, ‘trabajo en modo corporal’” (96). En definitiva, es biopoder: produce redes sociales, formas de comunidad y formas de pertenencias, reconfigurando en esos procesos las subjetividades afectadas, pues siempre el contacto humano presupone la presencia de otro u otros.

De acuerdo tanto con Hardt como con Negri, así como en su momento la

agricultura se industrializó, hoy en día la manufactura se terceriza, se convierte en servicios. Entiendo que para ellos el trabajo en las maquilas no es trabajo inmaterial, sino trabajo manual. Sin embargo, lo que a ellos les interesa realzar es el hecho de que lo que produce mayores retornos de capital tiene que ver con la producción afectiva en el trabajo inmaterial (conocimiento, información, afectos...). Sostengo que en el caso de las trabajadoras de maquilas, la condición afectiva del trabajo manual también mejora o aumenta su capacidad productiva. En otras palabras, a pesar de que estén ensamblando televisiones o computadoras, lo que interesa es el hecho de que estén alegres, contentas, felices, pues esos afectos serán el trampolín para hacerlas ¡¡¡más productivas!!! Leslie Salzinger, en su excelente artículo “De los tacones altos a los cuerpos acotados”, analiza distintos modelos de disciplinamiento de la mano de obra a partir de normas genéricas de vestimenta y comportamiento en distintas maquiladoras en Ciudad Juárez. No voy a analizarlo aquí, pero lo que me interesa remarcar es que una de las políticas más proactivas de los dirigentes locales y de los administrativos intermedios de las maquilas se construye a partir de la perversa confirmación afectiva de la subjetividad de estas mujeres jóvenes. Digo perversa pues a mayor productividad, debido a los afectos positivos que estas mujeres producen y crean, mayor explotación.

Ciudad Juárez: de los excesos afectivos¹²

A fines del siglo XX se decía que Ciudad Juárez demostraría ser el ejemplo exitoso de la globalización neoliberal en América Latina. Paradójicamente, hoy en Juárez solo se percibe explotación, desempleo, corrupción, impunidad, desigualdad genérica, abuso sexual, tráfico ilegales, crímenes organizados y muertes atroces (violaciones y mutilaciones de mujeres y niñas y decapitaciones de hombres). En verdad, una ciudad fronteriza muy ajetreada, que tuvo su período de pompa y jolgorio gracias a la producción de alcohol durante los primeros años del siglo XX, transformándose a fines de siglo en la ciudad mexicana de crecimiento más rápido y de mayor violencia¹³. Desde mediados de los años 60,

12 En esta sección resumo y elaboro algunas partes de mi artículo “Globalización, violencia y afectividad en Ciudad Juárez” publicado en *El lenguaje de las emociones*, editado por Ignacio Sánchez Prado y Mabel Moraña.

13 Es la ciudad con la tasa más alta de asesinatos en el mundo: 130 por cada 100.000 habitantes, seguida de Caracas con 96 y Nueva Orleans con 95. Las cifras, solo estimados, van desde 7 muertos por día a 300 por mes. Solo en 2008 han muerto más de 1.650 personas; en 2009, más de 2.400 personas; en 2010, 2.736 personas; en 2011, 4.853. Desde 2006, cuando el presidente Felipe Calderón asumió el poder, y declaró la guerra al narcotráfico, los muertos ascienden a más de 26.000 personas. En total, en el año 2011 Ciudad Juárez siguió siendo la más violenta

los planes de desarrollo de la frontera mexicana en zonas industriales de productos de exportación –zonas que pretendían ocupar la mano de obra que luego de la Segunda Guerra Mundial había quedado desempleada, reemplazando los programas de braceros en Estados Unidos– exacerbaron las inversiones en forma de maquiladoras (plantas de ensamblaje multinacionales) que pagan salarios extremadamente bajos. Producto de esta modernización rápida, acelerada y brutal en una zona inalcanzada por previas modernizaciones¹⁴, la violencia comienza a incrementarse a partir de los años 80 con las políticas de ajuste estructural neoliberales, hasta que en los 90 se intensificó aún más con la constitución del Cartel de Juárez, el uso de la frontera terrestre para transportar cocaína procedente de Colombia y la firma del Tratado de Libre Comercio (TLC/Nafta, 1994). La expansión del capitalismo global en su etapa postfordista azotó a México, nación periférica aunque linde con el país más rico del mundo¹⁵, de forma desigual, dispareja y diferencial: el sector rural fue el primero en sentir esta dislocación. Con la profundización de dichas medidas durante los 90, sobre todo con la puesta en práctica del TLC después de 1994, los habitantes rurales comenzaron a desplazarse conformando una nueva, emergente y sumamente vulnerable fuerza de trabajo migrante: las periferias ambulantes¹⁶. Sus características más importantes son el estado de transitoriedad y la precariedad de la vida. Constituyen un curioso ejército de reserva, pues si bien de ese lado de la frontera, en México, la vida de sus miembros se caracteriza por la pobreza y la penuria, su horizonte de futuro está del otro lado, en Estados Unidos. Por el momento se puede aceptar cualquier tipo de vida, todo lo que se tenga que soportar y padecer es válido, pues allá habrá trabajo y buen vivir. En otras palabras, están convencidos de que su salvación proviene de la misma fuente que produce su miseria el capitalismo tardío. Solo que por el momento están en el lugar equivocado... solo temporariamente.

El trabajo académico, ensayístico y estético sobre la violencia en Ciudad

(CNN, <<http://mexico.cnn.com/nacional/2012/01/11/el-43-de-las-muertes-del-crimen-organizado-se-concentran-en-17-municipios>>). En México en general se estima que las muertes ascienden a 60.000 personas.

- 14 El Estado institucionalizado luego de la Revolución mexicana nunca llegó a la sierra ni a Juárez.
- 15 Siempre es interesante recordar el *dictum* de Porfirio Díaz: “Tan lejos de Dios y tan cerca de Estados Unidos”.
- 16 El salario con el cual comienzan en general los trabajadores más inexpertos de las maquilas asciende a 35 dólares por semana. Claro, con la recesión, a mediados de la primera década de este siglo, esto pareció muy alto para el capital y comenzó a desplazarse a China donde encontraban mano de obra por un cuarto de ese monto.

Juárez es abundantísimo. Los estudios proceden de múltiples disciplinas (antropología, sociología, geografía, economía, política, trabajo social, literatura, cine, etc.), aunque en su mayoría los caracteriza la interdisciplinariedad, y sirven a diferentes intereses y objetivos ideológico-políticos. En general, las problemáticas recurrentes aducidas para tratar de explicar el fenómeno han sido la globalización “neoliberal”, la industrialización en plantas de ensamblaje fácilmente trasladables, maquiladorización en la zona de frontera (entre sus efectos más conocidos se pueden citar la mano de obra flexible, la feminización del trabajo, la explotación emancipadora), los flujos migratorios, el narcotráfico, la corrupción institucional y las políticas de género. Tampoco en este caso me pareció convincente focalizarse en uno u otro de estos aspectos, por sí solo, para explicar el fenómeno. Lo que definitiva y paradójicamente queda claro con respecto a la violencia en Ciudad Juárez es la imposibilidad de establecer responsables discernibles para llevarlos ante la justicia. No obstante, en un entramado hojaldrado (yuxtaponiendo varios planos, dimensiones y redes en contextos no siempre discretos) se lograrían captar las mayores líneas de fuerza y los sujetos confrontados en esta situación conflictiva.

Mi hipótesis general en esta sección es que tanto la configuración de subjetividades como su disciplinamiento y control social pasan por la captura de los afectos (como poder de acción/contacto) en dinámicas afectivas (de allí que enfatice el par afectos/afectividad, pues los afectos no tienen necesariamente una carga simbolizada, a diferencia de la afectividad capturada en determinadas dinámicas), cuyo control cristaliza los procesos de mercantilización de la vida, al ser subsumida esta última en la lógica de la violencia sistémica que predomina en estos espacios.

Las cosas pasan y nadie dice nada. Luego, después de un tiempo, nadie admite que las cosas hayan pasado. [...] Esta es la cobija con la cual envolvemos nuestros sueños y la llamamos seguridad. Inventamos nudos especiales de infiernos, carteles, ciudades como Juárez. Llamamos a los amos de las drogas asesinos mientras venden tortura y asesinatos. Controlamos meticulosamente los cielos y la tierra, miramos cautelosamente con lentes infrarrojos durante la noche, protestamos, nos conectamos y construimos murallas entre nosotros. Y nunca enfrentamos la cara de los que tenemos enfrente, nunca enfrentamos lo que está dentro del lenguaje patético de los carteles, los señores de las drogas y la seguridad patriótica (*homeland security*), nunca enfrentamos las fuerzas que liberamos en la tierra con los nombres de pobreza, enigmas, asesinatos y desesperanza, y nuestras herramientas no pueden domesticar estas fuerzas.

Miss Sinaloa lo sabe. Y yo lo estoy aprendiendo. (Bowden, *Murder* 38)

La globalización actual nos propone ser partícipes de una contemporaneidad extendida espacialmente a todo el globo e intensivamente comprimida en el tiempo, en un presente constante donde prima la autonomía y el sentimiento de libertad que nos hacen a cada uno individualmente responsables de nuestro destino. En las opciones se miden las oportunidades. Mientras el incólume mandato del imaginario global nos interpela a través de ese sentimiento de libertad y autonomía, capaz de convencernos de la posibilidad de personalizar cada uno de los aspectos que nos constituyen (dimensión micropolítica), el capital sigue no solo imaginando el diseño global de los espacios urbanos transnacionales y los flujos migratorios entre ellos y hacia ellos, sino diluyendo tanto su influencia que esta simula desaparecer, aunque termine colándose con la misma fuerza arrasadora en lo más íntimo de nuestra vida (dimensión macropolítica). El acto mismo de sentirnos todopoderosos y capaces de transformarnos a voluntad, más allá de las diferencias socio-económicas, no sería posible sin la presencia estimulante y reguladora del capital. Pues, como sostiene Abril Trigo, la

verdadera y más rotunda novedad [de la globalización] reside en la inédita subsunción de las distintas esferas de la vida social, incluyendo los afectos, los valores, los deseos, a la lógica expansiva y acumulativa del capital, lo cual hace coincidir como nunca antes en la historia de la modernidad la producción de riqueza con la producción de *jouissance*, la extracción de plusvalía con la extracción del *plus-de-jouir*, la explotación del trabajo con la explotación del deseo. En definitiva, la economía política y la economía libidinal se han conjugado en un sistema en el cual la distinción entre lo material y lo simbólico, la base y la superestructura, lo estructural y lo contingente, lo real y lo ideológico finalmente se diluyen, en tanto la ideología está empotrada en la forma mercancía-signo, la cual, tan invisible como transparente, impregna y regula el sistema. (6-7)

Es la abstracción de esta forma signo-mercancía la que resume y rezuma, sintetiza y deja ver, la violencia sistémica hoy en día, ya que es ella la que despoja a los cuerpos de toda subjetividad creativa como posibilidad humana de producir un valor alternativo al monetario. En otras palabras, en el capitalismo tardío se presupone que el trabajo material no es el único motor que produce valor, ya que la mayor productividad y los mayores beneficios pasan hoy por el capital financiero, el trabajo inmaterial, la inteligencia artificial, la tecnología de punta, desplazando el papel protagónico de la humanidad. A la vez, es esa misma violen-

cia sistémica la que sugiere, moldea y, la mayoría de las veces, impone las condiciones de transformación como “necesarias”, despertando la capacidad afectiva pero naturalizando en el mismo proceso las capturas o controles que ella genera en distintos niveles. Por ejemplo, en el caso particular de mujeres jóvenes, de bajos recursos, escasa educación y trabajadoras de maquilas, me interesa destacar cómo se conjugan dos aspectos contradictorios en los procesos de configuración de sus subjetividades, a partir de la encarnación de un dispositivo paradójico, incommensurable hoy en día pues funciona a nivel global: por un lado, un aspecto táctico de liberación a nivel micropolítico y, por otro, un aspecto estratégico de subyugación a nivel macropolítico. Por ejemplo, el primer aspecto se manifestaría a través de las relaciones de género, mientras el segundo lo haría a través de lo económico-social.

La violencia de género es definitivamente parte de la violencia sistémica, es decir, es invisible (todos somos cómplices y todos somos víctimas), y es una categoría que permanece ambigua, pues como producto cultural el género tendrá distintas manifestaciones en diferentes lugares de acuerdo a cómo se articulan las prácticas de género y los valores subyacentes en situaciones específicas¹⁷. En el caso de Ciudad Juárez, esta violencia de género es una de las condiciones necesarias, en cuanto condiciones de posibilidad, de la reestructuración del sistema capitalista en la época contemporánea (véanse Salzinger, *Genders*; Wright, “Necropolitics”). Buscando concentrar los mayores beneficios reduciendo los costos de mano de obra, el capital siempre crea ejércitos de reserva de mano de obra. Pero en Juárez fueron las mujeres migrantes el caldo de cultivo a partir del cual se mantuvo la mano de obra barata. En casos de modernización acelerada, desigual y despareja en zonas no alcanzadas por modernizaciones anteriores, este reajuste creó una disyunción: mientras las prácticas de los papeles de género cambian súbita y rápidamente, los valores quedan atados a tradiciones patriarcales que todavía subyacen en la cultura. Es decir, las mujeres al conseguir trabajo, se independizan económicamente y deciden liberarse en distintas esferas y/o comportamientos. El problema surge cuando, en la relación entre hombres y mujeres, las prácticas no se corresponden con las imágenes y representaciones

17 Dice Marcela Lagarde en la introducción a *Terrorizing Women*: “La violencia de género es violencia misógina contra la mujer por estar la mujer situada en relaciones marcadas por la desigualdad de género: opresión, exclusión, subordinación, discriminación, explotación y marginación. Las mujeres son víctimas de amenazas, asaltos, maltratos, lesiones y daño misógino. La violencia puede ser física, psicológica, sexual, económica y estar relacionada con la propiedad, y las modalidades de violencia de género pueden darse en la familia, en el trabajo y en la escuela; en la comunidad; en las instituciones; y a través del feminicidio” (Fregoso y Bejarano xxii).

predominantes tanto del papel masculino de proveedor como del papel femenino de reproducción¹⁸.

En el caso de Tijuana, Mexicali, Nogales, Ciudad Juárez y Matamoros, los efectos de esta modernización neoliberal fueron devastadores. La “feminización del mercado laboral” (véanse Quintero Ramírez; Quintero Ramírez y Dragustinovis) se produce no solo porque empíricamente se verifica una mayor oferta de empleo para las mujeres, hecho que moderniza su papel social y de género, sino también porque el tipo ideal que se construye desde las maquilas utiliza los valores asignados a la mujer por la lógica arcaica del sistema patriarcal: sumisión, docilidad, mayor responsabilidad, capacidad afectiva. Esta aparente contradicción le sirvió al capital transnacional, por un lado, para descalificar la mano de obra tanto de mujeres como de hombres, abaratándola aún más, aunque paradójicamente construya la imagen de que el trabajo en la maquila es más prestigioso que el trabajo doméstico. Por otro lado, la incorporación de esta fuerza de trabajo al mercado global también resulta en efectos incompatibles, pues si bien se verifica una mayor integración de las mujeres a la estructura productiva, lo cual las libera de ciertas estructuras sociales tradicionales, la racionalidad hipermoderna imperante en esas redes globales hace que la naturaleza misma del trabajo se transforme en forma radical. A las características globales del trabajo como flexible, precario e inestable, se agrega aquí su carácter complementario y temporal. Y estas características no solo afectan a las mujeres sino también a los hombres, redoblando así su humillación¹⁹.

Este nuevo sistema seduce: convence de que el placer existe en el presente, buscando siempre la satisfacción tecnológica que complementa el cuerpo individual. En consecuencia, mientras el capital reproduce su más sólida estructura – protección de la propiedad privada y del intercambio mediado por el dinero –, se producen genocidios basados en prejuicios patológicos o péfidos de la otredad. Es decir, los victimarios son siempre representados como demonios diabólicos, enfermos mentales y depravados sexuales. Esto específicamente es lo que hay que resaltar: los asesinos violadores, también víctimas de la violencia sistémica, son productos de este momento del capitalismo; son personas “normales” con

18 Véanse Livingston; Monárrez Fragozo; Rodríguez; Salzinger, “De los tacones” y *Genders*; Segato; Weissman; Wright, *Disposable* y “Necropolitics”.

19 En *Fragmented Lives, Assembled Parts*, Alejandro Lugo afirma que si bien las maquilas en un primer momento fomentaron la atracción de mano de obra femenina, muy rápidamente estuvieron dispuestas a contratar a hombres. Si bien Lugo no lo confirma, es claro que estas últimas contrataciones solo serían posibles siempre y cuando aceptaran las condiciones que se habían estipulado con respecto a la feminización del trabajo.

ansiedad de capital fácil y rápido, aun cuando los crímenes sean el camino más fácil para conseguirlo. En otras palabras, los responsables son personas perversamente “sanas y normales” aunque poderosas, y solo parecerían encontrar satisfacción en este tipo de experiencia sexual límite (véase Zizek, *Organs*; Zizek, *The Ticklish*; Zizek *Violence*).

Uno de los efectos más agudos de la globalización en los países de América Latina es, según Martín Hopenhayn, la integración desintegradora. Con ello alude a una paradoja: mientras la dinámica global integra visual y simbólicamente a la población mundial (siendo los medios masivos de comunicación los responsables directos), a nivel local muchos grupos de personas están siendo excluidos social y económicamente (en la medida en que la realización del consumo es imposible para los pobres). Esta condición en sectores socio-económicos bajos genera violencia, ya que imaginariamente se desea lo imposible, lo que no se tiene capacidad de obtener. En el caso de las mujeres trabajadoras en las maquilas de Ciudad Juárez esta situación en alguna medida no se cumple y en algunos aspectos se revierte: estas mujeres en general tienen un puesto de trabajo que les otorga un lugar socio-económico muy bajo (pueden sobrevivir solas, viviendo con amigas y administrando sus propias vidas), pero por ello mismo son objetos de violencia: cuerpos desechables material y simbólicamente. Estos cuerpos son desaparecibles, violables, asesinables, descuartizables, por pertenecer a categorías de subjetividades desde siempre excluidas, pues el hecho mismo de ser mujeres independientes en la “ciudad del vicio” las posiciona en dicho lugar²⁰. Y eso justifica no solo el despojo material que sufren a través de las vejaciones y la muerte a las que son sometidas, sino también el simbólico, ya que son desechadas en espacios baldíos como cuerpos inermes –desamparados, vulnerables, indefensos– ofreciendo el mensaje de amenaza a toda su especie. En este sentido, muchas de las mujeres que migraron a la zona de frontera atraídas por la oferta de trabajo no calificado, lo hicieron a sabiendas de que estaban dejando atrás un mundo arcaico, unas prácticas culturales que ya no las contenían, y con la mirada atenta a un futuro posible. Estos primeros pasos dan cuenta de un poder de gestión, más allá de las condiciones en las cuales se producen estos cambios. Saben que no quieren regresar a su pueblo, pues de hacerlo estarían “casadas y con una chorrera de hijos”, condenadas a la miseria. Miseria por miseria, es preferible estar solas, vivir con amigas de su edad, administrar su precaria economía y es-

20 En varios de sus últimos libros, pero sobre todo en *Ethnography at the Borders y Border Identifications*, Pablo Vila analiza sutil y perspicazmente las dinámicas identitarias que se generan en Ciudad Juárez.

perar el momento oportuno para poder cruzar la frontera. Precisamente es esta situación inestable la que les provoca la suficiente adrenalina como para soportar las duras condiciones de vida, lo que las expone a una mayor vulnerabilidad.

Quisiera destacar, por último, cómo la violencia sistémica, reproducida a través del signo-mercancía, socava los afectos y las dinámicas de la vida. Esta es una forma indirecta aunque segura de represión/configuración subjetiva y de alienación cultural con respecto a subjetividades creativas o alternativas a los procesos de configuración propuestos alrededor del capital. El capitalismo sobrevive en ciclos de crisis y transformación a partir de su necesidad de expansión y reproducción: una vez que territorialmente se alcanzaron ciertos límites, se inició una segmentación social dentro de cada unidad territorial (conversión de los Estados benefactores en Estados neoliberales); al alcanzar este límite y ya no ser productivo, comenzó la conquista de los inconscientes aparatos psíquicos: creyéndonos que estamos en la cúspide de nuestro poder para moldearnos de acuerdo a nuestros caprichos, nos cegamos ante la captura afectiva y la producción de adrenalina. Quisiera creer que no todos los afectos que circulan han sido, son o serán capturados por el capital, pues cuando los afectos crean dinámicas, las inercias son mucho más profundas y destructivas²¹.

Jessica Livingston es una de las pocas investigadoras sobre las muertas de Juárez que postula que

los asesinatos de estas mujeres jóvenes resulta[ro]n de un desplazamiento de la frustración económica sobre los cuerpos de las mujeres que trabajan en las maquiladoras. La construcción de las trabajadoras mujeres como ‘mano de obra barata’ y disponible dentro del sistema hace posible, y quizás aceptable, matarlas con impunidad. (60)

En gran parte, coincido con este argumento, pues es verdad que el hecho de concebirlas como lo más bajo, un ente viviente con un valor monetario muy rebajado, a la vez justifica su eliminación. En *Disposable Women and Other Myths of Global Capitalism*, Melissa Wright analiza la mano de obra de mujeres como producto del “mito de la desechabilidad” y contextualiza los feminicidios en cuanto cuerpos de desecho industrial. El eje principal de su análisis yace en la paradoja de la creación de valor a partir de la (auto)destrucción y desvalorización de las mujeres del tercer mundo (específicamente compara los casos de México

21 Afirma Akie Hoogvelt: “Es un uso que indica una visión de mundo particular [...] el capitalismo, en vez de destruirse como consecuencia de sus contradicciones sistémicas internas, es repetitivamente capaz de sobreponerse a las crisis autoinfligidas con el propósito de su renovación total” (65).

y China). Buscando respuesta a la pregunta sobre cómo se desarrolla la valoración del desvalor, explícitamente corrobora que “lo que da valor a este cuerpo es precisamente el hecho de ser desechable” (49). Si bien el relato del mito de la desechabilidad se constituye en destino, al ser discurso normativo también termina configurando las subjetividades de estas mujeres, al requerirlas que sean lo que son y al reafirmar las estructuras de poder que las producen. Una de las conclusiones a la que llega Wright es la siguiente: “Como resultado, dice el mito, la trayectoria de la destrucción de la mujer del tercer mundo también dirige el itinerario del desarrollo del capitalismo que anuncia el progreso moderno”, y “sufrimiento y sacrificio por parte de la mujer son necesarios para que la sociedad se reproduzca y se mueva en la propia dirección” (6). En otras palabras, el cuerpo de las trabajadoras evidentemente siempre tiene que ir devaluándose hasta llegar a un punto en el que, como ya no sirve, es decir, no es más social y productivamente útil, se desecha. El capital obviamente contrata otro cuerpo que experimentará el mismo proceso de transformación y descarte. En definitiva es la misma desechabilidad del cuerpo lo que hace deseable a esa mano de obra. Este mito enunciado por la dirigencia administrativa desde la perspectiva del capital no solo termina otorgando la existencia a las mujeres sino que también las modela de acuerdo a las propias exigencias de aquellos que lo ponen en circulación (el capital representado por la dirigencia de las empresas). El problema, desde mi punto de vista, radica en dos aspectos: por un lado, esto no es un mito sino una realidad. Como el mito, la realidad es una construcción discursiva, pero enunciarlo desde el comienzo como mito ya implica una posición despolitizada. Pienso en las reflexiones de Barthes en *Mitologías* y no puedo dejar de ver la naturalización de los procesos materiales de producción de valor, poniendo el acento en la escoria social que se necesita para crearlo. Por otro lado, lo que subyace a esta concepción contemporánea es que solo el capital en relación con la tecnología genera valor, el cual siempre aparece o comparece separado del valor-agregado que genera el trabajo humano... cuando, al contrario, siempre se debería recordar que el valor, primero y principal, se genera y se debería fundamentar en el trabajo humano.

Recuerdos del futuro

Emerge un fenómeno insoslayable: nunca antes hubo mayor concurrencia de opciones de integración (vía revolución de las comunicaciones, ampliación de mercados, interconexión global, intercambio cultural); y nunca antes hubo, tampoco, mayor desintegración: llámese crisis de desarrollo, frustración de expectativas de movilidad social, brechas de productividad, atomización con des-

movilización de masas, pérdida de referentes colectivos, o desdibujamiento de futuro (Hopenhayn 61).

Todo comenzó a partir de las políticas de ajuste estructural que se impusieron para resolver el “tequilazo”, la mora de pagos de la deuda externa mexicana en 1982. Desde ese momento, las distintas recetas neoliberales comenzaron a proliferar en la región originando la década perdida. Sus resultados, tres décadas después, son, en palabras de Weissman, los siguientes:

las políticas económicas globales actuales que dependen de la desaparición de la economía doméstica, de la consolidación de la mano de obra barata y de la producción de la pobreza no son ni naturales ni inevitables. En cambio, ellas reflejan el resultado de una larga historia de explotación de las mayorías en beneficio de unos pocos [...] En realidad, las muertes de las mujeres [en Ciudad Juárez] ilustran que la síntesis de las virtudes abstractas, como el libre mercado y la eficiencia de la privatización, y el abandono de los programas sociales de bienestar producen desesperación (desesperanza) y muerte. (230)

En México, a comienzos del siglo XXI, *la vida* (sobre todo de la vida de jóvenes-mujeres-indígenas-mexicanas-migrantes) *no vale nada*. Paradójicamente, una de las contradicciones más extrañas que se pueden rastrear en las páginas de varios textos que tratan el tema es que estos sacos de huesos, a partir de diversas escrituras y acciones sociales (como la movilización de movimientos sociales de familiares y la aparición de ONG relacionadas con los mismos, muy prolíficos hoy en día en Juárez), se transfiguran en subjetividades, precarias y vulnerables, pues si bien tuvieron en algún momento poder de decisión y capacidad de gestión (la mayoría de ellas decidieron dejar su casa y su pueblo para comenzar solas o en compañía de una amiga, buscando una vida mejor), la explotación económica y sexual fue insoslayable; la plusvalía afectiva, ineluctable; y el secuestro a pleno día, la violación, la mutilación y, muchas veces, el estrangulamiento fue su último caecimiento.

Obras citadas

Amnesty International. *Intolerable Killings: 10 Years of Abductions and Murder of Women in Ciudad Juárez and Chihuahua*. Septiembre, 2003.

Bataille, Georges. *Erotism: Death and Sensuality*. San Francisco: City Lights Books, 1986.

Beasley-Murray, Jon. *Posthegemony: Political Theory and Latin America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

Berlant, Lauren. *Compassion: The Culture and Politics of*

- an Emotion*. Nueva York: Routledge, 2004.
- Intimacy*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*. Durham: Duke University Press, 1997.
- Murder City: Ciudad Juárez and the Global Economy's New Killing Fields*. Nueva York: Nation Books, 2010.
- Butler, Judith. *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Copjec, Joan. *Read my Desire. Lacan Against the Historicists*. Cambridge: The MIT Press, 1994.
- Fregoso, Rosa-Linda y Cinthia Bejarano, eds. *Terrorizing Women: Feminicide in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2010.
- González Rodríguez, Sergio. *El hombre sin cabeza*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Gorton, Kristyn. "Theorizing Emotion and Affect: Feminist Engagements". *Feminist Theory* 8.3 (2007): 333-348.
- Gregg, Melissa y Gregory J. Seigworth, eds. *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Harding, Jennifer y Dreidre E. Pribram, eds. *Emotions: A Cultural Studies Reader*. London: Routledge, 2009.
- Hardt, Michael. "Affective Labor". *boundary 2* 26.2 (1999): 89-100.
- "What Affects Are Good for?". Ticineto Clough y Halley ix-xiii.
- Hardt, Michael y Antonio Negri. *Empire*. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2000.
- Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. Nueva York: The Penguin Press, 2004.
- Hoogvelt, Ankie. *Globalization and the Postcolonial World. The New Political Economy of Development*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.
- Hopenhayn, Martín. *Ni apocalípticos, ni integrados*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Howes, David, ed. *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. Nueva York; Oxford: Berg, 2005.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Kosofsky Sedgwick, Eve y Adam Frank, eds. *Shame and its Sisters. A Silvan Tomkins Reader*. Durham: Duke University Press, 1995.
- Livingston, Jessica. "Murder in Juárez. Gender, Sexual Violence and the Global Assembly Line". *Frontiers* 25.1 (2004): 59-76.

- Lugo, Alejandro. *Fragmented Lives, Assembled Parts. Culture, Capitalism, and Conquest at the US-Mexico Border*. Austin: University of Texas Press, 2008.
- Massumi, Brian. "The Autonomy of Affect". *Cultural Critique* 31 (1995): 83-109.
—*Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*.
Durham: Duke University Press, 2002.
- Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Art*. Cambridge: The MIT Press, 2011.
- Martínez de la Escalera, Ana María, coord. *Feminicidio: actas de denuncia y controversia*. México D. F.: PUEG, Universidad Autónoma de México, 2010.
- Monárrez Fragozo, Julia. "Feminicidio sexual serial en Ciudad Juárez: 1993-2001". *Debate Feminista* 25 (2002): 279-305.
- Monárrez Fragozo, Julia y María Socorro Tabuenca Córdoba, eds. *Bordeando la violencia contra las mujeres en la frontera norte de México*. México D. F.: Colef, 2007.
- Monsiváis, Carlos. "México a principios del siglo XXI: la globalización, el determinismo, la ampliación del laicismo". *Debate Feminista* 33 (2006): 201-231.
- Ngai, Sianne. *Ugly feelings*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- Peri Rossi, Cristina. *Fantasías eróticas*. Barcelona: Temas de Hoy, 1991.
- Probyn, Elspeth. *Blush: Faces of Shame*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- Quintero Ramírez, Cirila y Javier Dragustonovis. *Soy más que mis manos: los diferentes mundos de la mujer en la maquila*. México: Fundación Friedrich Ebert, 2006.
- Quintero Ramírez, Cirila. "Trabajo femenino en las maquiladoras: ¿explotación o liberación?". Monárrez Fragozo y Tabuenca Córdoba, 191-218.
- Richard, Nelly, ed. *En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas*. Santiago: Arcis; Clacso, 2010.
- Rodríguez, Ileana. *Liberalism at Its Limits: Crime and Terror in the Latin American Cultural Text*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009.
- Salzinger, Leslie. "De los tacones altos a los cuerpos acotados: significados generizados en (la) producción de la industria maquiladora para la exportación de México". *Debate Feminista* 35 (2007): 3-30.
- Genders in Production: Making Workers in Mexico's Global Factories*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Sánchez Prado, Ignacio y Mabel Moraña, eds. *El lenguaje de las emociones: Afecto y cultura en América Latina*. Frankfurt; Madrid: Iberoamericana; Vervuert, 2012.
- Segato, Rita Laura. "La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorios, soberanía y crímenes de segundo estado". *Debate Feminista* 37 (2008): 78-102.
- Ticineto Clough, Patricia y Jean Halley, eds. *The Affective Turn*:

- Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Trigo, Abril. "A Critique of the Political-Libidinal Economy of Contemporary Culture". Inédito.
- Vila, Pablo. *Border Identifications. Narratives of Religion, Gender, and Class on the US-Mexico Border*. Austin: University of Texas Press, 2005.
- , ed. *Ethnography at the Border. Cultural Studies of the Americas* 13. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Washington Valdez, Diana. *Cosecha de mujeres: Safari en el desierto mexicano*. México: Océano, 2005.
- Watkins, Megan. "Desiring Recognition, Accumulating Affect". Gregg y Seigworth 269-285.
- Weissman, Deborah. "Global Economics and Their Progenies. Theorizing Femicide in Context". Fregoso y Bejarano 225-242.
- Wright, Melissa. *Disposable Women and Other Myths of Global Capitalism*. Nueva York: Routledge, 2006.
- "Necropolitics, Narcopolitics, and Femicide. Gendered Violence on the Mexico-US Border". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 36.3 (2011): 707-731.
- Wulff, Helena, ed. *Emotions: A Culture Reader*. Nueva York; Oxford: Berg, 2009.
- Zizek, Slavoj. *Organs Without Bodies. On Deleuze and Consequences*. Nueva York: Routledge, 2004.
- The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*. Londres: Verso, 2000.
- Violence: Six Sideways Reflections*. Nueva York: Picador, 2008.

Lecturas rizomáticas, escrituras polifónicas: una etnografía en el aula

Chloe Rutter-Jensen

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, BOGOTÁ

Profesora del Departamento de Lenguajes y Estudios
Socioculturales en la Universidad de los Andes, Bogotá,
PhD en Literatura por la Universidad de California, San
Diego. Correo electrónico: chloe@uniandes.edu.co.

Edward Salazar

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, BOGOTÁ

Estudiante de la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad
de los Andes. Sociólogo de la Universidad Nacional de Colombia.
Correo electrónico edward.salazar@capitalcultural.org

Saruy Tolosa

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, BOGOTÁ

Profesor de Cátedra en el Departamento de Lenguajes y
Estudios Socioculturales, Universidad de los Andes. Estudiante
de la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad de los
Andes. Politólogo de la Universidad Nacional de Colombia.
Correo electrónico: sc.tolosa27@uniandes.edu.co

Silvia Uribe

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, BOGOTÁ

Estudiante de la Maestría en Estudios Culturales de la
Universidad de los Andes y egresada del Pregrado en
Lenguajes y Estudios Socioculturales de la misma institución.
Correo electrónico: silvia.uribe@capitalcultural.org

Artículo de reflexión

Resumen

En este artículo se examinan las relaciones de poder en el aula. A partir de los conceptos de rizoma, esquizofrenia y desterritorialización de Deleuze y Guattari, se realizó durante un semestre un trabajo etnográfico en la clase

Sexo, Cultura y Sociedad en la Universidad de los Andes, Bogotá. El curso examina los discursos de sexo, género y sexualidad para desconstruir las formaciones heteronormativas de la identidad. Una pedagogía feminista permite que las relaciones dentro del salón de

clase partan del aprendizaje tradicional universitario.

Se exploró este formato no tradicional y sus resultados.

Palabras clave: pedagogía, feminismo, estudios culturales, etnografía, identidad.

RECIBIDO: 2 DE OCTUBRE DE 2011. EVALUADO: 19 DE NOVIEMBRE DE 2011. ACEPTADO: 5 DE DICIEMBRE DE 2011.

Fuga 1'

Ya no sé bien qué pensar; cosas como el género y otros preceptos antes tan coherentes y fundamentados son ahora construcciones y contextos sujetos a la apertura de todas esas perspectivas que tiendo a no conocer, ni enfrentar en otras aulas. Ahora tengo que levantar la mirada, oír y mirar a l+s otr+s, es un mayor esfuerzo; menos pasividad. Es más difícil contar una multiplicidad de historias y el entramado que las une y las separa; es más compleja la apertura que suponen nuevas concepciones, resoluciones conceptuales y prácticas.

Como cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos.

DELEUZE Y GUATTARI, EPÍGRAFE

El nombre propio solo puede ser así un caso límite de nombre común que contiene en sí mismo una multiplicidad ya domesticada y la relaciona con un ser y objeto planteado como único.

DELEUZE Y GUAWTTAR,I EPÍGRAFE

¿EXISTIRÍA EN UN salón de clase la posibilidad de configuraciones éticas y políticas, vidas diversas, aun cuando no se pudiera salir de la cuadrícula narrativa para conocer y para devenir otro? Además de involucrar el cómo acercarse o conocer la realidad social y el ejercicio de examinar críticamente un problema de representación, la cuestión en esta narrativa también es de carácter ontológico en un lenguaje del devenir. En otras palabras, el desafío se centra en el acontecer de las apuestas políticas en pro de la apertura y creación de nuevos caminos en el mapa social. Nuevas sendas que complementen la cuadrícula narrativa de educación con el rizoma y las líneas de fuga que lo componen. La cuestión nos lleva a vivir en el aula formas revolucionarias de concebir-nos, narrar-nos y de producir mundo. Formas de contar una ficción no ficcional².

Primero, hay que visualizar un salón de clase con setenta estudiantes y una profesora; un curso que se supone magistral, que cumple con varios requisitos generales de la universidad y que, por ello, incluye estudiantes de todas las carreras. El segundo paso de esta escena es imaginar a cuatro personas (tres asistentes graduad+s y una profesora) que toman apuntes cada día después de clase para

-
- 1 Estas voces de fuga simbolizan la polifonía lírica del aula.
 - 2 Este texto fue escrito a ocho manos, literalmente, ya que cada un+ de nosotr+s, con su portátil, trabajó sobre el mismo documento. Google Docs nos permitió esta manera eficiente y creativa de trabajar en equipo. En este sentido, no domina una voz, sino la mezcla de cuatro voces. Que cada un+ contribuyera desde su propio talento implicó un verdadero balance entre nosotr+s.

poder leer el aula como un producto cultural, un texto o una obra. Este diario de campo o etnografía de la enseñanza nos permitió el análisis que hacemos en este artículo, en el que relatamos cómo las teorías de Deleuze y Guattari sobre la esquizofrenia y las producciones rizomáticas nos abrieron la puerta para pensar en la movilidad inusual de este curso. El brincar de l+s estudiantes, de la mano de las constantes visitas de much+s otr+s que ya han pasado por la clase, nos pareció una señal de que “otra cosa” acontecía en este curso. La etnografía nos ayudó a ver cuáles eran algunos de los escenarios que transformaban un aula profundamente imbricada en la institución universitaria, con una autoridad y unos poderes claros, en un espacio de debate abierto que producía el colapso aparente de la autoridad tradicional y daba paso a un informalismo creativo.

Utilizamos la etnografía como una herramienta y una práctica de trabajo de campo a partir de una pregunta investigativa, lo que hace del proceso de delimitación del campo un proceso no exhaustivo. Es un trabajo dirigido a intereses analíticos particulares con la conciencia de la reflexividad de l+s investigadores y l+s participantes. Este ejercicio nos permitió rastrear y analizar las relaciones que se tejen en el aula de clase.

La etnografía que hicimos aborda el semestre académico y sus “capítulos” o “episodios” como un texto legible, una narrativa de un aula de una universidad privada de la clase social dominante en Bogotá, Colombia. Nuestro diario de campo terminó siendo un cuento o recuento de los personajes y escenarios a lo largo de dieciséis semanas, tiempo similar al de una serie televisiva, a partir de apuntes sobre las acciones y reacciones de l+s estudiantes, profesores y asistentes, con relación al debate sobre sus categorías de identidad. A este respecto, el tema del curso se enfocó en las identidades de sexo, género y sexualidad. Este artículo se basa en nuestras interpretaciones de estos apuntes. Como se había mencionado, Deleuze y Guattari enmarcan esta investigación, teórica y políticamente, a partir del entendimiento de las relaciones de identidad como un flujo en el aula. Esto nos sirvió para pensar las reterritorializaciones y desterritorializaciones³ del espacio y las paradojas de una táctica radical en una situación cuadrículada, a saber, en la institución universitaria y de la educación formal.

3 Estos dos conceptos aluden, para los autores, a flujos o dinámicas que desestabilizan y reestabilizan identidades. En un modo (sobre)codificado estas identidades se ubican en un territorio fijo o dentro de la cuadrícula. Los dos conceptos aluden a los movimientos que supone cuestionar la cuadrícula y entender la identidad como algo dinámico que no por esto escapa del código o la reterritorialización. Por ello, la desterritorialización supone, de un lado, posibles reterritorializaciones en el sistema normativo y, de otro lado, el peligro del sinsentido y el agujero negro.

Al analizar nuestro diario sobre el aula, nos dimos cuenta de que se destacaban tres relaciones binarias: emoción (experiencia)/teoría (texto), risa/rabia, y control/caos. Al seguir interpretando el campo etnográfico bajo la lupa deleuze-guattariana reconocimos que estas ideas no son contrarias. Las tensiones eran para nosotr+s una clara ilustración de la esquizofrenia. Estas tensiones entre supuestos opuestos fueron la fuerza creativa del curso y quizá el elemento que daba motor al éxito de la clase. Éxito entendido en términos del compromiso percibido por parte de l+s estudiantes. Es decir el flujo: en vez de establecer una homogeneidad en la clase, la desterritorialización y reterritorialización resultaban en una esquizofrenia productiva⁴.

La multiplicidad de posibilidades pedagógicas y políticas en una clase de pregrado tradicional supone tanto un proceso de reconocimiento de las normas en las que el currículo se ve inscrito, como la reevaluación de sus dinámicas. Con esto queremos decir que en vez de una clase magistral en la que el/la profesor/a tiende a impartir conocimientos sin esperar mayor retroalimentación, preguntas o intervenciones, planteamos preceptos postestructuralistas y constructivistas que buscan un diálogo entre l+s estudiantes, la profesora y l+s asistentes. Es una apuesta por enriquecer y construir un mapa maleable y diverso, antes que un calco fijo y transmitido para una reiteración poco crítica.

Esta pedagogía pone en entredicho el género y otros vectores sociales presentes en nuestra interacción e invita a involucrar la cotidianidad con el currículo de la clase. Por esta razón, hablamos aquí de una pedagogía feminista⁵. Es cierto que en otras aulas también se implementan en cierta medida metodologías encaminadas a criticar las relaciones del poder y su sutil entramado. Tanto en ellas como en nuestra clase, se encuentran l+s mism+s estudiantes privilegiad+s, los mismos pupitres, los mismos castigos, los mismos controles y la misma docencia. Entonces, ¿qué hace que esta clase, l+s alumn+s, la profesora y sus asistentes sean diferentes?, ¿qué hace que esta clase merezca una etnografía de su día a día, en la interacción con l+s estudiantes? Responderemos al primer cuestionamiento a lo largo del ensayo; al segundo, aquí y ahora. El hecho de que l+s estudiantes par-

-
- 4 El esquizofrénico no produce el capitalismo ni es producido por el capitalismo, sino que desplaza la narrativa dentro de este sistema. Desestabiliza el cuento lineal y homogéneo. El curso hace esta misma tarea, desterritorializa la manera tradicional de pensar en el conocimiento y la identidad cultural, y al mismo tiempo se recodifica estando todavía en la institución.
 - 5 En este ensayo se entiende la pedagogía feminista como una práctica que examina las relaciones, las políticas de conocimiento en la universidad y la manera en que circulan en el aula, entre profesora y estudiantes y entre l+s mism+s estudiantes. Su política es resistir prácticas en la universidad que reproducen sistemas del patriarcado, como en este caso el sexismo y la homofobia.

ticipen continuamente, interrumpen, griten, se ríen, y estén física y mentalmente activ+s en el curso señala un ambiente distinto al del aula tradicional, en la cual l+s estudiantes apuntan y reciben información, a partir de la conferencia de la profesora, sentad+s en silencio frente a su cuaderno.

Una apuesta feminista sigue siendo difícil y ciertamente compleja, por ser una tarea casi peligrosa o de pánico. Según hablábamos, esto implicó que en vez de unas reglas de juego estables y basadas en la imposición de la profesora, se promulgara una capacidad de apertura y hospitalidad derridiana, en la que había que dejar llegar al otro antes que imponerle su lugar. Asimismo, ante el cuestionamiento de los conceptos y los modelos de calificación y evaluación tradicionales que llevaban a cabo l+s estudiantes en el desarrollo del semestre, la autoridad de la profesora resultó cuestionada en muchas ocasiones. En este sentido, abrirles a l+s estudiantes la puerta como interlocutores válid+s era darles la capacidad de negociar y administrar el lenguaje más allá de los roles de poder establecidos. El poder y las estructuras del aula, representadas en la disposición espacial de los sujetos en la clase o en la necesidad de dar cuenta de un sistema de notas, nunca se disiparon. No obstante, la apuesta de apertura y de interlocución facilitó el comienzo de una pugna de poderes y las relaciones entre l+s participantes en el aula. Las relaciones de poder se pusieron sobre la mesa, dándole a l+s estudiantes la capacidad de ir más allá de lo leído y de relacionarlo y trasladarlo a su entorno cotidiano, comenzando por su vida y por la clase.

Este escenario de estructuras y cuestionamientos trae a la mente una estructura arborífica que supone un mundo y unos contextos, constituidos a partir de elementos normativos y logocéntricos que no pueden ser desconocidos. No obstante, a partir de la nominalización que se llevaba a cabo en el aula, a través de la posibilidad de debatir y hablar sobre los conceptos, brotaron nuevos rizomas o líneas de fuga, que sin embargo no destruyeron la estructura. A este respecto, de acuerdo con la anotación axiológica sobre el rizoma, no se puede creer que con el simple hecho de ser más flexibles en las prácticas pedagógicas se desterritorialice el conocimiento.

El árbol perdura, pero no por ello se recrea una lógica binaria en la que, o escapamos totalmente o no escapamos en absoluto del aula cuadrículada. Esta constante alerta y necesidad de negociación insta una nueva perspectiva pedagógica; antes que el podar del jardinero de la modernidad, que corta caminos en pro de un diseño preestablecido, esta se define como múltiple. En palabras de Nietzsche, no se trata de “cargar la vida bajo el peso de los valores superiores, incluso los heroicos, sino [de] crear valores nuevos que sean los de la vida, que hagan de la vida lo ligero o lo afirmativo” (95). Desechar el peso de la estructura

social invita a la posibilidad de apertura y al flujo de la vida.

Fuga 2

Y una vez más otra clase acababa y ella salía esperanzada, aferrada al rosario de sus libros y a los rezos de sus letras. Ha hecho todos los conjuros y ha sacado buenas notas. Solo era cuestión de tiempo para que algo sucediera. Tanta crítica ordenada, tanto saber, tanto poder tendrían que dar frutos algún día... El devenir ya venía.

Otra clase terminaba. “¿Lo habré hecho bien?”, preguntaba. Entre las sillas vacías solo la duda se erigía. Devenir... “¿Devendré? ¿Devendrán?...”, cómo saberlo.

La decisión fue apostarle a la aventura irresponsable de las ocasiones. Jugar con los acontecimientos. No materializar, sino devenir en apuestas, en sentimiento y energía; hacer del hambre nuestra amiga y de la estructura el alimento. Como no éramos más de lo que conocíamos, hubo que morir y recrearnos. Nutrirse de la norma para tergiversarla.

Al interpelar el árbol-cuadrícula de l+s estudiantes sobre preceptos como género, etnia, clase y nacionalidad se suscitaron reacciones emocionales vinculadas a sus historias cotidianas. A este respecto, en una de las clases, la profesora manifestó la injusticia del mayor esfuerzo y cuidado que la pauta social heteronormativa impone a las mujeres, como el cuidado del pelo, el de los tacones, el del maquillaje y el relacionado con cientos de productos especializados. Un caso especialmente polémico fue la “higiene” femenina y las toallas higiénicas. Con tan solo pronunciar el nombre de este producto, las risas no se hicieron esperar y la timidez para intervenir aumentó, las manos levantadas (usuales en la clase) habían desaparecido.

En medio de los susurros, la profesora continuaba desafiando a l+s estudiantes sobre la naturalización de la relación entre la menstruación y las prácticas supuestamente higiénicas de las mujeres. Gabriela, una de las estudiantes, interrumpió la clase y, luego de frenar la risa, habló sobre lo que significa ser una mujer limpia y femenina en su vida diaria. Para ella, el usar toallas no involucraba el ser “machista”, pues para ella el uso de la toalla no tenía que ver con una opresión social, sino con un mandato biológico. Por la familiaridad del tema, las manos se levantaron y las expresiones faciales de muchos y muchas en el salón cambiaron; se escucharon voces a favor y en contra de lo dicho por la estudiante, y la profesora continuó con su ejercicio de argumentar y preguntar sobre el porqué

de sus manifestaciones a favor del uso de la toalla higiénica. En este contexto, la solución tradicional en un curso teórico hubiera podido ser referirse a la lectura. No obstante, ante esta situación preferimos basarnos en las emociones viscerales suscitadas por las experiencias cotidianas. Consideramos más revelador que l+s estudiantes hablaran a partir de sus afectos y las normatividades asimiladas en sus vidas.

En relación con la inclusión de las experiencias y emociones cotidianas entre los elementos que l+s profesor+s articulan en sus ejercicios docentes, las investigaciones pedagógicas sobre emociones han descuidado la actividad de l+s profesor+s académicos y se han concentrado en l+s profesionales formad+s para ser docentes a nivel escolar. La mayoría de l+s profesor+s universitari+s no tienen una formación formal en la pedagogía que permita que la emocionalidad sea examinada en la universidad. En otras palabras, constantemente la teoría se separa de la cotidianidad de los temas. El sujeto en la academia no tiene emoción. A nivel universitario, quienes desempeñan los cargos profesoriales no han sido preparad+s para el logro de competencias pedagógicas, ni en relación con lenguajes específicos de la emoción, sino con trayectorias académicas e investigativas que los han ubicado en el aula universitaria de manera residual. No obstante, los desarrollos en psicología advierten cómo la inteligencia emocional afecta tanto a educador+s como a alum+s (Bueno, Teruel y Valero), y cómo esta no es tenida en cuenta en ambientes de “alta” teoría.

Por ello, en nuestro ejercicio pedagógico decidimos abordar las emociones como las “temperaturas del aula”, a partir de aquellas expresiones afectivas que se materializan en la risa, el silencio, la bulla, el levantar la mano, o el traer al salón las experiencias personales o familiares como aparentes verdades. En tanto generan vínculos emocionales con los temas de la clase, todas estas expresiones importan. De esta manera, la inclusión de dimensiones subalternas en el aula académica nos permitió, como dice Ibáñez (investigadora en el campo de la pedagogía en educación secundaria y universitaria), tener “información relevante para retroalimentar nuestras prácticas”; para estudiar “qué clases de emociones surgen en l+s estudiantes durante nuestras clases” (45).

El tipo de emociones que surgen en l+s estudiantes, identificables por los mecanismos antes mencionados, importan también por la intensidad con la que se manifiestan. El tema del curso interpela a tod+s en el aula por su propia experiencia familiar, sexual, de género y de clase. En este sentido –y apelando a la importancia radical del contexto de la que habla Stuart Hall– las emociones y sus vías de expresión mutan y dependen del ambiente en donde se observen, aun cuando puedan esperarse reglas y comportamientos asociados al impera-

tivo social. En este caso, consideramos que plantear, desde la perspectiva de lo emocional, un debate sobre las identidades socioculturales de quienes se forman para regir al país gracias a su estatus económico permite configurar un espacio propicio para la transformación y reevaluación de imaginarios y estereotipos raciales, de género y de clase, forjados en su ambiente familiar. Lo anterior resulta un desafío al sujeto académico y, por lo tanto, reta a l+s estudiantes a desdibujar los límites disciplinares y estáticos de lo teórico y lo cotidiano y reflexionar sobre su construcción recíproca.

Que l+s estudiantes se sientan cuestionad+s en sus propias formas y estilos de vida, en sus estructuras de pensamiento, hace que necesiten hablar de experiencias propias o cercanas para validar y justificar sus acciones. A este respecto, las interpelaciones y transformaciones comienzan a surgir cuando ell+s mism+s, que juzgan sus conductas como no homofóbicas, no racistas o no clasistas, empiezan a darse cuenta de que estos sentimientos que sentían ajenos están incorporados en ell+s, de modos sobre los que antes no se preguntaban. Darse cuenta de sus prejuicios incorporados y naturalizados produjo en ell+s respuestas emocionales y muchas veces físicas (brincar, encogerse) para justificar sus reacciones. Entre estas emociones, pudimos observar cómo muchas veces surgían la vergüenza, la indiferencia, la alegría y la rabia.

En el aula, las “temperaturas” que más nos sirvieron como indicadores emocionales fueron la risa, los debates entre l+s estudiantes (muchas manos levantadas a la vez) y la apelación a la vida cotidiana. Todos estos medidores estuvieron vinculados a diferentes expresiones emocionales, que por la experiencia etnográfica vinculamos con mayor fuerza a la incomodidad y la vergüenza. El caso de la clase y la reacción de Gabriela ejemplifican lo que acabamos de presentar: la interpelación a esta estudiante como mujer fue el motivo de las risas y de la ausencia y de la posterior explosión de manos levantadas para participar en la clase. Estas expresiones hablaban de las emociones que l+s estudiantes ponían en juego en el aula. En este caso particular, pudimos observar cómo una primera etapa emocional de vergüenza e incomodidad dio paso a un momento de interés, solidaridad y empatía, ahora desde un punto de vista informado, múltiple y rizomático.

En este sentido, nos despojamos de las estrategias concretas y de los guiones específicos, y decidimos apostarle a la guerra de guerrillas; a la táctica. A este respecto, en sus afirmaciones sobre la teoría de la cotidianidad, De Certeau propone una diferencia entre las estrategias (planes normativos) y las tácticas (improvisaciones contingentes). Así, la pedagogía feminista a la que le apostamos operó a manera de táctica, en contraposición a una la cuadrícula universitaria que actúa

a modo de estrategia. De Certeau dice que la táctica se “hace en momentos oportunos en que combina elementos heterogéneos, [...] pero su síntesis intelectual tiene como forma no un discurso, sino la decisión misma, acto y manera de ‘aprovechar’ la ocasión. Caza furtivamente. Crea sorpresas. Le resulta posible estar allí donde no se la espera. Es astuta” (50). A este respecto, el aula se presentó como una apuesta de flujos y fugas y no como una serie de construcciones monolíticas.

Ahora, si bien hay aquí una apuesta por una táctica contingente, no desconocemos que dicha red emocional y social objetiva está mediada por dinámicas de poder propias de un salón de clases, una profesora con una mayor autoridad y una institución que exige unos procedimientos en la evaluación del aprendizaje. La pedagogía feminista como metodología se aprovecha de las emociones suscitadas teniendo en cuenta las situaciones sociales en las que estas se producen.

Las emociones y la apuesta feminista se articulan en el campo, los contenidos, la profesora y l+s estudiantes. Son variables que se combinan con la configuración física de la edificación. Estas constituyen un camino para la transmisión y construcción de conocimiento. Analizar el espacio, las lecturas, las acciones y reacciones (emociones) de l+s estudiantes, y la actuación en clase, proporciona herramientas para desbaratar las percepciones recibidas y pasivas sobre la identidad. En esta instancia, al deconstruir las actividades del curso desde lugares de enunciación particulares⁶, la distribución de poder naturalizada entre l+s estudiantes y la profesora se transforma.

Esta tensión quiebra el control tradicional en el aula. Cada persona y su devenir en el espacio es un ingrediente en la creación táctica y contextual de conocimiento. La linealidad de la conversación se pierde en secuencias rizomáticas cuando hay conciencia y concentración sobre tantos elementos. L+s estudiantes ahora parecerían desviarse de la temática en sí, pero en el proceso llegan a cuestionar la estabilidad de las identidades y los ambientes que las estructuran. En este caso, una secuencia rizomática es el tomar rutas y caminos no previstos que intensifican la dinámica de una conversación. El valor de este ambiente trémulo radica en el desplazamiento o en la desterritorialización de lo común; en cuestionar el límite del contenido del curso.

En la primera clase del semestre, lo que parece solo un ejercicio de establecer y anunciar reglas y comportamientos esperados en el aula, se convierte en un espacio creativo para el autonombrarse. Much+s tienen dos nombres y para la profesora es una ardua tarea recordarlos. Por lo tanto pide que escojan uno de sus nombres. Entonces, cuando llama lista, pide a un Juan Alejandro, una María

6 Dónde está un+ sentad+, cómo se siente, cómo se llama, y quién habla cuándo.

Alejandra o una Laura Camila escoger uno de los dos nombres o que den uno nuevo que les gustaría usar. Hay una pausa en la respuesta, un pensar, un decidir cuál nombre. La ruta, la secuencia, o la razón que va detrás de esta elección puede haberse presentado en un momento corto, pero si se investigara, se hallaría en sí una explicación socio-cultural de lo escogido. El elegir el nombre puede parecer sencillo para un+s, pero para otr+s suscita incomodidad. De esta manera, desde el primer día se responsabiliza a el/la estudiante de participar, con lo que se insta un ejercicio de identificación. Nuestros nombres, de alguna manera, los hemos asimilado; naturalizado. Entonces, como dice Tolosa en la etnografía que sustenta este artículo:

Esta primera clase hace pensar en un estado de esquizofrenia y contradicción, que siembra una chispa de incertidumbre en l+s estudiantes... La praxis de la profesora de romper con los protocolos formales de la clase... provee a l+s estudiantes con un locus y unas herramientas distintas de las que normalmente están acostumbrad+s a usar en sus clases. (1 de agosto de 2011)

La cita de Tolosa continúa observando el balance entre el estado de risa y cotidianidad que se establece el primer día en el salón, y el caos y la supervigilancia; dice:

la arquitectura, la disposición de los lugares y el establecimiento de reglas de juego estándar recuerdan la existencia de unas tecnologías de poder claras y específicas, que si bien a los ojos de l+s estudiantes no son conscientemente aprehensibles, l+s hacen saber que esta es otra clase más, con una profesora y unos mecanismos de castigo y evaluación, que l+s sitúa como unos sujetos subordinados al poder-saber (del que habla Foucault) del docente y la institución educativa. Lo interesante del ejercicio es que el paralelismo de estas dos realidades (el *performance* de la profesora junto con las tecnologías institucionales de disciplinamiento) genera en l+s estudiantes una des-localización, profundamente incomoda e interesante. (5 de septiembre)

Esta cita da cuenta de cómo interactúan las estrategias de enseñanza con los elementos tácticos y emocionales en el aula de clase. En esta interacción se produce una actividad intensa y rizomática, en su manera de generar momentos de multiplicidad. En este sentido, la experiencia de dejar de controlar el aula de manera tradicional hace que distintas conexiones puedan ser creadas cada semestre o en cada sesión del curso.

Fuga 3

Tod+s fueron convocad+s a alimentar el mundo de lo mismo.
Pero fue el mundo quien l+s alimentó con su violencia.

Y así, des-localizad+s y anómal+s, profesora y estudiantes se infectaron e infectaron una cuadrícula de la cual parecía no haber escapatoria. De la esquizofrenia contingente que oscilaba entre la re-presentación y la re-producción de un plano de inmanencia devino la transformación de una ontología asfixiante.

Al final, el rizoma fue su victoria.

La profesora tenía que calificar, regañar, controlar; hacer todo lo que no quería. L+s estudiantes tenían que anotar, re-producir, utilizar y hacer funcionales los conceptos como en toda clase, por más arriesgada que esta fuera. En ausencia de un lugar propio, para enunciar, para crear, para devenir, la respuesta fue la mutación y contaminación del ambiente académico. En este sentido, no fue la espera o el sacrificio. Fue la decisión –la de la profesora, l+s asistentes, l+s estudiantes y la de la clase– de despojarse de las estratagemas y la ilusión de independencia. Ilusión que fue reemplazada por la necesidad de contextualidad radical que supone construir valores, no desde la norma, sino desde la pertinencia.

Obras citadas

- Bueno, Concepción, María Teruel y Antonio Valero. “La inteligencia emocional en los alumnos de Magisterio: la percepción y concepción de los sentimientos y las emociones”. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* 19-3.54 (2005): 169-194.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- Delueze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Derrida, Jacques. *Políticas de la amistad*. Madrid: Trotta, 1988.
- Ibáñez, Nolfi. “Las emociones en el aula”. *Estudios Pedagógicos* 28 (2002): 31-45.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: M.E. Editores, 1993.

*Memorias, desigualdades
y violencias en las ficciones
de la América Latina*

dossier

Del acto: odio en su forma erótica

Ileana Rodríguez

THE OHIO STATE UNIVERSITY

Profesora del Departamento de Español y Portugués en The Ohio State

University. PhD en Literatura Española, University of California, San

Diego. Entre sus varios libros se cuentan *Liberalism at Its Limits:*

Illegitimacy and Criminality at the Heart of the Latin American

Cultural Text (University of Pittsburgh Press, 2009), *Transatlantic*

Topographies (University of Minnesota Press, 2004), *House/Garden/*

Nation: Representations of Space (Duke University Press, 1994),

Gender, and Ethnicity in Post-Colonial Latin American Literatures by

Women (Duke University Press 1994), *Women, Guerrillas and Love:*

Understanding War in Central America (University of Minnesota

Press 1996). Correo electrónico: rodriguez.89@osu.edu

Artículo de reflexión

Resumen

Este trabajo presenta dos aproximaciones teóricas al tema del incesto: la realizada por la teoría psicoanalítica y la efectuada por la jurisprudencia; y dos casos de abusos sexuales, uno representado directamente como abuso, el otro presentado como cobijado por formas legales de derechos civiles de los grupos polígamos. El objetivo es considerar la conjunción de los dos sistemas teóricos en la asistencia que prestan al desentrañamiento de la formación de masculinidades; la de los dos ejemplos ilustra las formas variadas que presenta el abuso que sufren las niñas en dos culturas diferentes.

Palabras clave: incesto, pedofilia, violación, jurisprudencia, perversión.

RECIBIDO: 14 DE SEPTIEMBRE DE 2011 EVALUADO: 19 DE OCTUBRE DE 2011 ACEPTADO: 20 DE OCTUBRE DE 2011

Primera escena: testimonios

De niña, cinco, seis años, fui testigo de varios actos de exhibicionismo; uno de ellos pudo terminar en la violación de una amiga de unos doce. En el parque donde jugábamos se escondía un hombre tras unos arbustos y nos enseñaba el miembro a un grupo de niñas, de entre cinco y diez años. Llenas de curiosidad aprendimos que eso se llamaba “la paloma” y que se podía apretar para “sacar la lechita”. Nosotras la tocábamos solo con la yema de los dedos. Recuerdo también las manos temblorosas de tíos que nos tocaban el pecho y acariciaban las piernas. Narrados de otra manera, en otro tono, estos recuerdos podrían iniciar cuentos eróticos, constituir escenas de películas pornográficas estilo *Las edades de Lulú*. Digo esto para trazar la débil línea divisoria entre abuso sexual y representación artística, entre pornografía y cinematografía estudiada por psicoanalistas, analistas cinematográficas, teóricas de la ley¹.

De este despliegue público y desinhibido de masculinidades primordiales y arcaicas, como las llamó Freud, hablan a diario los periódicos: en el reporte de uno de los casos se lee que “el padre se casa con su hijastra, el abuelo con su nieta y al final el autor de la tonada termina siendo padre de sí mismo” (Montoya). Lacan ha contado la misma escena primordial con más perspicacia:

No será menos cuando, como resultado de que un hombre que habiéndose casado con la madre de la mujer con la cual ha tenido un hijo, el hijo tendrá como hermano un niño que es el hermano de su madre. Pero si él es posteriormente adoptado –y el caso no es inventado– por la afable pareja formada por una hija del matrimonio anterior de su padre y el marido de esta, se encontrará a sí mismo de nuevo como medio hermano de su madre adoptiva, y ya nos podemos imaginar los sentimientos cruzados con los que esperará el nacimiento de un niño que será en esta situación recurrente su hermano y su sobrino al mismo tiempo. (67)²

1 Lizbeth García reporta que don Leocadio Cisneros, de 64 años, “invitaba a su sobrinita de 12 [...] a que le hiciera la comida [...]; pero luego, presuntamente, se aprovechaba de ella manoseándole sus partes íntimas bajo la promesa de darle calzones y dinero. Según la denuncia [...] el presunto ‘viejito tocón’ manoseó a la niña en pechos y vagina, y le besó toda la cara, para luego entregarle un córdoba, lo que provocó en la menor lesiones psíquicas” (*El Nuevo Diario*, 8 de agosto de 2008, <<http://www.elnuevodiario.com.ni/>>).

2 “They may be no less when, as a result of a man having married the mother of the woman of whom he has had a son the son will have for a brother a child who is his mother’s brother. But if he is later adopted –and the case is not invented– by the sympathetic couple formed by a daughter of his father’s previous marriage and her husband, he will find himself once again the half-brother of his foster mother, and one can imagine the complex feeling with which he will

Estas filiaciones falsificadas, que producen desgarros, llevan al sujeto a la disociación de su personalidad y dan cuenta de los males que se proyectan en lo social. Jacques Lacan ensambla bien las disciplinas sociales y psíquicas cuando, siguiendo a Lévy-Strauss, dictamina que la ley primordial es la que al regular los lazos familiares privilegia el reino de la cultura sobre el de la naturaleza, abandonada a la ley del apareamiento. La ley del parentesco de Lévy-Strauss es aquella que

al regular los lazos matrimoniales sobrepone el reino de la cultura al de la naturaleza abandonada a la ley del apareamiento. La prohibición del incesto es meramente su pivote subjetivo, revelado en la tendencia moderna a reducir a la madre y a la hermana los objetos prohibidos para la elección del sujeto, aunque la libertad completa fuera de estos no es completamente accesible. (Lacan 66)³

Es aquí precisamente donde el complejo de Edipo marca los límites que la disciplina psicoanalítica asigna a la subjetividad,

lo que el sujeto puede saber de su participación inconsciente en el movimiento de las complejas estructuras de los lazos matrimoniales, al verificar los efectos simbólicos de su existencia individual en los movimientos tangenciales hacia el incesto que se ha manifestado en sí desde el principio de la comunidad universal. (66)⁴

Segunda escena: psicoanálisis

¿Cómo se narra el incesto? Primero se narra con lenguajes establecidos como los de la moral, el naturalismo, el romanticismo (Rodríguez). Estos proporcionan explicaciones plausibles porque refieren a grandes narrativas religiosas y literarias. Los géneros tienen la ventaja de utilizar los mismos formatos que repiten con la regularidad del trauma, escenas, nombres, personajes, comporta-

await the birth of a child who will be in this recurring situation his brother and his nephew at the same time”.

- 3 “[...] is that which in regulating marriage ties superimposes the kingdom of culture on that of a nature abandoned to the law of mating. The prohibition of incest is merely its subjective pivot, revealed by the modern tendency to reduce to the mother and the sister the objects forbidden to the subject’s choice, although full license outside of these is not yet entirely open”.
- 4 “[...] what the subject can know of his unconscious participation in the movement of the complex structures of marriage ties, by verifying the symbolic effects in his individual existence of the tangential movement towards incest that has manifested itself ever since the coming of a universal community”.

mientos e instituciones. Leerlos es como si el acto mismo se repitiera exactamente una y otra vez. Esta reiteración de hechos comprueba que el incesto es parte integrante de una cultura cuyo horizonte se encuentra saturado de violencias.

Tal estado de terrorismo masculino no es posible sin la complicidad de las instituciones; no lo es, a menos de que se obvie la centralidad del falo como lugar de convergencia de sexo y poder, o de que se reste importancia a la sexualidad, la libido, los impulsos primarios; no lo es, a menos de que se obvie que las instituciones pueden regular el libre ejercicio de masculinidades en su aspecto más arcaico y “animal”. Por tanto, estos actos delictivos denotan carencias políticas e instancias de Estados endebles que el relato sustrae de lo público y traslada a prácticas demoníacas localizadas en comportamientos subjetivos, enclaustrados en lo privado y, por tanto, fuera de escena ([ob]cenos); comportamientos cuya expresión más exacta la capta la industria cinematográfica y el llamado sensacionalismo, i. e., percibir a través de las sensaciones –sorpresa, morbo, malestar, placer–. El incesto por tanto suplica la presencia de una serie de conceptos psicoanalíticos y legislativos en tensión. El gesto de Lacan y Lévi-Strauss va en esa dirección al afirmar que el horror al incesto no es biológico sino cultural. Viola las leyes de parentesco y desplaza la consanguinidad a la sangre simbólica, común a todos los miembros del clan.

Entre las herramientas que proporciona el psicoanálisis para entender la estructuración de la mente, la formación del “yo”, los procesos primarios y secundarios, conscientes o inconscientes, el concepto de narcisismo es uno de los de más utilidad y, como derivada de él, una teoría de la mirada, ambos en uso en las teorías de género en el área de la filmografía. Mientras las películas porno o de horror ponen en evidencia que el placer está codificado dentro de los lenguajes dominantes del orden patriarcal, cuyo blanco es el cuerpo femenino, las teorías psicoanalíticas explican cómo el inconsciente estructura la mirada y sus placeres y cómo el entendimiento de estos mecanismos asiste la comprensión de las preocupaciones que reflejan las obsesiones psíquicas que inciden en las articulaciones sociales –una de ellas, el incesto–. Teoría y representación cinematográfica leen las diferencias entre la anatomía masculina y la femenina y cómo ambas privilegian el cuerpo masculino otorgándole el poder de normar al definir el cuerpo femenino como falta –la falta del pene–. La estructura psicoanalítica sostiene que la mirada curiosa del niño descubre esta “falta” junto a la diferencia que más tarde vendrá a fundamentar la ley del padre, que pasa por la distancia que el niño ha de ejercer respecto al cuerpo materno so amenaza de castración. Las filósofas de la jurisprudencia, con otro vocabulario, confirman estas intuiciones, que trasladan a las esferas de lo público y lo privado, lo civil y lo político.

Veamos qué es el narcisismo, el más complejo y generativo de los conceptos. El narcisismo es básicamente un alto en el desarrollo social del sujeto. Su consecuencia es la desobediencia de la ley del padre que atañe a la prohibición del incesto, básica para el funcionamiento social. Esto es lo que significa la ley del parentesco de Lévy-Strauss. El narcisismo refiere a aquel momento en que la identidad, por una parte, pende de las identificaciones especulares primarias y secundarias, y por la otra, se relaciona con la agresión. La identificación primaria corresponde a la de la etapa del espejo, cuando el sujeto identifica su imagen y la reconoce como propia. Esta identificación subyace a otras funciones, como la energía del acto expresada en el júbilo que el cuerpo manifiesta, o la de la falta de capacidad motora del infante en esa etapa de desarrollo fisiológico. La tensión entre lo biológico y lo psicológico y su indisoluble unión quedan aquí inauguradas.

Según mi comprensión de Lacan, veo aquí una fractura entre los impulsos y las frustraciones que explica la teoría de la agresividad, puesto que la incapacidad motora impide el pleno uso de la función del gozo. Y entiendo perfectamente su propuesta seminal del ser y el otro, del ser como otro, del ser como imagen, y del conocimiento del ser como malentendido, aquel que toma como real lo que es solo imagen. A nosotros nos interesa cómo el narcisismo incide en las fases posteriores del individuo, sobre todo la relacionada con la prohibición del incesto, propia de la fase edípica. El meollo de esta etapa, a mi juicio, es que por un lado gira en torno a la mirada o escoptofilia, previa a la erotogenización de la sexualidad, y por el otro, al congelamiento de las fases de desarrollo psíquico. Quedarse en esta etapa de autoerotismo especular (el goce es goce de sí), de visión imaginaria del ser, y no transitar a la siguiente, que es la edípica, encargada de la prohibición del incesto so amenaza de castración, impide la objetivación de lo erótico, esto es, ver al otro separado del yo en vez de que el objeto del deseo del yo sea la propia imagen especular proyectada en el otro –veremos más adelante cómo funciona esta libido en la jurisprudencia–.

La escenificación de este narcisismo la vemos en el cine. En un artículo muy citado, Laura Mulvey propone una lectura del mismo basada en la mirada como placer masculino que transforma a la mujer en objeto de deseo narcisista. Mulvey parte del placer de la mirada (escopofilia) y de la mujer como “falta” (lo castrado). Cuando vamos al cine, dice ella, la pantalla funge como espejo. En la pantalla, el sujeto proyecta su propia imagen del ser en completa oscuridad y anonimato. Mulvey lee el acto de ver sin ser visto, por un lado, como voyerismo y, por el otro, como narcisismo –el espectador ve en el héroe su propia imagen como yo ideal–. Este proceso simula el de la etapa del espejo, reconocimiento

primario que articula el yo, energía y forma de la organización de las pasiones humanas, en el imaginario. Este momento especular pre-subjetivo, pre-lingüístico, pre-simbólico da cuenta de la agonía de la relación entre imagen y autoimagen, que en la cinematografía se resuelve en la ficción del ser especular, de ese actor/yo que soy y no soy yo a la vez. Así el yo se pierde en el otro al mismo tiempo que se refuerza en él. El actor es una imagen de perfección: más completo, más poderoso, puede hacer que todo suceda y controlar los acontecimientos mejor que el sujeto espectador cuya identificación es con el actor/actriz, objeto de deseo de su mismidad.

El yo ideal proyectado en la imagen especular de la pantalla es omnipotente. Al proyectar la mirada hacia un espacio prohibido, el placer de mirar deviene poder mirar, mirar como ejercicio de poder. El acto subraya varias perversiones en cadena, la del que mira escondido, del que se oculta para mirar –el niño que mira a través del hoyito, o subrepticamente bajo la falda de mamá o hermanas–; la del adulto que espía, el público que va al cine; y la narcisista propiamente, aquella para la cual los otros sirven de espejo para su reflexión imaginaria. ¿Por qué es esto útil para el entendimiento del incesto? Lo es en la medida en que en los reportes sobre incestos podemos verificar estos dos actos, el del voyeur, y sus asociaciones con el sadismo, y el del narcisista y sus proyecciones imaginarias. Transformar a la mujer (niña) en objeto de deseo es una perversión del voyeur obsesivo, cuya única satisfacción sexual se ejerce a través de la mirada como ejercicio de poder omnipotente.

Tercera escena: jurisprudencia

El corolario legislativo refiere al terrorismo masculino ejercido en los espacios sociales públicos y privados en los que la apropiación visual se asocia a la apropiación oral y ambas al reconocimiento/desconocimiento del sujeto en su imagen especular. En la jurisprudencia, deseo y abuso se encabalgan. Silbar en la calle, proferir injurias o vulgaridades, tocar son sintomáticos de sus corolarios, raptar, violar, torturar, matar. La mujer es campo de realización de pruebas de traumas manifiestos en las proyecciones especulares narcisistas. La mujer no goza de derechos en ninguno de los dos espacios que oferta el liberalismo democrático, ni el público, ni el privado –calle o casa–. El voyeur-narcisista anda suelto, jugando con sus fantasías, la de la mujer como ‘falta’, la del poder y control de la mirada, la de la división entre lo público y lo privado, la del otro como proyección del yo. Las teóricas del cine sostienen que el acto de ver películas juega con estas tres situaciones emblemáticas encabalgadas en un espacio considerado no solo permisible sino aceptable y hasta socialmente deseable, promovido por la

mercadotecnia, el entretenimiento y el arte de todo tipo.

Para Giovana Ambrosio, el incesto es una transgresión múltiple: transgrede la ley simbólica que prohíbe la endogamia; anula el impulso hacia la exogamia y el tabú narcisista; interrumpe el proceso de diferenciación y de integración del ego; desconcierta, inmoviliza; silencia al menor y lo reduce a nada al trasponer el lenguaje del afecto a lo erótico. El incesto transgrede la estructura simbólica familiar al facilitar que un sujeto ocupe todos los lugares familiares al mismo tiempo; excluye las líneas de descendencia y ascendencia, y niega el hecho de la exclusión de la escena primaria pidiendo su destrucción. El incesto es una masturbación, un autoerotismo desplegado frente a una persona que aniquila y define en términos de la satisfacción del adulto.

El adulto que irrumpe en la vida de una niña es un perseguidor que niega su ser y lo funde con el de él mismo en un acto de omnipotencia narcisista. En el incesto, no existe la libido relacionada con un objeto donde hay dos polos sino una tensión entre dos tipos de libido narcisista, una intra-ego y otra extra-ego. Este narcisismo alberga la ilusión de una situación no-edípica que solo conoce el ego/yo, en la cual el ego se considera a sí mismo autocreado, sin límites sexuales, fuera de la estructura de parentesco. El incesto es una imposición no el producto de un consenso; no significa vida sino muerte, y el afecto predominante no es amor sino odio. La reacción inicial de la menor es de rechazo y resistencia; pero si el violador persiste, desaparece como figura externa y la menor introyecta la culpa del adulto.

El incesto es un problema gravísimo. Y aunque las cifras son casi imposibles de obtener son aterradoras. En Estados Unidos, organismos feministas calculan que una de cada cuatro niñas en el rango de cero a doce años ha sido víctima de incesto. En México, siete de cada diez agresiones sexuales son cometidas por conocidos, el 35% de ellas por familiares. En Costa Rica, el 95% de las embarazadas menores de quince años son víctimas de incesto. Varios organismos calculan que en América Latina solo se denuncia una cuarta parte de las violaciones que ocurren. Las menos reportadas son las que constituyen incesto (López Vigil).

La historia comienza en casa con relaciones íntimas entre padres e hijas, hermanos y hermanas, tíos, abuelos, primos-vecinos. Las filósofas de la ley llaman a esto la esfera privada (de lo doméstico, íntimo), que contrasta con la pública (la del debate político), y los comportamientos permitidos en ambas contrastan entre sí. El incesto demuestra que tanto lo privado como lo íntimo es político y que la justicia radica en sacar la violencia del ámbito privado y discutirla en lo

público. A eso se abocan las organizaciones públicas, gubernamentales o no⁵.

En convergencia con estos pensamientos, Nancy C. M. Hartsock sostiene que “hay un sorprendente grado de consenso en que la hostilidad y conminación, como opuestas a la intimidad y al placer físico, son centrales a la excitación sexual” (28), y cita a varios teóricos que apoyan esta tesis⁶. La tesis de Robert Stoller es que la perversión es “la forma erótica del odio”, “el mecanismo que construye la excitación sexual que descansa fundamentalmente en la fetichización y en la deshumanización y cosificación del objeto sexual [...] El objeto sexual es desprovisto de su humanidad; el enfoque es en pechos, nalgas, piernas y penes, no en la cara” (29)⁷. Para Maslow el sexo “en general [...] tiene mucho más relaciones íntimas con un sentimiento de dominancia que con el impulso fisiológico” (cit. en Hartsock, “Masculinity” 97)⁸. Para Kate Millett “el placer de humillar al objeto sexual parece ser mucho más embriagante que el sexo mismo” (cit. en Hartsock, “Masculinity” 97)⁹. Para Georges Bataille, “la actividad sexual es una forma de violencia” (cit. en Hartsock, “Masculinity” 98)¹⁰. Para Hartsock, lo importante es subrayar la naturaleza del poder y cómo esta se manifiesta y traduce a lo íntimo. Su análisis del poder y la sexualidad refuerzan la idea de que “los traumas de la niñez, las frustraciones y peligros se vuelven riesgos cuando hay un resultado claro calculable, donde el grado de riesgo puede ser cuidadosamente controlado” (29-30)¹¹.

De estos trabajos, el de Stoller es el más extremo y explícito en cuanto a las

5 Como la Comisaría de la Mujer, el Ministerio de la Familia, el Ministerio Público, MiFamilia, la Asociación de Hombres Contra la Violencia, el Movimiento Contra el Abuso Sexual, la Procuraduría para la Defensa de los Derechos Humanos, la Sociedad de Médicos Gineco-Obstetras de Nicaragua, la Red de Mujeres Contra la Violencia, entre otras instituciones nicaragüenses.

6 “[...] there is a surprising degree of consensus that hostility and conmination, as opposed to intimacy and physical pleasure, are central to sexual excitement”.

7 “[...] the erotic form of hatred”, “the mechanisms that construct sexual excitement rest most fundamentally on fetishization and on the dehumanization and objectification of the sexual object [...]. The sexual object is to be stripped of its humanity; the focus is on breasts, buttocks, legs, and penises, not on faces”.

8 “[...] in general [...] has far more intimate relationships with dominant feeling that it has with physiological drive”.

9 “[...] the pleasure of humiliating the sexual object appears to be far more intoxicating than sex itself”. (cited in Hartsock 97)

10 “[...] sexual activity is a form of violence”. (cited in Hartsock 98)

11 “Childhood traumas, frustrations, and dangers are turned into risks where there is a more clearly calculable outcome, where the degree of risks can be carefully controlled”. (Hartsock 29) CITATION: Hartsock, Nancy C.M. “Community/Sexuality/Gender: Rethinking Power.” *Feminist Reconstruction of Traditional Concepts in Western Political Theory*. Eds. Nancy J. Hirschmann and Christine Di Stefano. Boulder, CO: Westview Press, 1996. 25-50.

relaciones de poder masculino/femenino, y me ayuda a explicar el incesto como una fantasía dirigida a causar daño. Quizás esta fantasía de daño que empieza en el incesto y termina en el feminicidio nos dirige hacia el

asesinato que excita sexualmente, la mutilación para excitar, la violación, el sadismo con castigos físicos precisos, tales como golpear o cortar, juegos de encadenar y atar, defecar u orinar sobre nuestro objeto –todos están en una escala de reducción de la rabia consciente hacia el objeto sexual–. (30)¹²

Aun cuando lo que está en escena para Stoller es la noción de perversidad, y aun cuando en el juego esta pueda encontrarse en relaciones sexuales “normales”, lo que aquí nos ocupa son relaciones de poder cuya expresión es sexual, dado que es poder lo que manifiesta el adulto con el/la niño/a y el/los hombre/s que viola/n y mata/n a mujeres. Lo importante es ver cómo estos comportamientos se refieren a la subjetividad, a la constitución de un sujeto cultural, inserto en un marco político y social en Estados considerados “fallidos”, en toda una cultura, como atestiguan los filmes porno y de horror. El horror social y el cinematográfico son, ambos, horrores culturales.

Cuarta escena: casos

A diario los periódicos reportan casos de niñas violadas por miembros masculinos de sus familias. No solo padrastros sino padres biológicos; no solo padres sino también abuelos; no solo adultos, también adolescentes-primos, tíos-vecinos. La niña no cuenta con ningún área de seguridad pública o privada, íntima, en la que crecer, ni con la protección de nadie –en muchos de los casos la madre es considerada cómplice de los hechos–. Los sucesos particulares de los casos se leen como películas de horror (tales como *Demon Lover*, *Peeping Tom*, *The Eyes of Laura Mars*), y es solo a través de la imagen que podemos acceder a la escena primaria. Advierto, si, que las imágenes de los perpetradores parecen en muchos casos contradecir la personalidad moral proyectada en el texto y contradecir la narrativa de la violación. El caso que pongo es el de “la otra Rosita” y su padrastro.

El Nuevo Diario de Managua del 26 de enero de 2008 imprimió cuatro fotos de “la otra Rosita”. En tres de ellas, una niña de entre diez y trece años da la espalda a la cámara y con una mano se sostiene el vientre como lo hace cualquier

12 “Murder that sexually excites, mutilation for excitement, rape, sadism with precise physical punishments, such as whipping or cutting, enchaining and binding games, defecating or urinating on one’s object –all are on a lessening scale of conscious rage toward one’s sex object”.

embarazada (véase figura 1).

FIGURA 1

Tiene el pelo largo, castaño, y anda vestida de verde pálido, un vestido estampado con unas mariposas de colores. En la tercera fotografía lleva el pelo recogido y es a la luz de ella que uno se hace más exactamente la imagen de su juventud pues muestra fragmentos del rostro.

La primera foto tiene como fondo un jardín; la segunda está contrapunteada por una mujer joven (su madre sustituta);

FIGURA 2

en la tercera la encontramos sentada en el quicio de una ventana, y en la cuarta yace sobre una mesa de examen ginecológico (véase figura 5).

FIGURA 3

La primera foto se recorta contra el fondo de genealogías de madonas renacentistas. En particular me trae a la memoria *The Arnolfini Portrait* de Jan van Eyck (1434), donde una mujer tan joven como “la otra Rosita” da una mano a su marido mientras la otra reposa sobre su vientre en actitud tranquila (véase figura 4):

FIGURA 4

El jardín que enmarca la foto de la otra Rosita nos hace verla con los ojos de un romanticismo clasicista, apoyado en las madonas renacentistas cuya inocencia contrasta con su estado de gravidez. En esta comparación me interesa la representación de una mujer embarazada, su edad y entorno, cómo la holandesa se convierte en genealogía de la nicaragüense, y la pintura de la fotografía. En las dos, una mujer embarazada se sostiene el vientre, gesto de mano reposada que acaricia –a sí misma, al niño que gesta–. Tendrán ambas acaso la misma edad, diez o doce años, trece o catorce a lo más. Parecida edad, abismal diferencia de estatus. Una se encuentra a resguardo en el hogar burgués, dentro de la vida cívica, inmersa en la seguridad de lo privado, rodeada de sus enseres y adornos domésticos y totalmente situada dentro de la ley del padre. En tal representación, el uso de la luz, el encuadramiento perfecto del cuarto habitación, la duplicación en el espejo del envés del cuadro enmarcan la inocencia de la niña-madre. En la otra, el jardín tropical, la luz que el sol irradia y que podría tomarse como metáfora de la intemperie, de lo público.

La segunda imagen ya se recorta contra el fondo frío de una piedra mien-

tras otra mujer joven, madre sustituta, sirve de testigo; su mirada hacia abajo parece ver el vientre de la niña de soslayo, con una cierta molestia de encontrarse a sí misma en esa fotografía. La tercera imagen da la sensación de una niña pobre que espera algo pero que se ha puesto su ropa más limpia y bien planchada.

Leídas en su conjunto, estas tres fotografías forman un tríptico que se mueve de una representación clásica-romántica –la niña madona– a una realista –la niña embarazada–, a una clínica, la de la cuarta foto, en la cual la imagen de la niña desaparece para poner en primer plano la imagen del doctor y una barriga de buenos meses de embarazo: sus manos cubren el rostro y en el centro, el médico que la examina nos adentra en el cuerpo de lo social.

FIGURA 5

En esta curva representacional transitamos de estilos artísticos-literarios a lo profesional-político, donde el incesto cambia de lugar transitando también de lo íntimo-privado a lo público-político. Uno no puede menos que sentirse consternado ante estas imágenes. Sobre la mesa del ginecólogo, la niña se resguarda de lo público, quiere preservar su intimidad, esconder su trauma.

La foto del perpetrador de la violación, en cambio, es tomada de frente (véase figura 6). Está al resguardo de tres hombres, dos son policías encapuchados.

FIGURA 6

Es joven. Lleva las manos amarradas. Se muestra frágil, sobre todo porque le acompañan tres hombres de apariencia recia, dos de ellos encapuchados para ocultar su rostro y resguardar sus señas de identidad, y el tercero, policía también, quizás, comisionado, tal vez el doctor, que le pone la mano sobre el hombro. El joven parece inocente, de ojos calmos. Su boca casi esboza una sonrisa. Da pena. Se muestra en un estado de total vulnerabilidad y da la impresión de que él no hizo nada. Parecería más bien hermano de la niña. Su imagen de impotencia produce confusión. Si la imagen de la niña es romántica, la del padraastro es lastimosa, costumbrista y/o criminalista, lo popular-abyecto. Parece mentira que ese hombre frágil y desempoderado sea capaz de tal atropello. Paradójicamente, su vulnerabilidad abre las puertas de acceso a las teorías sobre la sexualidad que explican su comportamiento.

En directo contraste con esta imagen está la del pedófilo público Warren Jeffs, cuya fotografía ayuda a establecer la abierta tensión entre lo público y lo privado dentro de las democracias de los países ricos. En esta foto Warren

Jeffs lleva en brazos a su nueva esposa de doce años, quien parece embarazada (véase figura 7) (Alandete).

FIGURA 7

La noche del 27 de julio de 2008 “el *profeta*, el líder de todos los ‘santos’ fundamentalistas, el tío Warren”, se casó con Merianne Jessop, de doce años, hija del obispo Merrill Jessop –quien a su vez se casó con una hija de Jeffs–. El día de su boda ella viste

uno de los trajes que obligan a llevar a las mujeres de la secta, se aferra a las manos de su marido, su nuevo dueño y señor [...]. Se calcula que el *profeta* tiene más de sesenta esposas. Un mes después de este matrimonio, [Jeffs fue detenido] en las afueras de Las Vegas [mientras] huía en un cadillac rojo, con tres pelucas de mujer, dieciséis teléfonos móviles, cuatro ordenadores y 55.000 dólares en efectivo.

Llaman la atención la imagen de complacencia de este hombre blanco, clase media, norma de derecho, signifiante de los tratados de jurisprudencia, y el vestido de la niña, decidor de su edad y condición social, de su estatus de género. “Se espera que [las mujeres de la secta] mantengan relaciones sexuales desde el primer instante de matrimonio para quedar embarazadas y ‘llenar la tierra de fieles’”.

Concluyendo, queda claro que en el incesto, la fascinación por la mujer-niña, la proyección especular del yo ideal narcisista ocurre sin el peligro de castración. Al ser sustraída la fase edípica en la que la mujer es la evidencia material sobre la que descansa la amenaza de la castración, la puerta de entrada al orden simbólico y a la ley del padre está cerrada. El completo rechazo de la castración se substituye con un objeto fetiche o constituyendo la belleza física del objeto en algo satisfactorio en sí. La primera salida es la del voyeur-narcisista asociado al sadismo: el placer yace en imponer la culpa estableciendo el control y la subyugación de la persona culpable a través del castigo o el perdón. Propongo primero que en el fondo del incesto se encuentra una imagen negativa del ser provocada por una agresión primordial –un incesto sufrido por el ahora perpetrador–; y, segundo, ver el incesto como perpetuo estado de excepción masculina. Si la agresión del incesto se transmite generacionalmente, el sujeto constituye las bases de una teoría de la cultura fundada en la violencia física de sujetos que no han podido constituir su objeto erótico fuera de sí. Esto se debe a que el incesto es una agresión que produce un fijación, una inmovilidad en la etapa primaria del desarrollo que impide la transición a las subsecuentes –de aquí la categorización

de las culturas de los Estados fallidos como primarias, tanto en desarrollo humano como en espíritu cívico—. Metafóricamente, el incesto es una praxis en la que un niño violado viola a otro niño, y este acto realizado en cadena interpela el medio ambiente cultural donde se produce en su totalidad en cada una de sus instancias. Cuando el incesto se convierte en caso reportado en los periódicos, la sociedad en su totalidad queda implicada a través de actos de identificación-proyección-transferencia psíquica y/o impotencia jurídica.

Obras citadas

- Alandete, David. “‘Papá y Dios dicen que me case’. El diario de una niña obligada a esposarse revela las prácticas de la secta de Tejas”. *El País*, España, 27 de julio de 2008.
- Ambrosio, Giovana. *On Incest. Psychoanalytical Perspectives*. Nueva York: Karnak, 2005.
- Clover, Carol J. *The Eye of Horror*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.
- Ferenczi, Sándor. *Sex in Psychoanalysis. Contributions to Psychoanalysis*. Trad. Ernest Jones. Nueva York: R. Brunner, 1950.
- Hammer, Mary. *Incest and New Perspective*. Cambridge: Polity Press, 2002.
- Hartsock, Nancy C. M. “Community/Sexuality/Gender: Rethinking Power”. *Revisioning the Political: Feminist Reconstructions of Traditional Concepts in Western Political Theory*. Eds. Nancy J. Hirschmann y Christine Di Stefano. Boulder: Westview Press, 1996. 27-51.
- “Masculinity Violence”. *Violence and Its Alternatives: An Interdisciplinary Reader*. Eds. Manfred B. Steger y Nancy S. Lind. Nueva York: Palgrave Macmillan, 1999. 95-112.
- Lacan, Jacques. *Ecrits*. Nueva York: W. W. Norton, 1977.
- López Vigil, María. “Incesto: una plaga silenciada de la que hay que hablar”. *Revista Envío* 222 (2000): file:///Users/rodriguez89/Documents/LIBRO%20INCESTO/RESEARCH/RSCH/INCESTO/ENVIO.webarchive.
- Montoya, Oswaldo. “¿Por qué el abuso infantil es noticia?”. *El Nuevo Diario*, 25 de marzo de 2008. Web. <<http://www.elnuevodiario.com.ni/>>.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- Rodríguez, Ileana. “Human Rights/Sexual Desires: Incest/Pedophilia/Rape”. *Human Rights in Latin American and Iberian Cultures*. Eds. Ana Forcinito, Raúl Marrero-Fente y Kelly McDonough. Número especial de *Hispanic Issues On Line* 5.1 (2009): 37-51. Web. <http://spanport.clu.umn.edu/publications/HispanicIssues/pdfs/RODRIGUEZ_HRLAIC.pdf>.
- Stroller, Robert J. *Perversion: The Erotic Form of Hatred*.

Washington D. C.: American Psychiatric Press, 1986.
Williams, Linda. *Hard Core. Power Pleasure and the 'Frenzy of the Visible'*. Berkeley: University of California Press, 1999.

Ficciones de lo nacional: Echeverría, Bustos- Domecq, Ascasubi; el grupo Literal, Zelarwayán y los hermanos Lamborghini

Nancy Fernández

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA, ARGENTINA

Docente e investigadora de Literatura Argentina en la Universidad

Nacional de Mar del Plata. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Investigadora en Conicet. Autora de *Narraciones viajeras* (Biblos, 2000); *Experiencia y escritura. Sobre la poesía de Arturo Carrera* (Beatriz Viterbo, 2008); coautora de *Fumarolas de Jade. Las poéticas neobarrocas de Severo Sarduy y Arturo Carrera* (Estanislao Balder; UNMDP, 2002) y coeditora con Juan Duchesne Winter de *Arturo Carrera. Antología de la obra y la crítica*. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas. Correo electrónico: naferna66@yahoo.com.ar

Artículo de reflexión

El presente artículo es una parte desprendida y modificada de un libro colectivo: Edgardo Berg, comp. *Papeles en progreso*. Mar del Plata: UNMDP, 2010.

Resumen

El presente trabajo intenta abordar, desde la perspectiva del concepto de serie, el motivo fundante de la violencia, central para la cultura y literatura argentina, en relación con lo formal, lo estético y lo ideológico. En este caso la

selección de textos responde a una operación de cruce que tiene que ver con la noción de genealogía, allí donde la escritura establece vínculos y conexiones no lineales ni evolutivos sino fragmentarios que ponen de manifiesto, mediante inscripciones

de sentido, repetición y desplazamiento, constantes y variaciones de lo que se asume como un modelo de representación de lo nacional.

Palabras clave: cultura, literatura, violencia, civilización, barbarie.

RECIBIDO: 8 DE OCTUBRE DE 2011. EVALUADO: 24 DE NOVIEMBRE DE 2011. ACEPTADO: 27 DE NOVIEMBRE DE 2011.

Aquí empieza su aflicción.

La refalosa, DE HILARIO ASCASUBI

ANCESTROS Y HEREDEROS son el producto de operaciones culturales retrospectivas. Ya Borges, a propósito de Kafka, razonaba sobre el sistema de citas que los epígonos traman entre precursores imaginariamente vinculados entre sí; de esta manera, el presente sería la instancia que modula relaciones y traza líneas de filiación (“Kafka”). También Piglia, pensando a partir de Saer, distingue un concepto dinámico de tradición frente al sentido fosilizado de canon. Uno y otro caso abren la posibilidad de pensar el modo constructivo que la cultura argentina establece en relación con el mundo (véanse Borges, “El escritor”; Piglia, “El lugar”). Podría decirse que la historia de la literatura en su conjunto constituye una serie de pactos y diatribas pugnando por construir la escena protagónica de los autores, en la cual se hacen más o menos visibles sus estrategias de legitimación. Pero la historia de la literatura argentina presenta singularidades que tienen que ver con los desplazamientos históricos, políticos y culturales de ideologemas que funcionaron como variables de un imaginario fundacional: civilización y barbarie. Vectores binarios, pares opuestos siempre en tensión, paradójicas antinomias cuando no contradictoria, lo cierto es que, desde el subtítulo del clásico *Facundo* de Domingo F. Sarmiento, esos lugares de anclaje y clasificación –lugares de enunciación– constituyeron un proceso de retornos constantes más movimientos de traslados y desalojos, que no siempre giraron en torno de la lucha partidista entre unitarios y federales, sino también entre criollos e inmigrantes –pensemos en el Centenario y la glorificación del *Martín Fierro* por parte de Lugones–, entre masa, multitud y elite o clase media tendiente a desligarse de toda manifestación popular. Si en el siglo XIX fue la generación del 37 la que interpretó la violenta realidad política de su tiempo enfrentando –gradualmente– a Juan Manuel de Rosas, la década del 70 ya en siglo XX fue testigo de complejas luchas y conflictos que condensó Juan Domingo Perón.

En esta línea, un apotegma de David Viñas, provocador, señala la emergencia de la literatura argentina con la figura de Rosas, lo cual implica cierta continuidad de aquellos comienzos; así, la violencia afirma la fuerza de un retorno, repetido pero siempre desplazado (Viñas). En el siglo XX la historia de los golpes militares (30, 43 y 66 hasta llegar al 76) da cuenta de una hostilidad hacia toda forma de manifestación masiva y popular, que cuenta a su vez con el expreso apoyo o con la complicidad callada de vastos sectores de la clase media. Historia tensa e impetuosa que se va pergeñando sobre todo desde la caída del gobierno

constitucional peronista en el 55 a manos de la Libertadora. También tensa es la euforia que a principios de los 70 desfila en las calles porteñas con los manifestantes a favor de Héctor Cámpora, y opresivo es el clima que se vive entre los dos sectores internos del peronismo cuando se disputan el control del movimiento. El tristemente célebre episodio de Ezeiza, con la llegada del líder desde el exilio español y la consecuente denostación pública que se le inflige al ala izquierdista y juvenil en Plaza de Mayo, es el gozne que marca el giro definitivo del poder que caerá en manos de López Rega y la Triple A para desembocar en la última y la más trágica de las dictaduras.

En este contexto desembocan las prácticas culturales que fueron cómplices y testigos de la algarabía artística que buscó apartarse del brazo de Onganía para refugiarse en el Instituto di Tella y en la bohemia intelectual de las librerías y los bares de la calle Corrientes. Así es como en 1969, Osvaldo Lamborghini publica *El fiord*, con el antecedente de *Nanina*, de Germán García, y la posterior edición de *El frasquito*, de Luis Gusmán. Y así es como los tres amigos abandonan el efímero proyecto político de asesorar al secretario de Cultura por la provincia de Buenos Aires: el poeta y militante Leónidas Lamborghini (Strafacce). Con su apartamiento de los respectivos cargos públicos, deciden abocarse a formar un grupo intelectual de vanguardia, y eligen el espacio semiclandestino y marginal de los circuitos institucionales; así surge Literal (1973-1977). Más allá de las ocasionales disputas por el liderazgo del nuevo eje –entre García y Lamborghini–, buscaron diferenciarse de quienes se nucleaban en torno de *Los Libros* (Piglia, Sarlo, Rosa, el Toto Schmucler), cuya línea política e ideológica era una prioridad a la hora de establecer un marco de análisis y referencia de la producción cultural (Wolff). Sin embargo, sería poco menos que ingenuo sostener que Literal se mantenía incontaminado de toda intervención política ya que su programa hay que encuadrarlo en la teoría crítica y semiológica del postestructuralismo francés, cuyo referente máximo es Tel Quel (una formación intelectual realizada a la luz de Marx, Lacan y Althusser). Desde esta perspectiva, Kristeva, Barthes, Ricardou, Sollers y otros daban forma a un grupo que comenzaba a coagular en la Argentina los nombres de Héctor Libertella (*El camino de los hiperbóreos*), Tamara Kamenszain (*Los no; De este lado del mediterráneo*), el actor Lorenzo Quinteros, el semiólogo Oscar Steimberg, y una crítica que empezó descollando desde muy joven por la singular lucidez de sus análisis: Josefina Ludmer. Retomando la cuestión de los precursores, esa misma paradoja la vivió Literal en su momento de germen, respecto de un autor fetiche: Ricardo Zelarayán, escritor de circulación restringida a unos pocos advertidos. Su primer libro, *La obsesión del espacio*, fue reseñado por la revista, por lo cual podría decirse que de alguna manera fue

descubierto por el grupo. Sin embargo, Zelarayán ejerció a su vez un ascendente magisterio que deslumbró a García, Lamborghini y Gusmán, semejante al que Macedonio Fernández ejerció en la década del 20 en relación con la vanguardia histórica en la Argentina. Y fue precisamente Zelarayán quien, a propósito del proyecto que estaban iniciando, les hizo conocer a Macedonio y a Gombrowicz. Veamos algo de La Gran Salina entonces (véase Zelarayán).

Sin evitar la primera persona, tampoco priorizando la centralidad del yo, el tipo de sujeto que inventa Zelarayán atraviesa los límites provinciales en los trenes que cortan el color local y neutralizan el misterio, la nada del vacío. Porque hacen falta palabras, esas que tienen la textura de la intermediación, o bien del habla (la oralidad) o bien de la escritura que se toma las pausas necesaria para realizar las imágenes alucinadas, la objetivación que deviene del recuerdo de infancia. No se trata de rótulos que clasifiquen la poética de Zelarayán, que ha sido denominada a veces “antipoesía coloquial”, sino de restituir el lugar de la palabra en la situación de un diálogo recreado. Salta, Santiago del Estero, Santa Fe, Córdoba aparecen en la imprecisión del recuerdo, en la línea que fija la imagen justa, bajo el cielo negro abrumado de estrellas, la mancha azulada de la Gran Salina. La repetición, insistente, anafórica, parece afirmar la condición onírica y a su vez real de una composición que se dispersa en la enunciación directa del sujeto que cuenta, que habla, que describe destellos de anécdotas hechos de linternas, pilas y transistores, radios y relojes. No hay naturaleza idílica, claro; el paisaje se construye en el presente de una experiencia que mezcla el instante y el pasado más inmediato (“Anoche llegué a mi casa a las tres de la / mañana) con los efectos de la técnica: el yo, que no tiene objetivos pero al que en sus palabras le gusta objetivar, pierde el hilo de su mirada en los filamentos rotos, narcóticos, de una lamparita quemada; y programáticamente, busca el objeto encontrado con gotas de agua sobre la plancha caliente. Si como dice en un verso: “el misterio es nada”, el vacío se llena con actos cotidianos que emplean la jerga oral, muy próxima a Louis-Ferdinand Céline, lengua del presente y del habla posible en un futuro desconocido. Ya hacia el final, llevando la sal de aquella naturaleza inventada hacia el fragmento corporal de su boca, el desvío metonímico refuerza el vínculo con la materialidad de Literal y sus consignas, a veces paródicas (en el caso de *El fiord*, de Osvaldo Lamborghini), otras programáticas, como práctica neovanguardista:

Este poema (llamémoslo así),
partido en dos por el almuerzo
y reanudado después, me contradice.
No comí postre.
¡Siento la boca salada!

Pero no voy a insistir.
El domingo pasado,
en casa de un amigo poeta,
conocí a un chileno novelista e izquierdista
que se fue a Pekín y que, posiblemente,
no vuelva a ver en mi vida.
Tímidamente, entre cinco porteños y un
chileno izquierdista,
metí una frase de Lautréamont
que como buen franchute es uruguayo
y si es uruguayo es entrerriano.
Una frase (salada) para terminar
(o interrumpir) este poema:
“Toda el agua del mar no bastaría para lavar
una mancha de sangre intelectual”. (O. Lamborghini)

Cultura nacional y tradición (construcción y uso)

Aunque muy lejos de demagogias y populismos, en Literal se trató de ejercer un secreto destino que hacía de la intriga y el complot la base de su condición política. Así, sospechosos para toda aquella línea que comulgaba con las bellas letras y la estética realista convencional, y sospechando de ella, erigieron su propuesta como consignas seriadas que jugaban a descolocar la lectura y generar provocación (Libertella). Eso fue la pegatina callejera de afiches que desplegaban una sólida concepción teórica en sintonía con la escuela francesa, lo cual, más que para sumar acólitos, se realizó como un happening y celebración de lo que para ellos constituyó la práctica colectiva del lenguaje, sin nombre propio ni propiedad privada; lengua fraguada y silente, sobre la materia rugosa del pegamento y el papel en paredes al descuido y al azar. Sin embargo, ese pacto clandestino tenía la compacidad de la letra, la palabra, la frase arrojadas contra el vacío de la comunicación, pero que, sostenidas sobre la materialidad del significante, no hablaban de literatura (mucho menos de valores que normaran calidades) sino y sobre todo del proceso de escritura como producción. Así, la performance, la puesta en escena de la circulación textual muchas veces previa al texto, constituyó la base de las operaciones culturales que radicalizaban las experiencias de vanguardia. Los 70 y su contexto dieron marco a ese proyecto, y de alguna manera se empezaba a construir modelos, líneas de filiación, usos y lecturas de la tradición nacional para poner a prueba el acto y el lugar de enunciación. Quiero decir,

textos y nombres inclasificables hicieron del margen su operación, su moldura y elección; podría decirse que son poéticas del borde por la deliberada opción que, en ese momento, los desaloja del amparo tranquilizador que brinda la legitimidad institucional. Fuera de catálogos y programas de estudio, fuera de circuitos comerciales y librerías, mantuvieron no obstante un estratégico movimiento que tampoco los privó de cierta recepción mediática (notas, reseñas), más allá de que la trama de sus acciones comenzara en los bares porteños. Y allí, y en algunos departamentos que fueron sede de tertulias y disputas (como el de Paula Wajzman y la célebre Piri Lugones, la actriz Tina Serrano y su marido de entonces, Lorenzo Quinteros), comenzaron y continuaron las prácticas que se quisieron de frontera sin relegarse a la marginalidad, en cuanto condición externa que imponen los circuitos de producción, circulación y consumo (Strafacce).

Al sustraerse a la ley de la oferta y la demanda, la escritura, como conjunto de procedimientos sobre un capital simbólico, genera el efecto de una palabra fraguada en la clandestinidad, resistente a la comunicación y a toda regla de aceptabilidad. Ahí es donde el efecto de jerga privada o mejor, de habla tribal, se afirma en la formación, artística, intelectual, donde códigos y consignas son identikit de pertenencia o exclusión. Y es allí mismo donde el grupo, enfrentándose al sentido común de la sociedad, inscribe un primer gesto de violencia. Pero como no hay gesto sin algo de acto ritual, la posición que mantuvieron desde 1973 a 1977, reescribe y transforma, repite y desplaza, el mito nacional constitutivo de nuestra comunidad y nuestra historia: el peronismo. Ese lapso es la secuela de militancias esporádicas y de ambiguos vínculos familiares; es cierto, en Osvaldo se manifiestan esos acontecimientos más o menos privados, más o menos públicos, de Perón y de Leónidas Lamborghini, su hermano, su mentor. Por ello, lejos de ser los poemas un mero reflejo de vivencias personales, se emplazan como síntoma de sustituciones y desvíos, de metonimias y condensaciones elípticas donde la escritura cobra sentido como fragmento inconcluso de la experiencia, o de la propia vida. Si “meterse en política” fue un modo de respirar el aire de los tiempos y de fantasear con la impostura de una subjetividad, también fue el intento de traducir y de apropiarse de la figura fraterna, imitándola primero para traicionarla después. Si bien Osvaldo tardó en manifestarse sobre la ruptura gradual con su hermano Leónidas, fue este quien produjo uno de los mejores textos de su poética, por el ímpetu visible y a la vez el enigma de una sordidez que se cierne, asediándolos, sobre los dos hermanos, encerrados en un cuarto del hotel Callao, allí donde en ocasiones pernoctó sin rumbo fijo Osvaldo: la sección IX de *Las diez escenas del paciente* (1970), el tercer libro que sigue a *Las patas en la fuente* (1966) y *La estatua de la libertad* (1968), incluidos en *El solicitante desco-*

locado (1971).

y él daba vueltas a mi alrededor
con su larga charla
intentando otra vez
clavarme eso
lo que tenía clavado de niño
de años hace años
-¡pero eso fue sólo un penetrante accidente!
nada más
le grito violento
entonces
-¡no elijas la inocencia!
me gritó él también
violento
a tirones
violento
-¡y no elijo la inocencia!
y en seguida lo sorprende
cuando estaba por hundirme
eso que él tenía hundido ahí
de años hace años
-y no tengas miedo
me dice
-y no tengo miedo le respondo
empuñando violento el electro shock
que siempre llevo
entre mis ropas
y él comenzó a retroceder
entonces
al fondo de la pieza
y no quiero
¡y no quiero
gritaba desde allí
lleno de ruido
y saqué violento
el electro shock
de entre mis ropas
que siempre llevo

y él grita
loco sí
boludo no!
loco sí
¡boludo no!
porque prefería llegar a ser
el loco que era
antes que
boludo sí
cuando entonces le recordé
la serena parodia
de la ceremonia del té
que hacíamos
al caer la tarde
frente al mar.

El extracto es solo una parte de una letra que desmonta y reconstruye no tanto las tardes de ajedrez que escandían tiempos difíciles como de hermanos unidos. Aquí más bien se trata del truco, como juego y apuesta, como artimaña que promete pagos y esconde deudas, contraídas por contingencia, por “accidente”. Es el desafío y contrapunto que repone a su manera el libro guía: *Martín Fierro*.

Los vaivenes militantes de Osvaldo son conocidos; al fervor juvenil de un antiimperialismo continúa el corte con el ala izquierda de las listas sindicales del periodismo para volcarse a posiciones ortodoxas muy distintas de las que sostenían, hacia finales de los 60, Eduardo Jozami, Osvaldo Bayer y Rodolfo Walsh. Pero aunque hubo aquel reencuentro efímero con Leónidas poco antes de Ezeiza, Osvaldo conoce el impacto de la visibilidad que implica un modo elegido de inserción en el campo intelectual argentino. En 1969 publicó *El fiord* (ediciones Chinatown, sello “literalmente” inventado por Osvaldo), vendido por contraseña en la librería Hernández, en el centro de la ciudad de Buenos Aires; después aparecerá *Sebregondi retrocede* (Colección Narradores del Arca, cuyo editor se apellidaba Noé, una verdadera epifanía de la animalidad o la barbarie), casi simultáneamente con la salida del primer número de *Literal*. Aquí se define la discusión por erigir no solo nombres sino concepciones de arte. Los Libros toma una marca, una posición ideológica y política, mientras que Literal, cuando parece sustraerse, se inviste de estrategias de combate y de intriga o, si se quiere, de un compromiso desplazado. Complot, sospecha (aun cuando el carácter tran-

sitivo los afecta a ellos mismos), conspiración. Todo un dispositivo de estrategias sobre ofensa y retaguardia que diseñan el lugar (y el tiempo) que ocupará Literal con la producción de su escritura, sus puestas psicoanalíticas (no olvidemos que provienen de Oscar Massotta) y actorales.

Para conformarse como grupo, eje, autodenominada tribu o “comunidad” de pares, establecen una ruptura social, tanto desde el punto de vista artístico como desde la perspectiva político-cultural. Esto no significa, como en las vanguardias históricas de los años 20 y 30, que negaran programáticamente vínculos con la política y participación en ella. Porque si los hacedores de las revistas *Proa*, *Prisma* y *Martin Fierro* sustrajeron de la práctica todo elemento o residuo político, enarbolando las consignas de un arte autónomo paradójicamente ligado a la vida cotidiana, la neovanguardia de los 70 prescribe una senda política (sus textos lo revelan) desde la perspectiva de una concepción lingüística escéptica de los modelos realistas, miméticos, populares, populistas, en definitiva, comunicacionales¹. Tachar los nombres, en la estela de *Silicet*, la revista que Lacan dirigió en París, fue una política de usurpación plena, de identidad soberana; así, la marca inicial del individuo se destinaba a un desplazamiento de fuerzas en el plano de las argumentaciones. Trueque y canje de la primera notación jurídica y civil; frases apodícticas como sentencia de cierre, acta de proscripción del gueto literario, en el interior de una cultura que no registra, al decir de Libertella, los restos “de un futuro que vuelve”. Literal se inscribe así en el terreno donde lo nacional cobra forma de disturbio y asonada, lo cual convierte su heredad en alegato perenne, sus escritos, en un continuo retorno. Tal vez aquí resida el pago promisorio de lo que esta “generación” depositó como anticipo en la fundación de la revista. Literal será la trama polémica, secreta, que seguirá la línea nacional como un río, testigo y partícipe más o menos (hasta su disolución formal) activo

1 Cabe recordar que los territorios enfrentados, más allá de las coincidencias de sus nombres cruzándose en intercambios y polémicas, son Boedo (Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta, Juan Cendoya, Álvaro Yunque, etc., quienes realizaban una literatura naturalista con el signo ideológico de Emile Zola) y Florida, este último reunido en torno a las mencionadas revistas y el primero, a *Claridad*. En este sentido también es útil señalar que si bien en la Argentina la vanguardia toma forma con el futurismo (además de las inflexiones del cubismo que le llegan a Xul Solar) es Filippo Tommaso Marinetti y su iconología de dinámica bélica lo que sedimenta este suelo. Y no el futurismo ruso. Tampoco el dadaísmo que en Europa proyectó el horror de la tecnología inspirado en la Primer Guerra Mundial. De esta manera, cuando la vanguardia incorpora la técnica en el arte al tiempo que la libera de sus aspectos instrumentales, socava las nociones burguesas tanto de la técnica entendida como progreso como del arte concebido como “natural”, “autónomo” y “orgánico”. Esto es lo que Dadá pone en crisis y hace evidente, la ideología burguesa amparada en la separación de la “bella apariencia” de la razón instrumental, la expansión tecnológica y la maximización del lucro (véase Huyssen).

en las turbulencias de la historia argentina.

En tanto sujetos históricos de la modernidad, conciben el arte como experimentación y puesta a prueba de los límites (perceptivos, sintácticos) forjándose a sí mismos en la destitución de las convenciones de una sociedad contractual. Aquí, letra y palabra convierten la ley en código cifrado. Inmunizados de los mandatos sagrados de la moral judeo-cristiana, prevalece en ellos el pacto, el convenio suscripto *mutuamente*, bajo la garantía de una letra transferible. De este modo sujetos, unidos por la pérdida o la sustracción, la escritura será resto, saldo con crédito a largo plazo. Literal es uno de los puntos de inflexión donde toma forma la materia de una cultura que vuelve no a sus orígenes e influencias, sino más bien, hacia aquella marca de repetición que devuelve transformada, ajena, distante y extrañada pero reconocible en gestos, actos, aspectos, motivos. Eso es lo que la cultura signa en cada movimiento, abierto y significativo. Caída hacia un fondo que aún no cauterizó sus heridas, el final de la revista en 1977, durante la última dictadura, es el interludio donde la violencia opera como motivo clave de la literatura argentina. Y a partir de allí se constituyen los pliegues identitarios donde la cultura nacional imagina la falta común, el acervo impropio donde los escritores (parcialmente, los del título de este trabajo) ejercen el acto fundante del tributo o la cesión impartiendo, no la estabilidad posesiva, sino el resultado perpetuo del uso que repone una y otra vez el acento y la señal de un gravamen cultural (Esposito). Es esa modalidad carencial la que define el sentido de tradición (véase Borges; Piglia) y el vacío postdictatorial.

En la constelación literaria, resulta productivo leer la escritura de Lamborghini a la luz y a la sombra de *El matadero*, *La refalosa* y *La fiesta del monstruo*; Echeverría, Ascasubi y Bustos Domecq son los autores que modulan, en esta serie, los tonos de la violencia que atraviesa la lengua nacional. Y pareciera así que, salvando las variables, el sujeto se constituye como sistema o como escritura que enuncia el habla del terror. Así, desde la estilización a la parodia, la escena fundante es el uso y la violación del cuerpo. Pero en esa interpelación que coloca a la víctima en el lugar de la civilización, se produce una paradoja, cuando no un desajuste. Porque desde Martínez Estrada, pasando por Viñas y hasta Piglia (Rosa, Sarlo, Ludmer), vimos la barbarie encarnada como naturaleza visceral y sanguinaria, América salvaje y previa a la lengua, la ética y la civilidad. ¿Qué cuerpo se tiñe entonces del rojo federal –y peronista–, qué carne es sometida como res de matadero? El cuerpo idealizado, el conjunto de ideas que no se matan pero que provocan risa y diversión a la hora de exponer su desamparo, desnudez. Esas son las escenas que Piglia rescataba de *El matadero*; el hervidero de negras y carniceros que manchan la estampa intangible y el discurso engolado del uni-

tario bajándolo en masa de la altura ecuestre (*Crítica y ficción*). Un elogio del verosímil que cobra su verdad en la muerte final; aplauso del carnaval blasfemo y bestial, resultado de la pluma maestra que supo estilizar, con distancia genuina y proximidad estratégica, la palabra ajena. Recién ahí la virtud heredada de Europa cobra el peso de lo material. Dos imágenes representando las instancias monstruosas y animales de verdugos y de víctimas, con la salvedad de que el bárbaro es producto de un retrato, del artificio de quien esgrime la letra a conciencia como arma y lucha. Tal es el contexto que la construcción del nombre propio en cuanto imagen –y mito– de autor requiere en el siglo XIX. Pero en el caso de Ascasubi, la palabra criminal funciona como amenaza. Aquí, la danza coral que fue rito colectivo y tradición rural se vuelve palabra anónima y policial; pero a su vez, se dice como ventaja y servicio de quien hace uso de la artimaña retórica, encubriendo el nombre propio con seudónimo –Paulino Lucero–, con acápite introductorio –que marca las posiciones que se deben condenar y defender, y que bautiza con nombre el nombre de la Patria–. Jacinto Cielo, “soldao y gacetero”, es el sujeto del enunciado que se aloja en la zona legítima frente al mazorquero sin nombre, degollador al servicio de Rosas. La fiesta y la sangre comenzaron a coagular las figuraciones, los motivos estéticos que hacen funcionar un dispositivo ideológico. El final de *El matadero* es elocuente: “Pobre diablo, solo queríamos divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a serio”, cuenta el narrador que dijo el juez de la casilla enlodada al sur de Buenos Aires. Y también nos cuenta que frunció su “ceño de tigre” (Fernández Della Barca). Si de sangre vive el animal, el hombre culto no solo dispone de la razón sino también de las “tretas del débil” (tomo en préstamo la expresión de Josefina Ludmer). Al no garantizar ni gloria ni nación, la lucidez civil del pensamiento como arma se refugia en su trampa letrada: borrar y pervertir el rostro del enemigo hasta despojarlo de su nombre.

En *La fiesta del monstruo*, la masa tiene sus nombres, pero agregaría: alias de jergas delictivas, patotas partidistas que hacen alusión, metonímicamente, al cuerpo de bestia, aparte de monstruo. Cogote, pescuezo, resuello son indicios parciales del Perro Bonzo, la Mascota y de sus compañeros de andanzas, que reciben uno a uno las armas para escoltar el gran estandarte. Antes que denuncia y testimonio (demasiado cómodos por publicarse después del 55), antes que el “odio visceral” que Bioy refiere en una entrevista, la narración en primera persona, protagonista y testigo del gran evento nacional, constituye una parodia que extrema los lugares comunes de los descamisados. Asimismo, el mundo representado es la fiesta colectiva y popular de un acto transmitido en cadena, con lo cual se le da a la cultura de masas la función política que encubre el juego grupal con un judío rebelde. En síntesis, la escritura a dueto de Bustos Domecq es la

doble parodia, de la clase a la que ellos no pertenecen, y también de la propia postura de sus creadores, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, a quienes les brindan la ocasión propicia para reír de sus propias hiperbólicas denostaciones, que tuvieron su resguardo en la revista *Sur* (dirigida por Victoria Ocampo). En este clima peronista sin que Perón sea nombrado, la fecha del relato comporta un problema. Corre el año 47 y se habla en dos oportunidades de “la marchita, que es nuestra bandera”; si fue grabada oficialmente por Hugo del Carril en 1949, ¿a qué marcha se referirá? Andrés Avellaneda y María Teresa Gramuglio bordearon este problema sin abordar al respecto *La fiesta del monstruo* sino *Un modelo para la muerte* de Suarez Lynch (Avellaneda; Gramuglio)². Ni uno ni otro esclarecen el enigma referencial que constituye la marcha (en lo que hace a *La fiesta del monstruo*), frente a lo cual podemos arriesgar que si no es el producto de la grabación instituida, sí son las instancias previas que tienen su difuso origen en el carnaval, la comparsa, la murga, el himno del club Barracas Juniors, y que referentes del partido coinciden en admitir la autoría de Sciamarella. La procedencia popular de los ritmos es modificada a instancias de Hugo del Carril por una impronta marcial. De lo que no caben dudas es de que el relato trata el pleno contexto del movimiento, cuando Perón es líder indiscutido, con sus ritos y sistema de representación, sin que haya referencias claras o precisas a los comienzos de Perón en las filas del GOU, Edelmiro Farrell y sus marchas militares; y si algo no se cuenta en *La fiesta del monstruo* es el discurso de casta y jerarquía que impuso cada golpe militar. De este relato compuesto por dos autores, el seudónimo y una trama de ficciones biográficas, nos quedan las huellas como juego de réplicas donde el duelo y la disputa bordean cuestiones de firma, escritura y propiedad.

El fiord no solo invierte sino que deconstruye, transmuta los ideogramas claves (sintagmas cristalizados, consignas, lemas y eslóganes que cimentan el imaginario nacional hecho discurso). Esto es, sin alinearse en la posición que acuerdan Echeverría, Ascasubi y Bustos Domecq, *El fiord*, resistente, ilegible se aloja en la zona más oscura de la fiesta bárbara, la “fiestonga del garchar”, donde ni bien se nombra un término, eso mismo ya juega otro papel. En una sucesiva cadena significativa de desplazamientos, repeticiones, Carla Greta Terón será la CGT, Atilio Tancredo Vacán será Augusto Timoteo Vandor, en un juego donde la alegoría se inviste de todos los procedimientos posibles: traducción-traición (al sentido, al orden de lo general) (Ludmer). Lamborghini reproduce estas claves, iniciales, anagramas, para que en su desintegración significativa las máscaras

2 Sugiero también la lectura del inteligente análisis de Susana Rossano, “El peronismo a la luz de la “desviación latinoamericana”.

identitarias se transformen en efectos de diferencia. No hay mera inversión de roles y estereotipos sino disolución de las categorías generales que, dando lugar al concepto, instalan la representación. Sin embargo *El fiord* plantea una contrapartida en el juego político y repone los mismos ideogramas desde la historia del peronismo: montoneros, la CGT, Vandor. Arriba/abajo, adentro/afuera son los lugares que rompen el pacto de la lógica causal para establecer otra alianza, la relación entre palabra e imagen que pone énfasis en la eficacia de la acción. Así, el juego onírico repone la salida inconsciente al ardid de la representación. Ese es el ritmo y cadencia que anulando la distinción entre prosa y poesía asume un lenguaje previo o mejor ajeno al carácter logocéntrico de nuestra cultura; así, la escritura inscribe la lengua del cuerpo como pornografía pura. El acta de nacimiento del “chico de mierda” rompe el pacto de la lengua social para instalar una jerga. La instancia obscena que apuesta a la mostración directa y carnal de la palabra-cuerpo, cuerpo-palabra, impugna la distancia sagrada de la mirada idealizadora y externa. Aquí mismo hay que situar la parodia de *Tótem y tabú*, de S. Freud, apellido que presta un anagrama para el sentido/significante de la escena de incesto materno, parricidio y fagocitación final del líder. *El fiord* destituyó la mirada para poner en su lugar el tacto y la materialidad sexual.

Obras citadas

- Avellaneda, Andrés. *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
- Borges, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición”.
Discusión. Buenos Aires: Emecé, 1982.
- “Kafka y sus precursores”. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1986.
- Esposito, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Madrid: Amorrortu, 2007.
- Fernández Della Barca, Nancy. “Fiesta y cuerpo: algunas reescrituras de Civilización y Barbarie”. Elisa Calabrese, et al. *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- Gramuglio, María Teresa. “Bioy, Borges y Sur”. *Punto de Vista* julio-septiembre de 1989: 11-16.
- Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.
- Lamborghini, Leónidas. *El solicitante descolocado*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1989.
- Lamborghini, Osvaldo. *El fiord en novelas y cuentos I*. Ed. César Aira. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
- Libertella, Héctor, comp. *Literal. 1973/1977*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2002.

- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo XX; Universidad Nacional del Litoral.
- “El lugar de Saer”. *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Comp. y ed. Jorge Carrión. Barcelona: Candaya, 2008.
- Rossano, Susana. “El peronismo a la luz de la ‘desviación latinoamericana’: literatura y sujeto popular”. *Colorado Review of Hispanic Studies* 1.1 (2003): 7-25.
- Strafacce, Ricardo. *Oswaldo Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
- Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- Wolff, Jorge. *Telquelismos latinoamericanos. La teoría crítica francesa en el entrelugar de los trópicos*. Buenos Aires: Grumo, 2009.
- Zelarayán, Ricardo. *Ahora o nunca. Poesía reunida*. Buenos Aires: Argonauta, 2009.

Proyecto estético e ideológico de transculturación literaria en América Latina

Lourdes Kaminski Alves

UNIVERSIDAD ESTADUAL DEL OESTE DE PARANÁ, BRASIL

Profesora del Departamento de Letras (Portugués, Inglés, Español, Italiano
y postgrado) de la Universidad Estadual del Oeste de Paraná, Brasil.

Doctora en Teoría Literaria y Literatura Comparada en la Universidad
Estadual Paulista Júlio de Mezquita Filho, Unesp, São Paulo. Líder del
grupo de investigación Confluencias de la Ficción, Historia y Memoria
en la Literatura (CNPq). Investigadora becada por la Fundación
Araucária. Correo electrónico: lourdeskaminski@gmail.com

ARTÍCULO DE REFLEXIÓN

El presente ensayo se inscribe en el grupo de investigación Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura, financiado por Unioeste, CNPq, Fundação Araucária.

Resumen

En el proyecto estético e ideológico de transculturación literaria en América Latina se encuentra Juan Rulfo. Este texto pretende reflexionar sobre en qué medida la obra *Pedro*

Páramo (1955), de Rulfo, trabaja con perspectivas de la narrativa contemporánea latinoamericana y abarca una memoria social. De manera metafórica la obra *Pedro Páramo* representa la historia de pueblos silenciados en su cultura

en el contexto latinoamericano y que lentamente van creando una consciencia de esa historia.

Palabras clave: transculturación literaria, América Latina, narrativa rulfiana, memoria, historia.

RECIBIDO 2 DE DICIEMBRE DE 2011 EVALUADO 25 DE ENERO DE 2012 ACEPTADO 3 DE FEBRERO DE 2012

Introducción

En el proyecto estético e ideológico de transculturación literaria en América Latina se encuentra Juan Rulfo, escritor mexicano, considerado en su tiempo uno de los grandes escritores de América Latina. Escribió poco, pero sus textos han despertado la curiosidad de muchos críticos por la riqueza y elaboración estética de su escritura. Sus obras más conocidas son *El llano en llamas*, libro de cuentos publicado en 1953, y *Pedro Páramo*, novela publicada en 1955. Escribió también *El gallo de oro* (1999), editada como “guión de cine” junto con otros textos breves escritos con esta finalidad. Frente a los habituales planteamientos más o menos lineales de las novelas tradicionales, las diversas historias que se entrelazan en *Pedro Páramo* se presentan a través de una estructura fragmentaria que exige del lector una cierta atención. Esta estructura es, sin duda, uno de los elementos fundamentales en la valoración que pueda hacerse de la novela (Boixo, 19).

Los cambios repentinos de focalización y de tiempo narrativo observados en la narrativa rulfiana parecen estar asociados a juegos de imágenes que ora encubren, ora se desvelan en el plano de la memoria del personaje Juan Preciado, rescatando una historia del pasado buscada en la consciencia de un tiempo presente. Para Boixo:

las dificultades que seguramente encontrará el lector en el transcurso de la lectura deben ser un acicate para él; en cambio, al anticipar soluciones también se pierde la frescura de una primera lectura que, además, teniendo en cuenta la dosis de intriga que acompaña la narración de Juan Preciado, resulta muy diferente de las lecturas posteriores que podamos hacer. En todo caso, *Pedro Páramo* es una novela que por su complejidad y nivel de simbolismo necesita de varias lecturas. (17)

Pedro Páramo se estructura en proceso continuo de contar, recontar y traducir diversas historias que culminan en un final abierto. La intencionalidad es considerada un presupuesto de la obra abierta. Si bien toda obra posibilita varias interpretaciones, la obra abierta se presenta de varias formas y cada una de ellas se somete al juzgamiento del público. Autoría y coautoría se acaban confundiendo de una manera que ya no permite hablar de una obra abierta, sino de varias obras, tal como dice Nepomuceno sobre la existencia de varios libros dentro de la novela de Juan Rulfo (11).

De manera metafórica *Pedro Páramo* representa la historia de pueblos cuya cultura ha sido silenciada en el contexto latinoamericano y que lentamente van creando una consciencia de esa historia. Eso puede ser comprendido de esta ma-

nera en el sentido de la deconstrucción del discurso oficial sobre América Latina, especialmente en lo que se refiere a México, al aludir a los conflictos ocurridos en el país en el inicio del siglo XX y a la identificación de rasgos específicos de la cultura de aquel pueblo.

Desde esta perspectiva, este artículo pretende reflexionar sobre en qué medida *Pedro Páramo* trabaja con perspectivas de la narrativa contemporánea latinoamericana y abarca una memoria social.

Escritura latinoamericana: entre vivir y narrar

La obra de Juan Rulfo comprueba lo que se observa en la producción ensayística y en la crítica literaria contemporánea, es decir, una actitud de descentramiento. Una actitud que, según la teoría de Julia Kristeva, cargada de una conflictiva heterogeneidad define el carácter dinámico y polémico de la estética contemporánea latinoamericana (32). Por mucho tiempo, la sociedad occidental fue estructurada con base en un sistema etnocéntrico, al revés de la cultura contemporánea, marcada por un movimiento emergente de lo marginal.

La historia chilena de la “fuga del siglo” puso ejemplarmente en escena el doble juego que cruzó la *transgresión metafórica del sistema político con el uso literario de la metáfora como transgresión verbal*. [...] Doble transgresión político-estética que se vale de la ambigüedad de la literatura para subvertir las ortodoxias de la codificación política del mensaje revolucionario. (Richard 242)

Desde esta perspectiva, la representación literaria de la región de Comala, espacio diegético en *Pedro Páramo*, lleva a un lugar de hesitación, lugar vago, que, a su vez, nos recuerda el concepto de “entre-lugar” explorado por Silviano Santiago al abordar el discurso literario en las literaturas latinoamericanas.

El crítico brasileño, al hablar sobre el lugar que ocupa en el contexto actual el discurso literario latinoamericano en contrapunto con el europeo, retoma la metáfora de los “antropófagos”, para, en síntesis, decir que, tanto blancos cuanto indios, ignorantes uno de la cultura del otro, fueron capturados por las leyes naturales del pluralismo (cultural, religioso, lingüístico) (Santiago, 9) El sentido peyorativo de antropófago, tan exaltado como característica del indio (bárbaro), es puesto en tela de juicio por la nueva novela latinoamericana. La inexorable absorción mutua de códigos, causada por la fuerza y por la intransigencia de los blancos, promovió el exterminio de rasgos originales, engendrando, a su vez, la composición de sociedades mixtas.

Sabemos que toda cultura es constituida por representaciones simbólicas

propias, nunca es plena en sí misma porque está siempre en actividad y sometida a interpelaciones que justifican un estado de transformación. Cada cultura sufre interferencias de otras y está expuesta a maneras intrínsecas de interpretación, que Homi Bhabha llama de *traducción*. Bhabha utiliza este término no en el sentido de “imitación”, sino que, apelando a su connotación de “transformación”, usa el término en el sentido de atribuir nuevos significados a los símbolos culturales. De esa manera, al levantar la cuestión del deconstruccionismo Bhabha valora el hibridismo como elemento constituyente del lenguaje y, por lo tanto, de la representación. Eso significa decir que cada cultura está constituida por diferencias; sin embargo la dislocación de esas diferencias posibilita nuevas articulaciones y es en el espacio enunciativo del discurso o del lenguaje donde ocurre la construcción del significado por medio de la interpretación. Se comprende, entonces, el concepto de *traducción* de Bhabha como negociación, entre-lugar y diferencia.

Cuando son expuestas tales reflexiones en relación con el contexto latinoamericano, eso implica reconocer el hibridismo generado en el tránsito de experiencias cotidianas y de conflicto entre individuos y culturas durante el proceso de formación de los pueblos, y reconocer también que la producción literaria contemporánea latinoamericana tiene la capacidad de romper patrones por medio de la deconstrucción de discursos hegemónicos.

Es en el acto de desenmascarar el discurso oficial que se revelan las diferencias entre culturas e individuos y la permanente interacción entre ambos. Las posibilidades experimentadas por medio de ese cambio permiten la articulación, el diálogo entre sujetos y culturas, y propician condiciones para la construcción de nuevos signos identitarios, por medio del reconocimiento y de la aceptación de esas diferencias. En este sentido, la cultura, así como la identidad, son producciones incompletas de sentido y de valor y el entre-lugar, en la perspectiva de Bhabha, está justamente en la frontera o en el espacio de negociación con el Otro. Es importante destacar que este modo de abordar el problema se ubica en el ámbito de los estudios poscoloniales. Al adoptar esta perspectiva, Walter Dignolo ve la necesidad de la descolonización por medio de un trabajo de relectura de paradigmas. El lenguaje está vinculado a esta posibilidad, “desde los espacios conflictivos de enunciación que se generan en las formas de concebir prácticas culturales asociadas con la lengua” (Dignolo 9).

El rescate de los saberes provenientes de culturas minoritarias implica la restitución del conocimiento relegado a un plano inferior. Esos saberes ocultos pueden ser considerados imprevistos debido al hecho de que las minorías no han tenido derecho a la voz.

Mignolo propone pensar la cultura y los pueblos latinoamericanos a partir de sus ruinas, reconociéndolas como base de producción cultural de significación. Eso conduciría a un pensamiento que “se construya en los intersticios, en los entre-espacios engendrados por la expansión occidental” (27). El reconocimiento de esos saberes por medio de la literatura exige mayores reflexiones sobre lo que Mignolo denomina epistemología fronteriza; él llama la atención para que se considere la pluralidad de sujetos, en el sentido de descolonizar imaginarios y de transformar realidades sociales, convirtiendo diferencias en valores. Para Benjamin, lo residual está relacionado con los fósiles (huellas), con los fetiches (fantasmagoría), con las imágenes-deseos (símbolos) y con las ruinas (alegorías) (139).

En esta misma perspectiva, Ana Pizarro muestra nuevas formas de expresiones de la memoria y de la diversidad cultural, dando a ellas nuevos significados, a partir de la generación de modelos propios que engrandezcan la imagen de una construcción identitaria más inveterada, sin que, con eso, se anulen modelos interiores. Esto significa pensar las construcciones simbólicas a partir de este renovado repertorio formal a que aludíamos, que obedece a dinámicas de desarrollo diferentes del discurso y la cultura (23).

Se puede reflexionar, entonces, sobre el sentido de las ruinas propuesto por Mignolo articulándolo a los pensamientos de Pizarro y de Perrone-Moisés, cuando estas estudiosas apuntan a un pasado que ilumina los valores del presente, resignificándolo y focalizándolo desde nuevas perspectivas.

La cuestión de la lengua y el lenguaje hace parte de esa renovada forma de ver y de expresar la cultura que tienen los escritores latinoamericanos en el contexto contemporáneo. Para estos, negar el lenguaje popular es negar la evolución y el dinamismo natural de un fenómeno vivo. La lucha por la legitimación de la diversidad dialectal está entre los propósitos del escritor contemporáneo al actualizar la lengua escrita, ajustándola a la dinámica de la práctica oral en el sentido de recuperar sus características peculiares, prácticamente inadvertidas. Hay una ruptura con la tradición lingüística heredada de modelos europeos a favor de un lenguaje libre de amarras y de normalizaciones.

Octavio Paz reflexiona acerca de un fenómeno por él denominado de “fuerzas antagónicas de desarraigo y de regreso de la palabra por medio de la creación poética” (195), fenómeno según el cual la narrativa procura sustentación en el lenguaje de una determinada comunidad que después se convierte en objeto de comunión.

Desde esta perspectiva, retomamos las reflexiones sobre *Pedro Páramo*, observando que la sensibilidad estética presente en la narrativa está representada

por los personajes del pueblo de Jalisco. Juan Rulfo hace emerger, por medio del hombre del lenguaje, lo trascendente, porque es propio del poeta ver más allá de lo que los ojos perciben, para, aliado al ejercicio inventivo del lenguaje, rescatar lo que le parece aún vivo en el pasado. Esta parece ser la labor del escritor contemporáneo latinoamericano, rescatar el pasado para que germine en el presente y prosiga una historia a partir de la toma de consciencia, pues la mirada crítica del escritor hace que él venga a manifestar puntos de vista y a abrir horizontes para posibles (re)lecturas. La introspección del escritor transforma lo coloquial en metáforas, trascendiendo, así, hacia un estado sublime de la palabra. La narrativa

se vuelve crítica del presente e intenta, en el orden consciente de su generación, a través de la impugnación, la parodia, la ironía, la desconstrucción, el anacronismo, la simultaneidad de un pasado alterno, una visión totalizadora del mundo. Instaure en su nuevo saber narrativo lenguajes especializados, exclusivos, intertextualizados, con los que se disputa el saber científico de la historia. (Larios 133)

Los recursos estilísticos como la parodia, la sátira, la metáfora, y otras figuras de desconstrucción o de relectura, son muy bien explorados en el contexto de la producción literaria latinoamericana contemporánea, lo cual se refleja tanto en el sentido contestatario con respecto a los modelos cerrados como en la manera de repensar las culturas que son consideradas inferiores.

Desde esta perspectiva, al “beber” en la fuente original, el escritor contemporáneo opera como mediador entre la espontaneidad de las conversaciones triviales y el discurso oficial, engendrando una nueva creación engendrando una nueva creación, una renovación con respecto al pasado, preocupada, preocupada por mirar la esencia humana y dar testimonio de su época.

Acá se puede mostrar esto con base en un trozo de *Pedro Páramo*, con relación al perfil representado por el personaje y a la forma como Juan Rulfo revela el desaliento de una sociedad sin perspectivas debido al poder y al conocido “coronelismo” implantado en América Latina:

- ¿Y las leyes?
- ¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros.
- ¿Tienes trabajando en la Media Luna a algún atravesado?
- Sí, hay uno que otro.
- Pues mándalos en comisión con el Aldrete. Le levantas un acta acusándolo de “usufruto” o de lo que a ti se te ocurra. Y recuérdale que Lucas Páramo ya murió. Que conmigo hay que hacer nuevos tratos.

[...]

–Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen.

Eso me venía diciendo Damiana Cisneros mientras cruzábamos el pueblo. (Rulfo 100-101)

Ese mundo, o esa sociedad que se presenta en la narrativa, es la realidad directamente absorbida, experimentada por el escritor y luego recreada bajo una nueva mirada, una mirada reflexiva y crítica, que la eleva a la categoría de narrativa de ficción. Ana Pizarro observa esto en la producción literaria de Juan Rulfo: “la subversión del orden como paradigma de prácticas narrativas recientes se ha manifestado, por ejemplo, en el resquebrajamiento del orden y progreso como norma filosófica-política y narrativa en *Pedro Páramo*” (403).

Para la autora, la ruptura con la linealidad y el mimetismo posibilitó la promoción de una escritura abierta, como estatuto de la modernización literaria. Esa apertura propició el interés de escritores contemporáneos, como Juan Rulfo, en una relectura de la historia oficial por medio de la literatura, en un ejercicio creativo consciente.

Antonio Candido observa que los movimientos de vanguardia del decenio de 1920 señalan “una liberación extraordinaria de los medios expresivos y nos preparan para alterar sensiblemente el tratamiento de los temas propuestos a la conciencia del escritor” (154).

Nace, a partir de entonces, el rechazo al dominio y a la sujeción a favor de una reestructuración interna en el campo del desarrollo político y económico en el contexto latinoamericano.

Narrativa: el sentido del tiempo

La acción en *Pedro Páramo* se desarrolla en un espacio caracterizado como más o menos rural en la región de Jalisco/Comala, donde los personajes representan habitantes de tiempos antiguos que se encuentran en situaciones inesperadas y revelan, por medio de discursos que se entrecruzan, sus historias, y sobre todo, las historias que escucharon y los hechos que presenciaron y guardaron en silencio a lo largo del tiempo. La temática gira alrededor de una promesa hecha por un hijo a su madre moribunda, que le pide que vaya en búsqueda del padre, Pedro Páramo, un perverso propietario de tierras de la región de Comala. Juan

Preciado, el hijo, en esta peregrinación no encuentra personas, sino difuntos que relatan sus historias y por medio de esos relatos lo llevan del presente al pasado, y nuevamente al presente, de lo real al sueño y otra vez a lo real, en un juego discursivo que va revelando una memoria social. La obra se estructura a partir de una narrativa que se mueve por diversos tiempos y en variados planos narrativos.

Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría, pues ella estaba por morirse y yo en un plan de prometerlo todo. (Rulfo 65)

Se destaca en la narrativa el sentido del tiempo, que *ya no es visto como un agente que encadena los sentidos de la existencia.*

Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias.

El camino subía y bajaba; “*sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja*”.

–¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?

–Comala, señor.

–¿Está seguro de que ya es Comala?

–Seguro, señor.

–¿Y por qué se ve esto tan triste?

–Son los tiempos, señor.

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: “*Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche*”. Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre.

–¿Y a qué va usted a Comala, si se puede saber? –oí que me preguntaban.

–Voy a ver a mi padre –contesté.

–¡Ah! –dijo él.

Y volvimos al silencio. (Rulfo 66)

Marcados por experiencias individuales, los sujetos ficcionales de Juan Rulfo, como Juan Preciado, se concentran en los recuerdos de un tiempo vivido repleto de dudas, de miedos y asombros:

–Han matado a tu padre.

–¿Y a ti quién te mató, madre? (Rulfo 86)

El narrador-personaje viaja a Comala, como quien se traslada del tiempo-espacio presente al tiempo-espacio pasado, en búsqueda del conocimiento sobre su historia individual y acaba revelando un conjunto de historias fragmentadas, ecos de un pasado que está lejos y oculto, que compone una memoria social:

Dormí a pausas.

En una de esas pausas fue cuando oí el grito. Era un grito arrastrado como el alarido de algún borracho: “¡Ay vida, no me mereces!”. Me endrecé de prisa porque casi lo oí junto a mis orejas; pudo haber sido en la calle; pero yo lo oí aquí, untado a las paredes de mi cuarto. Al despertar, todo estaba en silencio; solo el caer de la polilla y el rumor del silencio.

No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito. Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire. Ningún sonido; ni el del resuello, ni el del latir del corazón; como si se detuviera el mismo ruido de la conciencia. (Rulfo 93)

Absorto por las memorias de un tiempo distante, Juan Preciado intenta rescatar lo que había quedado oculto, pues hasta aquel momento conocía solamente la historia que su madre le había contado:

–¿No me oyes? –pregunté en voz baja.

Y su voz me respondió:

–¿Dónde estás?

–Estoy aquí, en tu pueblo. Junto a tu gente. ¿No me ves?

–No, hijo, no te veo.

Su voz parecía abarcarlo todo. Se perdía más allá de la tierra.

–No te veo. (Rulfo 116)

Al utilizar el recurso de la dislocación del tiempo, Juan Rulfo rompe con el orden vigente transgrediendo la linealidad e introduciendo una forma polifónica. Al traer datos de la memoria a la actualidad del sujeto-narrador, el autor, en su proyecto estético ideológico, reactualiza un tiempo pasado. Y, al recontarlo, al hacer presente lo que puede haber pasado, logra conocerlo de nuevo. Eso es posible gracias al recurso de la memoria involuntaria de los sujetos-personajes creados por la ficción. Por medio de una narrativa fragmentada, las voces de los excluidos ganan espacio y lo que había ocultado la historia sale a la superficie de manera ambigua, proporcionando nuevas lecturas:

–Mejor no hubieras salido de tu tierra. ¿Qué viniste a hacer aquí?
–Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión. (Rulfo 119)

El entrecruzamiento de historias sirve como una base para indicar otras historias, narradas en un movimiento circular, movimiento en el cual los dos segmentos (historia y ficción) pueden reforzarse mutuamente:

–Yo sé la causa –dijo otro–. Y si quiere se la entero. Nos hemos rebelado contra el gobierno y contra ustedes porque ya estamos aburridos de soportarlos. Al gobierno por rastro y a ustedes porque no son más que unos móndeños bandidos y mantecosos ladrones. Y del señor gobierno ya no digo nada porque le vamos a decir a balazos lo que le queremos decir.

–¿Cuánto necesitan para hacer su revolución? –preguntó Pedro Páramo–. Tal vez yo pueda ayudarlos. (Rulfo 153)

En el plano representativo, otra ambigüedad se instala y está relacionada con el estatuto del narrador, con su punto de vista. Se percibe que la focalización es múltiple, ya que las historias son transmitidas por un enunciador que, a partir de determinado momento, se revela otro. Y eso ocurre porque segundo narrador homodiegético emerge de la historias, manifestándose en la anticipación de situaciones, en forma de analepsis o en la enunciación de elementos fantásticos, y, esporádicamente, en la acción diegética.

El espacio de la narrativa en *Pedro Páramo* se revela como social y psicológico, primero porque representa la sociedad mejicana, segundo porque esa sociedad es desvelada a partir de la memorias de Juan Preciado, narrador y testigo de los hechos. Concomitantemente, la novela revela un tiempo histórico –siglo XX– y un tiempo discursivo ocurrido en el pasado por medio de analepsis:

Y ya cuando le faltaba poco para morir vinieron las guerras esas de los ‘cristeros’ y la tropa echó rialada con los pocos hombres que quedaban. Fue cuando yo comencé a morir de hambre y desde entonces nunca me volví a emparejar. (Rulfo 138)

Del trabajo con la elaboración de la palabra, con el destino de los personajes, con la elección del espacio y del tiempo resulta la tesitura de la narrativa, que deja la impresión de realidad. Y esa aproximación a lo real permite examinar, en la obra, las relaciones sociales.

Según Bella Jozef, toda una nueva generación, rechazando el mirada linear del pasado, se vuelca tanto en la renovación de la forma y del lenguaje como en

una temática en que la realidad inmediata latinoamericana, abordada en su contexto nacional, alcanza sentido universal.

En la obra de Juan Rulfo se observa la consciencia crítica del escritor que lucha para restituirles a la forma y a la palabra su sentido básico de revelación y de libertad. El esfuerzo de renovación de Juan Rulfo está en perfecta consonancia con el concepto sobre la nueva consciencia del escritor latinoamericano que, de acuerdo con Fuentes,

[...] dejó de ser un poco el fariseo que hablaba desde los púlpitos de la pureza con una clarísima conciencia del camino recto para convertirse en lo que es un verdadero escritor, un hombre que participa del pecado, de la culpa, [...] inmerso en una situación común con los otros hombres. (Fuentes 102)

Para Fuentes las obras literarias se caracterizan por la oposición entre la imaginación y la realidad, convirtiéndose la primera en crítica de la sociedad al llevar al lector a reflexionar sobre los límites de lo denominado real.

De esa manera, la obra de Juan Rulfo, al mismo tiempo en que busca nuevas posibilidades romanescas, nuevos procedimientos formales, concibiendo el hacer literario esencialmente como invención y creación, intenta también forjar, por medio de la imaginación, otra “historia” de Méjico, distinta de la oficial. Esa “otra” historia pretende llevar el lector a cuestionar las supuestas verdades vehiculadas por la ideología dominante.

El lector de Juan de Rulfo es llamado a montar una especie de rompecabezas: una serie de cortes abruptos en la narrativa, sumados a un entrecruzamiento de los mismos personajes en distintos tiempos y espacios. Por medio de los artificios de la memoria, Juan Preciado se traslada del presente al pasado y al futuro, sin seguir un orden de tiempo cronológico. En este sentido *Pedro Páramo* puede ser leída como obra de transición a la contemporaneidad y, consecuentemente, a nuevos modos expresivos de la literatura en el contexto latinoamericano.

Consideraciones finales

Juan Rulfo, en *Pedro Páramo*, a partir de una narración apoyada en la memoria del narrador-personaje, al explorar recursos estéticos como historias interpoladas, relatos fragmentados, variaciones de temporalidad y focalizaciones diversas, revela un pasado trágico, desautomatizando imágenes y representaciones construidas por un discurso hegemónico.

La técnica de fragmentación, de dislocaciones en el tiempo y en el espacio, y la de la ambigüedad, que implica el rompimiento de límites entre vivos y muertos, dan cuerpo a la creación, que brota del silencio y se hace imagen –no el

silencio que causó el cesar de su obra, sino el que determinó la magnitud de su creación poética-. Juan Rulfo, al tratar de una región y sus conflictos, a partir de una problemática existencial, ha tornado universal una situación local y ha revelado un mundo de misterio, donde conflictos e incertidumbres se trasforman en esperanza, y también la problemática social de pueblos excluidos.

La producción literaria de Juan Rulfo está construida básicamente sobre la base de dos referentes: la deconstrucción del discurso oficial sobre América Latina (en especial, lo que se refiere a Méjico, sobre todo a los conflictos ocurridos en el país en el inicio del siglo XX) y la identificación de rasgos específicos de la cultura y de la literatura latinoamericana.

Obras citadas

- Benjamin, Walter. *Illuminations. Essays and Reflections*. Ed. Hannah Arendt. Trad. Harry Zohn. Nueva York: Schocken Books, 1968.
- Bhabha, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- Boixó, Carlos González. Introducción. *Pedro Páramo*. Por Juan Rulfo. Madrid: Cátedra, 2002. 9-55.
- Candido, Antonio. *Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- Fuentes, Carlos. Entrevista de Saúl Sosnowski. *Hispanamérica* 9.25-26 (1980): 69-97. —*La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Kristeva, Julia. “How Does One Speak to Literature?”. *Desire in Language. A semiotic Approach to Literature and Art*. Trads. Thomas Gora, Alice Jardine y Leon Roudiez. Nueva York: Columbia University Press, 1980.
- Jozef, Bella K. *História da literatura hispano-americana*. Río de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- Larios, M. A. “Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la historia”. *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la postmodernidad*. Ed. Karl Kohut. Madrid: Vervuert, 1997.
- Mignolo, Walter. “Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 21.41 (1995): 9-31.
- Nepomuceno, Eric. “Anotações sobre um gigante silencioso”. Prefácio. *Pedro Páramo*. Por Juan Rulfo. Río de Janeiro: Record, 2008.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Perrone-Moisés, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- Pizarro, Ana, coord. *América Latina: palavra, literatura e cultura. Vanguarda e Modernidade*. Vol. 3. Campinas: Unicamp, 1995.

Richard, Nelly. *Residuos y metáforas: Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Ed. José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra, 2002.

Santiago, Silvano. *Uma leitura nos trópicos*. Río de Janeiro: Rocco, 2000.

Muerte y transfiguración de la ciudad: territorios urbanos y marginalidad

Gisela Heffes

RICE UNIVERSITY, HOUSTON

Profesora del Departamento de Estudios Hispánicos en Rice University,

Houston. PhD en Letras, Yale University. Ha publicado la antología *Judíos/Argentinos/Escritores* (Atril, 1999), el ensayo crítico *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana* (Beatriz Viterbo, 2008) y el volumen de ensayos *Poéticas de los (dis)locamientos* (Literal, 2012). En cuanto a su ficción, es autora de las novelas *Ischia* (Paradiso, 2000), *Praga* (Paradiso, 2001) e *Ischia, Praga & Bruselas* (Beatriz Viterbo, 2005), y el libro de relatos *Glossa urbana* (Alción, 2012). Correo electrónico: gisela.heffes@rice.edu

Artículo de REFLEXIÓN

Este artículo forma parte de un proyecto sobre las múltiples representaciones de las ciudades latinoamericanas de las últimas dos décadas, en sus formas narrativas, visuales y performativas.

Resumen

Este artículo examina un conjunto de narrativas y films latinoamericanos de las últimas dos décadas, los cuales articulan la creciente desigualdad social, política, cultural y económica en América Latina, en conjunción con las prácticas y experiencias

culturales, desde una perspectiva urbana. Al tomar como eje la configuración del espacio de la ciudad latinoamericana, el artículo explora cómo estas narrativas reformulan nociones clásicas del diseño urbano con el objeto de presentar, en su lugar, un espacio distintivo, con

códigos específicos, los que operan como formas alternativas de sustraerse al poder de la globalización y las políticas del neoliberalismo.

Palabras clave: estudios culturales, ciudad, marginalidad, cuerpo, globalización.

RECIBIDO: 22 DE ENERO DE 2012. EVALUADO: 3 DE MARZO DE 2012. ACEPTADO: 5 DE MARZO DE 2012.

EL FENÓMENO RECIENTE de lo que Mike Davis definió como la “urbanización de la tierra”¹ trajo en sí otro, asimismo vertiginoso: la globalización de la pobreza. Quien viera las imágenes de apertura del aclamado film *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle, 2008) reconocería de inmediato algunos elementos familiares: niños de la villa miseria (comuna, favela, cantegril)² perseguidos por la policía, guerras que confrontan facciones a nivel subnacional, corrupción policial y mediática, pobreza, explotación y prostitución infantil. La resonancia familiar se vincula con el hecho de que estas imágenes ya fueron retratadas con una minuciosidad perturbadora en un gran número de narrativas provenientes de América Latina en las últimas dos décadas: desde las novelas *La virgen de los sicarios* (Fernando Vallejo, 1994) y *Cidade de Deus* (Paulo Lins, 1997), con sus versiones visuales en los films homónimos (la primera dirigida por Barbet Schroeder [2000] y la segunda por Fernando Meirelles y Kátia Lund [2002]), *El rey de La Habana* (Pedro Juan Gutiérrez, 1999) y *La villa* (César Aira, 2001), los cuentos “Los aretes que le faltan a la luna” y “Retrato de una infancia habanavejera”, de los cubanos Ángel Santiesteban (2000) y Zoé Valdés (2000), respectivamente, “Gran rata” y “Dama extrema”, del mexicano Heriberto Yépez (2002), hasta los films de Víctor Gaviria (especialmente *Rodrigo D. No futuro*, 1990; *La vendedora de rosas*, 1998; y *Sumas y restas*, 2004), *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998), *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) y *O homem do ano* (José Henrique Fonseca, 2003), son solo algunos ejemplos.

Más allá de las diferencias entre unas y otras, todas estas representaciones

-
- 1 “The earth has urbanized even faster than originally predicted by the Club of Rome in its notoriously Malthusian 1972 report, *Limits of Growth*. In 1950 there were 86 cities in the world with a population over one million; today there are 400, and by 2015, there will be at least 550. Cities, indeed, have absorbed nearly two-thirds of the global population explosion since 1950 and are currently growing by a million babies and migrants each week. The present urban population (3.2 billion) is larger than the total population of the world in 1960. The global countryside, meanwhile, has reached its maximum population (3.2 billion) and will begin to shrink after 2020. As a result, cities will account for all future world population growth, which is expected to peak at about 10 billion in 2050” (Davis 5).
 - 2 Junto con la globalización de la pobreza se ha globalizado el concepto de marginalidad: mientras en Estados Unidos se utiliza el término “ghetto”, en Gran Bretaña, el de “sink estate”, en Francia el de “banlieue”, en Italia el de “quartieri periferici”, en Japón el de “buraku”, en Holanda el de “achterstandswijken” y en Portugal el de “bairro degradado”. Todas estas categorizaciones obedecen, en mayor o menor medida, a la clasificación actual de aquellas áreas marginales propias de la ciudad contemporánea. La biennial de arquitectura en Rotterdam (2009) y el United Nation’s Habitat World Urban Forum (2010) se han concentrado en dos problemas urgentes: la necesidad de comprender la marginalidad urbana, por una parte, y la de buscar formas de disolver la brecha que divide y segrega a las poblaciones y personas que habitan un mismo territorio urbano, por el otro lado.

privilegian el espacio urbano como epicentro de sus relatos. La tierra, sugiere Davis, se ha urbanizado mucho más rápido de lo que se había previsto y, por primera vez, la población urbana de la tierra ha superado a la población rural (5). Las proyecciones prevén el crecimiento de un noventa y cinco por ciento de la población urbana para la próxima generación, y el precio del nuevo orden urbano es el de una inequidad creciente en las ciudades, y entre ciudades de diferentes tamaños y especializaciones (8). De manera acertada, Davis definió la emergencia de este nuevo paisaje como el de “planet of slums”, con el que asocia la transformación de estos territorios urbanos en mega- e hiperciudades. Uno de los problemas más urgentes es, de hecho, que se desconoce si la explosión de pobreza urbana será posible de sostener tanto biológica como económicamente. Otro, que la urbanización más reciente ha sido cortada o privada de un proceso de industrialización como asimismo del desarrollo en sí (9). Esta urbanización sin crecimiento ni planificación no es, sin embargo, el resultado de un proceso natural, sino la consecuencia forzosa del legado de una coyuntura política y económica global. En este sentido, es importante desarticular la noción de “*naturalización de las relaciones sociales*”, noción que presenta las características de la “sociedad llamada moderna” como la expresión de las tendencias “espontáneas” y “naturales” del desarrollo histórico de la sociedad (Lander 12; énfasis en el original). Estamos de acuerdo con Edgardo Lander en que esta fuerza hegemónica del pensamiento liberal, en conjunto con su capacidad de presentar su propia “narrativa histórica como el conocimiento objetivo y universal y su visión de la sociedad moderna como la más *avanzada* –pero igualmente *normal*– de la experiencia humana”, se encuentran sustentadas en “condiciones histórico-culturales específicas” (12; énfasis en el original). Es, por lo tanto, dentro de este contexto donde aparece una nueva geopolítica cultural que confronta el centro con la periferia, oponiendo asimismo dos espacios cuyas características se distancian significativamente: la creciente concentración de poder económico propio de las ciudades globales se enfrenta así con la creciente pobreza y marginalidad de las ciudades periféricas.

Para Saskia Sassen (*Globalization and Its Discontents*) este contraste cada vez más visible obedece a una política de exclusión, cuyo control “centralizado” y administración respecto a una gran variedad de operaciones económicas no es el resultado de un “sistema mundial” inevitable, sino, por el contrario, requiere la producción de un vasto número de servicios altamente especializados, como de una infraestructura telecomunicativa y servicios industriales (xxii). Si en la dialéctica entre centro y periferia, las ciudades globales analizadas por Sassen conforman los centros principales para el servicio y financiación de los merca-

dos, inversiones y sedes operacionales internacionales, cabe preguntarse qué tipo de espacialidad constituyen las ciudades excluidas de este panorama global y qué elementos distintivos la constituyen (XXII). Tomando este contraste como punto de partida, este artículo intenta analizar un conjunto específico de narrativas y films latinoamericanos de las últimas dos décadas, los cuales articulan la creciente desigualdad social, política, cultural y económica en América Latina, en conjunción con las prácticas y experiencias culturales, desde la perspectiva urbana. Tomando como eje central la configuración del espacio urbano en estas representaciones contemporáneas, me interesa explorar cómo estas narrativas literarias y visuales reformulan nociones clásicas del diseño urbano con el objeto de presentar, en su lugar, un espacio distintivo, con códigos específicos, los que operan como formas alternativas de sustraerse al poder hegemónico de la globalización y las políticas económicas inauguradas con la implementación del neoliberalismo, y cuyos rasgos recurrentes ponen de manifiesto la precariedad y el abandono en que el Estado mantiene a sus sujetos. Si a través de estas narrativas y films de las dos últimas décadas el territorio de la ciudad latinoamericana se transforma en el escenario o la puesta en escena de una nueva política económica y cultural, en la que emergen nuevos sujetos de una manera en la que no lo harían en un espacio alternativo (o no urbano), la marca permanente de estas ficciones urbanas contemporáneas son la pobreza, la orfandad (literal y metafórica, en cuanto ausencia de un Estado de bienestar) y la violencia, tres componentes interrelacionados y que, en estos casos, se constituyen, condicionan y determinan recíprocamente. Esta lectura del espacio y de los imaginarios urbanos se inscribe dentro de la perspectiva de los estudios culturales, en cuanto se centra no tanto en la relación entre el planeamiento de la ciudad y las políticas implementadas (o no) –como se definiría desde el urbanismo– sino en las múltiples significaciones que estas interacciones producen como también en la relación que establecen con el poder (Biron 14). No se trata únicamente de retomar una multiplicidad de tradiciones y analizar un número ilimitado de prácticas y productos; por el contrario, como sugiere Biron, es necesario insertar esta lectura de las manifestaciones urbanas dentro de una definición de cultura más amplia, como la del espacio de producción, circulación y consumo de significados, más allá de si la perspectiva es antropológica, geográfica, sociológica, literaria o histórica (14).

Una humanidad desechable

En *Flesh and Stone* (1994) Richard Sennett definió la producción y confección del gueto medieval como una “geografía de la represión” (216). Las ciudades contemporáneas de América Latina (y en general, la mayoría de las megaciuda-

des actuales) logran a través de un mecanismo de segregación perfeccionar este paradigma urbano y social. Me interesa la idea de una “geografía de la represión” como forma de penetrar e identificar aquellos rasgos que se solidifican y permean en los territorios urbanos contemporáneos a través de sus ficciones tanto narrativas como visuales. Porque si bien estos últimos no se encuentran amurallados de la manera en que se encontraban los guetos de la Venecia medieval, sí encontramos una frontera o borde delimitado que separa estos territorios de otros espacios dentro de la misma ciudad. Según Néstor García Canclini, las “formas tradicionales de segregación (en barrios, entre centro y periferia) que en parte subsisten” se potencian ahora con “nuevos conflictos y dispositivos que aspiran a controlarlos: calles y barrios amurallados, puestos de vigilancia privados, edificios con entradas electrónicas codificadas” (“El dinamismo” 70). Una “cultura de la protección sobrevigilada”, continúa Canclini, que instituye la segregación física a través de “enclaves fortificados”, es exacerbada por “cambios en los hábitos y rituales familiares, obsesivas conversaciones sobre la inseguridad que tienden a polarizar lo bueno y lo malo, establecer distancias y muros simbólicos que refuerzan las barreras físicas” (70). Es esta “cultura” la que establece una alianza con “nuevas reglas de distinción para privatizar espacios públicos y separar más abruptamente que en el pasado a los sectores sociales” (70). De esta forma, el imaginario se torna “hacia el interior, rechaza la calle, fija normas cada vez más rígidas de inclusión y exclusión” (70). A través de esta reconfiguración de los espacios público y privado, el territorio de las calles “queda como abandonado”, síntoma del olvido “de los ideales modernos de apertura, igualdad y comunidad; en vez de la universalidad de derechos, la separación entre sectores diferentes, inconciliables, que quieren dejar de ser visibles y de ver a los otros” (70). Mientras en algunos casos el gueto o territorio segregado se encuentra afuera, en la periferia o anillo del centro urbano (la favela en *Cidade de Deus*), inserto en la ciudad, pero aislado a través de fronteras simbólicas (la villa en *Aira*), o arriba, en las “montañas” (las comunas de Medellín en *La virgen de los sicarios*), la violencia que resulta de este contexto de desigualdad y miseria contamina y franquea todos los espacios, borrando sus divisiones, a la par que las barreras económicas profundizan la segregación social y cultural de sus habitantes.

La condición marginal de los sujetos representados en estas narrativas de la desigualdad transforma los cuerpos (sean propios o ajenos) en un recurso natural privilegiado, en cuanto único medio de subsistencia disponible. En un plano general, se trata del excedente de toda una población, los que han quedado fuera de esta nueva geografía global. Esta lectura de los cuerpos como el excedente social puede hacerse a partir de las más recientes teorías del cuerpo que, desde

Schopenhauer hasta Foucault, han considerado este último como el centro de una teorización social que opera como crítica tanto de la racionalidad capitalista, como del concepto cristiano de control moral o de las relaciones sexuales explotadoras en la familia patriarcal (Turner 25). Biopoder, para Foucault, significa obtener un poder sobre otros cuerpos (es decir, valerse de diferentes técnicas para someter y disciplinar los cuerpos y adquirir así un control de las poblaciones) y se relaciona con la preocupación del gobierno por promover la vida de una población centrándose en dos polos: el de la disciplina (la anatomopolítica del cuerpo humano) y el de los controles regulatorios (biopolíticas de la población) (141-143)³. La paradoja consiste en que estos cuerpos escapan a todo un aparato de poder que busca “disciplinarlos” y, en su revés (es decir, su abandono), se constituyen en una corporalidad social amorfa, resultado justamente de la (falta de) implementación de políticas específicas, y se inscriben en lo que Agamben definió como la “nuda vida”.

En lo concreto, los cuerpos representados en estas ficciones, sea a través del ejercicio de la prostitución, el asesinato, el robo, la mutilación o la venta de órganos, conforman el único recurso para una sociedad (o un segmento de la sociedad) que ha sido eliminada de los proyectos políticos y económicos neoliberales y que, en consecuencia, ha elaborado sus propias leyes y códigos de interacción. En este sentido, utilizo el término “recurso natural” como un tipo de capital que la naturaleza provee (Puignau) y que puede devenir tanto un bien material como un servicio. En estas ficciones, la utilización del cuerpo propio (como del ajeno) no solo representa el último reducto de supervivencia y autopreservación sino que consiste en la vuelta a un primitivismo cuya característica principal es la reducción de las acciones a lo meramente instintivo⁴. Cabe preguntarse hasta

-
- 3 En los últimos años, y debido a la creciente popularidad de Foucault, el renacimiento del interés en Nietzsche y la continua importancia de Heidegger, han aparecido incontables textos que elaboran diversas teorías sobre el cuerpo. Según Turner, este desarrollo en la teoría social debe leerse a la par de un análisis sobre los amplios cambios sociales que han situado al cuerpo en un lugar prominente (25). Para esto, hay que considerar por lo menos un elevado número de cambios sociales que pueden ayudarnos a situar los avances actuales en la teoría social: el crecimiento de la cultura de consumo en el período de postguerra, el avance del postmodernismo en las artes, el movimiento feminista y, finalmente, lo que Foucault llamó “biopolítica”, en la que pueden incluirse los cambios demográficos en la estructura de las poblaciones con el envejecimiento de las sociedades industriales, la crisis del sida y la corrupción política (Turner 25).
- 4 Jean Franco sugiere, en *The Decline & Fall of the Lettered City* (2002), que “behind the shiny surface of globalization lurks the primitive *lex talionis* that is practiced among those cast aside in the explosive conjunction of consumerism and poverty” (220-221). Según Franco, en novelas como *La virgen de los sicarios* o *Cidade de Deus* esta misma conjunción de consumo y po-

qué punto es posible hablar de una contracultura, en cuanto que esta forma de operar rechaza los principios establecidos por todo “contrato social” moderno, para el cual los sujetos deben renunciar a sus instintos “naturales” con el objeto de conformar una comunidad de sujetos racionales. La diferenciación establecida por Rousseau en *Du contrat social* (1762) respecto a “libertad natural” y “libertad civil” (limitada esta última por la “voluntad general”) buscaba justamente evitar que los sujetos se perjudicaran unos a otros⁵. La borradura de la línea divisoria entre estos dos usos diferentes (y excluyentes) de la libertad propia y ajena no solo erosiona todo principio de sinergia social sino que lo transforma en uno completamente diferente. Porque no se trata únicamente de una ruptura del contrato social por parte de los individuos que integran y circulan por estos territorios degradados; por el contrario, como señala Fernando, el protagonista de *La virgen de los sicarios*, la “ley de Colombia es la impunidad y nuestro primer delincuente impune es el presidente” (Vallejo 22). Esto es, ya no hay contrato y, por lo tanto, también la categoría de lo social se reconfigura.

La máquina asesina

El cuerpo como único (y último) recurso de sobrevivencia aparece bajo diversas formas. El asesinato y el robo son las actividades principales en *La virgen de los sicarios*, *Cidade de Deus*, *Pizza, birra, faso* y *Homem do ano*. Los sicarios o asesinos a sueldo se valen de su cuerpo de manera doble: por un lado, como medio de aniquilar el cuerpo del otro; por el otro, como medio de subsistencia e inserción dentro de la economía global de consumo. Es a través de la prostitución que Alexis, el amante del protagonista en la novela de Vallejo, puede obtener aquello que consume toda la juventud global: TV, música, reeboks, etc.⁶.

breza ha reconfigurado la “lógica de la masculinidad”, la que toma como referencia la arcaica *lex talionis* ya mencionada.

- 5 Ya Thomas Hobbes en *Leviathan* (1651) había advertido sobre la necesidad de una autoridad política dado que, si los sujetos viven en un estado de naturaleza perpetua, terminarán en una guerra sin fin: “I put for a general inclination of all mankind a perpetual and restless desire of power after power, that ceaseth onely in Death” (70). Esta referencia a la necesidad de una “autoridad política”, y su comparación con el contexto latinoamericano actual, no tiene como objeto asignarle una cualidad inherentemente criminal o animal a sus subjetividades; por el contrario, es importante insistir en la coyuntura política y económica que ha dado forma a este paisaje y cuestionar asimismo qué ocurre cuando estas premisas básicas desaparecen.
- 6 Wílmor, su próximo amante (y asesino de Alexis), le anotará en una servilleta de papel que desea “unos tenis marca Reebok y unos jeans Paco Ravanne. Camisas Ocean Pacific y ropa interior Kelvin Klein. Una moto Honda, un jeep Mazda, un equipo de sonido láser y una nevera para su mamá: uno de esos refrigeradores enormes marca Whirpool que soltaban chorros de cubitos de hielo abriéndoles simplemente una llave” (Vallejo 107).

Influenciados por la cultura norteamericana, estos sujetos delincuentes definen su estatus en términos de consumo, y para alcanzar este objetivo, se valen de todo tipo de crímenes, el robo, el asesinato o la venta de drogas. Jean Franco sugiere que estos asesinos a sueldo llevan la sociedad de consumo a su extremo, transformando la vida (tanto la suya como la de sus víctimas) en una mercancía, es decir, un objeto descartable (223). En la máquina violenta en que se ha transformado Medellín (la ciudad “del odio” [11]), el promedio de vida de estos jóvenes es coherentemente bajo. Un sicario es, en palabras de Fernando, “un muchachito, a veces un niño, que mata por encargo [...] Los hombres por lo general no, aquí, los sicarios son niños o muchachitos, de doce, quince, diecisiete años, como Alexis, mi amor” (9-10)⁷.

También en *Cidade de Deus* aparece la máquina de asesinar como uno de los recursos dominantes. Se trata de una violencia extrema y constante que no opera a nivel ideológico o político sino territorial. Del mismo modo que en la novela de Vallejo, *Cidade de Deus* gira en torno a la guerra entre bandos opuestos por el poder de la ciudad (y con esto el poder sobre la distribución de la droga y las armas). Si bien esta estructura es circular, la idea subyacente es que el círculo de violencia no solo discurre de forma perpetua sino que quienes detentan ese poder son cada vez más jóvenes⁸. En el film, por ejemplo, hay una intensidad, una velocidad y una intimidad que refuerzan la noción de fatalidad. Una escena memorable ocurre cuando Dadinho (Douglas Silva) –entonces un niño, luego Zé

7 La emergencia del mundo de los sicarios (o asesinos a sueldo) hacia finales de los años 90 consiste en un problema relacionado con una política y una economía ilegales e informales, como lo es la producción de la coca. Se trata de todo un ejército de mano de obra desocupada, empleada anteriormente por Pablo Escobar pero que, luego de su muerte (1993), se quedó sin trabajo y se vio forzada a buscar otras fuentes de ingreso. Así lo describe Fernando: “Al Sumo Pontífice o capo de los capos o gran capo, para protegerlo de sus enemigos, los otros capos, esta ocurrencia que tenemos de presidente le construyó una fortaleza con almenas llamada La Catedral [...] Un día, harto de la catedral [...] el gran capo fue saliendo, dejando a su batallón comiendo pollo. Y se les perdió año y medio durante el cual el lorito gárrulo ofreció para el que lo encontrara, por televisión, una recompensa en dólares [...] Desde las terrazas de mi apartamento oí los tiros: ta-ta-ta-tá. Dos minutos de ráfagas de metrallera y ya, listo, don Pablo se desplomó con su mito” (70-71). Más adelante, agrega: “Muerto el gran contratador de sicarios, mi pobre Alexis se quedó sin trabajo. Fue entonces cuando lo conocí. Por eso los acontecimientos nacionales están ligados a los personales, y las pobres, ramplonas vidas de los humildes tramadas con las de los grandes” (72).

8 A propósito de la “circularidad” en *Cidade de Deus*, Sonia Cristina Lino señala: “In *City of God*, the narrative is characterized by its circularity, expressed in the recurrence of dangerous and unsafe conditions in the slums. Few scenes take place outside the slums, and of these, most are indoors scenes, giving an idea of the boundaries imposed on the characters by the lack of perspective” (138).

Pequeno (Leandro Firmino)– lleva a cabo una carnicería brutal en el hotel al que el “Trío Ternura” había ido para robar (a Dadinho se le había asignado la tarea de vigilar). Ese poder sobre los cuerpos de los otros lo emancipa de la niñez, transformándolo ahora en un asesino consumado. El cuerpo propio también aparece reformulado a través de la emergencia de una hipermasculinidad que cuestiona estructuras tradicionales de hombría: Zé Pequeno, ahora el líder principal, junto a Bene (Phellipe Haagensen), de la ciudad “de Deus”, viola a la novia de Mané Galinha (Seu Jorge), además de asesinar a su tío y a su hermano. El poder sobre el cuerpo femenino reafirma su poder sobre el territorio que domina, el que se disemina y apropia tanto del espacio privado como del público.

En el nuevo panorama global, ha colapsado el orden tradicional que había preservado una productividad, una dignidad y una hombría basadas en la noción de un gobierno patriarcal (Franco 220). Mientras en el pasado la noción de honor se encontraba vinculada a la virtud femenina, en el presente ha (e)migrado, concentrándose en la adquisición de productos como motocicletas, vestimenta y armas (223). Lo irónico es, no obstante, que mientras la cultura consumista remite al esfuerzo consciente de educar y manipular a las masas con el objeto de que acepten nuevas y extravagantes necesidades como, asimismo, los valores propios de consumo (Featherstone 242-243), los sujetos marginales que habitan estos territorios segregados quedan atrapados en la tensión producida por una economía supranacional o global que determina y produce una cultura consumista, y una economía subnacional o local en la que los sujetos se encuentran despojados de toda posibilidad legítima de inserción dentro de un espacio social definido (y acceder por lo tanto a los productos de aquella cultura).

Tiene razón Franco cuando advierte que estos sujetos refuerzan el poder mismo del sistema que los victimiza (229). Pero al no existir una imagen paternal (la ausencia de padres es una característica recurrente en estas narrativas), los personajes establecen su propia concepción de hombría. En *El rey de La Habana*, por ejemplo, el protagonista reitera, en diversas ocasiones: “No podía llorar y ablandarse como un niño. Él era un hombre y los hombres no se pueden aflojar. Los hombres tienen que ser duros o morirse” (Gutiérrez 37). O, también: “Pero los hombres tienen que saber beber. Nada de andar en cuatro patas ¿Okey?” (135). Esta concepción, que no se encuentra necesariamente asida a la realidad sino a un imaginario de identidad local, se corresponde con aquello que se espera del hombre (aquello que “debería” ser) en un contexto cultural donde las reglas y los códigos han sido establecidos por los mismos sujetos que lo habitan, y que, por ende, se ciñen a una lógica asimismo imaginaria (aunque no por eso irreal).

Características similares pueden encontrarse en el film *Pizza, birra, faso*.

Los sujetos que aparecen aquí, de hecho, se inscriben dentro de una línea dominante del “nuevo cine argentino”, la que se ocupa principalmente de los descartes del capitalismo, y donde predominan los itinerarios erráticos y los desplazamientos hacia el mundo de los desechos, el vagabundeo y la delincuencia (Aguilar 43). A través de un “nomadismo” persistente, el film de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro consiste en una construcción crítica que describe un mundo en descomposición y, al mismo tiempo, movimientos de cuerpos (o sujetos) (Aguilar 43). Los personajes, jóvenes errantes que carecen de hogar, habitan un espacio precario y están marcados tanto por una dimensión abyecta como por su pertenencia a un territorio primitivo. Son cuerpos que viven al límite, en el borde mismo entre la vida y la muerte, y cuya supervivencia se materializa día a día. Sin embargo, en lugar de que lo marginal quede segregado a un territorio aislado, es aquí el espacio marginal el que se apropia de la ciudad, la que alberga todo tipo de sujetos que se han quedado fuera del mapa social: desde los jóvenes protagonistas hasta delincuentes, mutilados y transgresores. Si en *Cidade de Deus* la emancipación varonil se consumaba a través del asesinato de los otros (incluyendo niños), o la violación, aquí se manifiesta a través, por ejemplo, del abuso respecto a sujetos discapacitados o personas desempleadas que buscan trabajo. Es decir, a través de la apropiación, aunque sea instantánea, del cuerpo ajeno –generalmente un sujeto débil e indefenso–.

En una sociedad que no ofrece alternativas viables a los jóvenes, la delincuencia es la alternativa de supervivencia más asequible. Gonzalo Aguilar plantea que *Pizza, birra, faso* presenta el interrogante de qué pasa cuando nos quedamos sin hogar (43). Si esta pregunta se impone en el plano de la micropolítica, el interrogante que le sigue, a nivel macro, es qué ocurre cuando se pierde la paternidad del Estado. La fragmentación del cuerpo político, podemos aventurar, prefigura la fragmentación de la familia (social y sanguínea). El Cordobés (Héctor Anglada), Pablo (Jorge Sesán), Sandra (Pamela Jordán), Frula (Walter Díaz) y Megabom (Alejandro Pous) constituyen una familia cuyos lazos se encuentran marcados por un tipo de sociabilidad diferente. Son familias móviles, putativas y temporales. Su durabilidad, como en *Cidade de Deus* o *La virgen de los sicarios*, es breve. Mientras el Cordobés y Pablo mueren en un enfrentamiento con la policía, Sandra, embarazada del Cordobés, parte a Montevideo. El potencial familiar que podría entranar el trío Sandra, el Cordobés y el o la bebé queda en consecuencia trunco.

Una de las características más significativas que aparece en estas ficciones es, por lo tanto, que en estas condiciones globales, se produce una transformación dentro de la lógica del capitalismo: si antes era el cuerpo del trabajador el

que se descartaba (el capitalismo procura sacar el máximo de rédito sin importarle el costo), es ahora el cuerpo de estos jóvenes marginales el que se vuelve descartable (Franco 223). Esta falta de perspectiva se condensa en el título mismo de uno de los films más importantes de Víctor Gaviria: *Rodrigo D. No Futuro*. Según el director, el título refiere a la “amenaza” y “abandono que en la sociedad postindustrial se tiene para todo aquello que no sea la imagen de un producto consumible, devorable” (cit. en Kantaris 63). Así, para Gaviria:

NO FUTURO es la máxima de lo que se ha llamado postmodernismo, el mundo de la publicidad, en donde todo se ha reducido a un enorme basurero. El tiempo se ha detenido en un presente comestible, en la inminencia del consumo. El presente en que vive el producto encerrado en su empaque al vacío, que de un momento a otro será comido, consumido, y luego será basura en el basurero de todas las cosas... El pasado y el futuro están abolidos. [...] En Medellín el NO FUTURO está regado por todas partes. (cit. en Kantaris 63)

Esta regadera de “no futuro”, como hemos dicho, debe atribuirse a un contexto global en que se han priorizado determinados centros urbanos en detrimento de otros, como asimismo ciertas políticas de desarrollo y asistencia, y en el que ha desaparecido, prácticamente, el “Estado de bienestar”. Esto es, al desaparecer un Estado que protegía y regularizaba el orden y el flujo de los capitales (al desregularizarse), y al abrirse las sociedades a la inversión de capitales extranjeros, se produjo un estancamiento, con la consecuente decadencia de los países latinoamericanos⁹. En “Culturas expulsadas de la economía” (2002), García Canclini refiere justamente tanto a la emergencia de una violencia sin Estado como a la descomposición caótica de los lazos sociales, junto con una modernización despedazada que no elimina las miserias materiales y simbólicas, y ciudades globalizadas por el narcotráfico que siguen usando lo local (la virgen, las costumbres, el lenguaje) para justificar la destrucción (79-91).

Un ejemplo paradigmático de la correspondencia entre fractura estatal y fractura familiar es el film de José Henrique Fonseca, *O homem do ano*. A raíz de una apuesta, Máiquel (Murilo Benício) asesina al jefe de una pandilla local en la ciudad de Río de Janeiro. Este acto inesperado lo transforma en el héroe y luego caudillo de su barrio. Máiquel, primero un sujeto marginal y sin trabajo, se transforma así en un personaje que lleva a cabo una justicia de mano propia, con

9 El surgimiento de una “nueva izquierda” en América Latina no ha sido, hasta ahora, suficiente como para contrarrestar el efecto demoledor que ha tenido la implementación de las políticas neoliberales.

el apoyo de las élites cariocas y la policía corrupta. Del mismo modo que los sicarios, o los jóvenes de la favela en *Cidade de Deus*, aparece en este film un sujeto (o grupo) encargado de distribuir las leyes y la justicia en un territorio que se va demarcando a través de la ejecución de una progresiva “depuración”. El discurso oficial (tanto en lo social como lo económico, aunque no tanto en lo institucional) aparece de manera explícita representado en todos los personajes del barrio que celebran el asesinato cometido por Máiquel y que, en complicidad con las clases dominantes, van a demandar una “limpieza” de las calles. La anulación de estos cuerpos desechables es la fuente de trabajo de Máiquel, quien es contratado por el Dr. Carvalho (Jorge Dória), que representa la clase alta local. Estos homicidios se justifican bajo la premisa de hacer un trabajo “higiénico” y “patriótico”, labor necesaria para construir una nación decente. Más aún, este discurso marcadamente racista, reaccionario y elitista viene a ocupar, una vez más, el vacío dejado por la carencia del Estado¹⁰. Al haber un Estado ausente, emerge una suerte de zona franca en la que Máiquel y sus amigos operan como un grupo parapolicial encargado de hacer respetar y cumplir las leyes¹¹. Esta fractura a nivel institucional se reproduce a nivel personal cuando Máiquel asesina a su esposa (su cuerpo es enterrado en la parte trasera de la casa de uno de sus amigos), y huye con su amante Érica (Natália Lage), una niña de quince años, sin padres y ex amante del hombre que Máiquel originalmente había asesinado, junto con la beba que había tenido con la primera. Influenciada, no obstante, por el sermón intransigente de un pastor evangelista, Érica lo deja, llevándose con ella a la niña.

La escena urbana, el cuerpo sexual

Mientras el cuerpo se constituye en un recurso natural, según indicamos más arriba, cuya utilización o uso lo transforma en un bien material o servicio,

10 Del mismo modo que el Dr. Carvalho, Fernando, en *La virgen de los sicarios*, sostiene: “¿Darles yo trabajo a los pobres? ¡Jamás! Que se lo diera la madre que los parió. El obrero es un explotador de sus patrones, un abusivo, la clase ociosa, haragana. Que uno haga la fuerza es lo que quieren, que importe máquinas, que pague impuestos, que apague incendios mientras ellos, los explotados, se rascan las pelotas o se declaran en huelga en tanto salen a vacaciones. Jamás he visto a uno de esos zánganos trabajar; se la pasan el día entero jugando fútbol u oyendo fútbol por el radio, o leyendo en las mañanas las noticias de lo mismo en El Colombiano. Ah, y armándose sindicatos. Y cuando llegan a sus casas los mal nacidos rendidos, fundidos, extenuados ‘del trabajo’, pues a la cópula: a enpanzurrar a sus mujeres de hijos y a sus hijos de lombrices y aire. ¿Yo explotar los pobres? ¡Con dinamita! Mi fórmula para acabar con la lucha de clases es fumar esta roña. ¡Obreritos a mí!” (Vallejo 112-113).

11 También en *Cidade de Deus* y *La virgen de los sicarios* se crea una “zona liberada” donde la policía no interviene ni previene la proliferación de crímenes dentro de un territorio específico.

la emergencia de la práctica sexual como una característica frecuente transforma asimismo la prostitución en otro de los recursos dominantes de estas ficciones. No solo, como ya mencionamos, los sicarios se prostituyen con el fin de acceder a los productos de consumo (en la novela de Jorge Franco, *Rosario Tijeras*, esta personifica asimismo a una sicaria que utiliza tanto su cuerpo como el de los otros como única vía de escape de la pobreza y miseria que la rodean), sino también en el cuento “Los aretes que le faltan a la luna”, de Ángel Santiesteban, el cuerpo de la protagonista Xinet constituye el sacrificio necesario para que su familia y barrio en La Habana tengan acceso a productos de consumo (aunque de consumo básico):

Como siempre, al bajar del auto estira el cuerpo y trata de ocultar cualquier malestar; responde a los vecinos que la saludan desde los balcones, los portales, y ella devolviéndolos, uno a uno, pacientemente, sacando de la jaba grandes y pequeñas jabitas con desodorante, jabones, pasta dental, y las entrega, y ellos estirando los brazos, desesperados, su obligación, su cruz, y logra por fin acercarse a la casa. (80)

Si Máiquel o Zé Pequeno encarnan una justicia a nivel subnacional o paraestatal, asimismo Xinet representa la dimensión maternal de una nación signada por una carencia apremiante¹². Esta condición paradójica inserta a Cuba en un panorama más amplio, el que se corresponde con América Latina, globalizándola. Ciertamente La Habana no constituye una megalópolis como ocurre con otras ciudades latinoamericanas; no obstante, los rasgos predominantes que emergen de sus narrativas y films más recientes se corresponden con los de la literatura latinoamericana (y no cubana) actual, urbana y en la que predominan elementos similares, desde la violencia hasta la ausencia de una política gubernamental amplia y general. En “Los aretes que le faltan a la luna”, el cuerpo erotizado de Xinet reemplaza la función asignada a los ministerios de salud, trabajo y educación, entre otros. Cada noche, a su regreso, su esposo, su madre y su abuela la esperan con una “libreta de notas”. Su madre le lee en voz alta: “ahora es Berta, la vecina,

12 En el ensayo “Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política”, Josefina Ludmer oportunamente señala que una de las características principales de la literatura cubana es que, dentro de la relación que se establece entre política y literatura, Cuba parece ser, políticamente, la excepción en el continente americano, aunque, literariamente, no lo es. Esto se relaciona con el hecho de que las “nuevas” políticas literarias que fusionan toda suerte de sujetos fuera de la sociedad, o sin mundo, aparecen claramente en las ficciones cubanas del presente actual. En este sentido, es la posición y situación de Cuba la que politizaría los textos de un modo diferente.

que por favor, le llegó del campo una hermana del esposo, quiere que le des un minimotécnico, lugares, horarios, tarifas, a ver si la muchachita se encamina y sale adelante”, ya que en “su provincia la cosa está peor que aquí” y que no sabe que los “meses que no dan jabón, ni pasta de dientes, la gente lava con hierbas y esas cosas de indígenas, eso para ni contarte de los alimentos” (81). A diferencia de las narrativas anteriores, en este relato la violencia no se inflige sobre los cuerpos externos sino sobre el propio: Xinet “necesita descansar”, “está extenuada”; su relación con su esposo se ha prácticamente deshabitado en un momento de crisis donde “hay que apartar el amor para arañar la tierra” (81). Siguiendo la propuesta de Rene Girard sobre violencia, puede decirse que Xinet encarna al chivo expiatorio que emerge justamente en aquellas sociedades en crisis. Del mismo modo que en las sociedades antiguas, el chivo expiatorio es escogido por la comunidad (aquí la familia, los vecinos) para ser sacrificado y así restaurar un orden dado (8). Para Girard, en las sociedades modernas se producen ciertos conflictos, frente a los cuales un elemento religioso como el sacrificio viene a “restablecer” las fracturas que se hayan producido (o puedan producirse): así, las ceremonias de sacrificios, desde la antigüedad hasta el presente, cumplen la función de unir a la sociedad y restaurar el orden. El rol del sacrificio es, entonces, el de dirigir la violencia hacia los canales correctos (10).

En el cuento de Zoé Valdés, “Retrato de una infancia habanaviejera”, los turistas extranjeros llegan a La Habana en busca de turismo sexual. El cuerpo deviene ese instrumento sexuado a través del cual no solo es posible evitar la miseria diaria (“;Una miseria que ya quisieran las favelas venezolanas o brasileñas!” [19]) sino también sortear las divisiones territoriales que compartimentan la isla: por un lado el área “dólar”; por el otro, el área local, de los cubanos (el área peso). Si la pobreza, como hemos sugerido al comienzo, se globalizó, estas narraciones de la pobreza globalizan a Cuba¹³. En *El rey de La Habana* el cuerpo del protagonista, Rey, queda reducido a un órgano sexual, y solo a través de la utilización de su miembro con fines económicos, en cuanto único y último recurso natural que le pertenece, le es posible subsistir. Tanto Rey como Magda, la mujer con quien entabla una relación amorosa y sexual, y a quien asesina al final en un raptó de celos, obtienen a través del servicio ofrecido por sus cuerpos sexuados a los turistas extranjeros comida, casa, dinero, ropa, alcohol. Sin embargo, este uso sexual del cuerpo, tanto en el área dólar como en el área peso, involucra a la

13 Algunas cuestiones referentes a la problemática de la globalización en las escrituras cubanas contemporáneas aparecen ya trabajadas en mi artículo “De la utopía fracasada a la formulación utópica en las ‘nuevas escrituras’: el problema del Estado-Nación y el caso Cuba”.

mayor parte de los personajes de la novela, constituyéndose así esta última en una aguda crítica social.

La novela de Gutiérrez, de esta forma, exhibe toda la descomposición de un sistema económico-social, y los procesos de degradación en que se desplazan los personajes: porque si bien Magda “lo mantenía” (a Rey), esta a su vez era mantenida por alguien más (generalmente “viejos”). Esta sexualidad utilitaria es indiscriminada y, como la violencia, contamina cada aspecto cotidiano de los habitantes de La Habana. Así Rey acepta entretener a un grupo de “maricones extranjeros” por “cincuenta faños”. Las reglas del *ménage à trois* son planificadas y establecidas a priori, de la manera siguiente: “Ahora ponemos música, nos damos unos tragos, conversamos, y entonces yo te aviso para que hagas un *strip-tease*, provocas a Rey. Tú desenvainas el animal y forman un relajito entre ustedes dos. Después yo también desenvaino y ya tú sabes” (107). El cuerpo, entonces, deviene el último reducto al que aferrarse en medio del naufragio, para no hundirse en el océano de la pobreza. El estado sórdido de Rey opera como metáfora de un territorio urbano que, como bien lo describió (y bautizó) Antonio José Ponte en “Un arte de hacer ruinas” (2000), caracteriza a La Habana: “sucio, derruido, arruinado, todo hecho trizas, pero la gente parecía invulnerable”; vivían y “agradecían a los santos cada día”, entre los “escombros y la cochambre, pero gozando” (Gutiérrez 158). Como un animal, Rey busca de forma indistinta sexo y comida con el fin de saciar sus instintos más inmediatos: su “suerte y desgracia es que vivía exactamente en el minuto presente” (159). Y para saciar su apetito sexual, se excitaba “oliéndose a sí mismo, como hacen los monos y otros muchos animales, incluyendo el hombre” (159). De este modo, si bien emerge en América Latina, a partir de los años 90, una masa de desplazados, junto a una miseria y pobreza crecientes, en el caso de Cuba se trata de los desplazados del socialismo, lo que se intensificó con la caída de la URSS y la imposición del embargo. *El rey de La Habana*, por lo tanto, retrata los deshechos de la globalización en un país que no ha entrado al mercado pero cuya economía se ciñe a la industria global del turismo sexual.

Junto a los deshechos del capitalismo/neoliberalismo, surge entonces una nueva categorización de sujetos: se trata de todos aquellos que este modelo ha dejado afuera y que, en muchos casos, se nutren de la basura: desocupados, mendigos, monstruos, enfermos, etc. Es el caso de los cartoneros en la novela de César Aira, *La villa*, o de la protagonista de *La vendedora de rosas*, Mónica, en el film de Víctor Gaviria.

Explotación, miseria e (in)visibilidad

Curiosamente, mientras una de las características más importantes de las sociedades de consumo es la desechabilidad tanto de objetos como de personas, en *La villa* son los “cartoneros” quienes “reciclan” todo aquello desechado por la clase media y alta porteña al apropiarse de la basura todas las noches, de manera sistemática. Maxi, el protagonista de la novela de Aira, “tenía un físico tan impresionante” que su “ocupación cantada era la de portero o custodia en una discoteca” (26). Sin embargo, su “ocupación voluntaria” era la de “ayudar a los cartoneros del barrio a transportar sus cargas” (9). Así como los sicarios se habían vuelto “descartables” y, por lo tanto, percibían la muerte como algo completamente natural, también la emergencia de estos cuerpos y su actividad pertinente se había naturalizado, al punto de perder su visibilidad:

La profesión de cartonero o ciruja se había venido instalando en la sociedad durante los últimos diez o quince años. A esta altura, ya no llamaba la atención. Se habían hecho invisibles, porque se movían con discreción, casi furtivos, de noche (y solo durante un rato), y sobretodo porque se abrigaban en un pliegue de la vida que en general la gente prefiere no ver. (13)

La disposición territorial de los guetos, impuesta en la Edad Media a través de una “geografía de la represión”, reaparece en esta configuración urbana de manera similar. Confinados al territorio de la villa (gueto), sus habitantes solo abandonan este espacio con el objeto de llevar a cabo sus “negocios” y bajo la condición implícita de regresar más tarde¹⁴. Inscriptos en una economía precaria como la venta de cartón para reciclaje a un costo muy bajo, los “cartoneros” hurgabán en “los montones de basura” ya que siempre “había algo inesperado, algún mueble pequeño, un colchón, un artefacto, objetos extraños cuya utilidad no se adivinaba a simple vista”, aunque “su valor, una vez negociado, debía ser unas pocas monedas” (16-17). *La villa* propone una radiografía de la pobreza donde se lee una teoría respecto al “equilibrio social”:

Suponete que se cruzan un pobre y un rico, y el pobre saca un cuchillo y le roba al rico toda la plata que lleva encima, y el reloj también, ya que está. Muy bien. Siguen su camino, cada cual por su lado. ¿Y qué pasa? Pasa que el rico sigue siendo rico, y el pobre sigue siendo pobre. ¿Y entonces de qué sirvió el

14 “The drawbridges opened in the morning and some Jews fanned out into the city, mostly around the area of the Rialto where they circulated with the ordinary crowd [...] At dusk, all the Jews were obliged to be back in the Ghetto, the Christians to be out; the drawbridges were raised. Moreover, the windows fronting the exterior were shut every evening and all balconies removed from them, so that the buildings facing the canals outside became like the sheer walls of a castle” (Sennett 234, énfasis mío).

robo? De nada. Fue como si no hubiera pasado nada. (76)

Es el mismo fatalismo que aparece en los textos precedentes y donde la posibilidad de una intervención para mejorar la condición de estos sujetos parece lejana, si no imposible. Del mismo modo que los “cartoneros” se habían hecho invisibles, también así se naturaliza la pobreza. Resulta significativo que Maxi no busca crear una conciencia de clase en los pobres que ayuda; por el contrario, su tarea se limita a la caridad (lo que en definitiva no hace nada para mejorar o cambiar la estructura de clase sino que, por el contrario, la preserva). Más allá de las incursiones entre uno y otro territorio, las diferencias de clase se mantienen intactas.

En *La vendedora de rosas* también el cuerpo se vincula a una práctica económica informal. El film de Gaviria es la historia de una niña, Mónica (Lady Tabares), y la de otros niños, quienes viven en la marginalidad, amparados únicamente por la ley de la calle. La informalidad laboral, económica y social, y las situaciones de riesgo para estos niños que habitan de manera permanente la calle, los exponen a todo tipo de abusos. La droga (la inhalación del “basuco”) es el único medio de superar las condiciones de miseria y violencia que los rodea. Como los “cartoneros” de *La villa*, se trata de personajes visibles pero que, en su inserción permanente dentro del paisaje diario, se han transformado en invisibles. Sin embargo, a diferencia de otros films colombianos donde la violencia está implicada en sus tramas, la característica principal de *La vendedora de rosas* es la mirada de los niños justamente respecto a la violencia que los rodea. En su constante alucinación, Mónica tiene visiones de su abuela (su único ser querido y el único ser maternal para ella), lo que contrasta con la falta de padre. Si la ausencia de una figura masculina paternal es recurrente, como condición casi definitiva de estas narrativas (desde los sicarios, hasta los niños de las favelas, los jóvenes de *Pizza, birra, faso*, Xinet en “Los aretes” o Rey y Magda), esta orfandad a la que se encuentran sujetos no solo acentúa la ausencia de un sistema institucional (el Estado) que se ocupe de proveer a sus ciudadanos con los elementos básicos de subsistencia (casa, comida, ropa, educación y salud, entre otras cosas), sino subraya la desesperanza ante la indiferencia del mundo exterior. Así, nos encontramos con sociedades que se nutren de los desechos, aunque, y más importante aún, frente a un paradigma social donde los mismos niños (el futuro) son desechables: del mismo modo que Mónica muere asesinada al final del film por el Zarco (Giovanni Quiroz), también Rey y Magda mueren, el Cordobés y Pablo, el sicario Alexis y Rosario Tijeras, Zé Pequeno y Bene, etc.). Estas ficciones, por lo tanto, funcionan como una sucesión entrelazada de narrativas fragmentadas en

las que se superponen las vidas sin propósito ni futuro de los jóvenes que habitan los márgenes de la sociedad, la que rechaza interpelarlos como sujetos valiosos, y donde las instituciones del poder han trazado una línea espacial divisoria que segrega y reduce sus existencias hasta el abandono¹⁵.

Los órganos del cuerpo y lo no orgánico del cuerpo social

La utilización de los cuerpos como único recurso natural, o mejor, de los miembros del cuerpo (sean propios o ajenos), en cuanto otra forma lucrativa reaparece asimismo en estas narrativas no a modo de tópico central de estas historias, sino de manera lateral, en cuanto una práctica cotidiana inserta y naturalizada dentro de estas sociedades marginales. En este sentido, la escena en *Slumdog Millionaire* en que Maman (Ankur Vikal) deja ciego a uno de los niños del orfanato para utilizarlo como “carnada” en los subterráneos (causando piedad en los paseantes y que en consecuencia le den al niño una limosna) revela la existencia de un negocio que también se ha vuelto habitual en los territorios segregados de América Latina. En *El rey de La Habana* la hija de Fredesbinda, Tatiana, regresa de Italia ciega, con “los ojos vacíos”:

Rey se cruzó de brazos a esperar. Después de más llanto y más lágrimas, Fredesbinda se controló algo:

–Le hicieron firmar un papel y le sacaron los ojos.

–¿Vendió los ojos?

–No. El papel decía que ella los donaba a la hija de ese hombre. El papel estaba en otro idioma y ella ni sabía lo que firmaba. (Gutiérrez 82)

Además de los cuerpos comercializados para su uso, en el mercado negro de Cuba los miembros de los cuerpos también circulan para su venta. Los extranjeros que llegan a la isla no solo buscan turismo sexual, sino órganos baratos de cuerpos descartables: “Desde que empezó en eso..., a salir de noche con los extranjeros, le dije que tuviera cuidado”, se lamenta la madre (83). Por su parte, en *La virgen de los sicarios*, la violencia de desmembrar los cuerpos se vuelve institucional: “Amaneció a la entrada del edificio un mendigo acuchillado: les

15 El artículo de Elia Geoffrey Kantaris, “Allegorical Cities: Bodies and Visions in Colombian Urban Cinema”, analiza esta problemática en el film de Gaviria, *Rodrigo D. No futuro*: “Víctor Gaviria’s landmark film, *Rodrigo D. No futuro* [...] is a much starker account of the ghettoization and violence produced as differential by the dominant spatial practices, although it still contains a paradoxical attempt to reinstate the body even at the moment of its disappearance from the visible regime of social life. The film is set in what Manuel Castells might have termed a ‘shadow city’”.

están sacando los ojos para una universidad” (Vallejo 30). En este caso, aparece la complicidad entre una entidad estatal como la universidad y los traficantes de órganos que se nutren de este negocio a través de una colaboración conjunta.

También en *Central do Brasil*, Dora (Fernanda Montenegro) entrega a Josué (Vinícius de Oliveira) a una “casa de adopción” que funciona como fachada de una organización clandestina de tráfico de órganos. Sin embargo, son los cuentos de Heriberto Yépez “Gran rata” y “Dama extrema” donde los vaciamientos corporales se vuelven perturbadores. La historia de “Gran rata” gira en torno a una “niña-ángel” que está perdida, y la búsqueda que entabla el protagonista, un vagabundo, con el fin de violarla. Primero, se dirige al “Médico”:

Al día siguiente fui con el Médico. Si alguien se la había robado para hacer dinero con ella (por ejemplo, para venderla en partes), el Médico forzosamente tendría que saber algo. [...]

Si bien el “Médico tenía un taller mecánico” o, mejor aún, un “deshuesadero de carros robados [...] en Estados Unidos o en el centro”, eso era el “negocio frontal solamente”:

El verdadero negocio era algo un poco más interesante. Decían que el Médico vendía órganos de niños, aunque eso nunca fue claro, porque también decían que vendía niños para misas narcosatánicas y que vendía misas narcosatánicas para almas condenadas [...] Lo cierto era que limosnero que se paraba cerca de su taller desaparecía pronto. (122-123)

Luego de una búsqueda por la ciudad que incluye el drenaje y las cloacas, lugar donde además el protagonista duerme ya que la “cantidad de ratas” que habían allí le aseguraba que nadie lo molestaría, llega a un baldío donde “dormían varios hablasolos” (132). Estos sujetos degradados “son las peores criaturas de la calle”, y habían puesto a la niña en un pozo, donde había sido violada y golpeada (132). El protagonista, ahora fastidiado por no ser “el *primero*”, participa de la misma violencia sexual y viola a la niña en la “maldita ciudad” (134, énfasis en el original). Este negocio, no obstante, difiere del de la “dama extrema”, cuyo uso del cuerpo consiste en ofrecer un *striptease* en un “antro” del cual los mismos “inspectores se han olvidado” (172). Así, la mujer no solo se deshace de sus ropas sino también de su cuerpo: “La dama extrema, ya desnudota totalmente [...] ahora comenzaba a lanzar pellejos, uñas, mechones de pelo. Era el *strip-tease* llevado hasta sus últimas consecuencias. La pista estaba llena de epidermis y mordidas de carne regadas” (174). La fragmentación y vaciamiento del cuerpo femenino es completa: al final, la “dama extrema” estaba “hecha partes sueltas” y la pista donde había bailado llena de “huesos y órganos” (175). Los dos cuen-

tos de Yépez, no solo llevan la violencia “hasta sus últimas consecuencias”, sino que llevan a cuestionarnos sobre qué ocurre con una sociedad que, como en el primer caso, produce locura y “sacrificios” de esta naturaleza. En este sentido, si retomamos la propuesta teórica elaborada por Girard respecto a la violencia, lo sagrado y el proceso de victimización, la “niña-ángel” funciona como la víctima otorgada por el Médico (la institución) a los locos (los habitantes de la ciudad) no solo para pacificarlos sino también para desviar el problema de la marginalidad y la pobreza a otras esferas y evitar, de este modo, ofrecer soluciones que mejoren la condición social de estos sujetos. En el segundo caso, la mujer que se despelleja y se disuelve ofrece un tipo de espectáculo sexual para satisfacer a los mirones: es decir, se trata de una violencia visual, de un espectáculo de la violencia. Pero la “dama extrema” representa también la alegoría máxima del cuerpo destruido, fragmentado y disuelto en un territorio particular (la ciudad fronteriza entre México y Estados Unidos), donde ocurren los feminicidios (es decir, donde la mutilación, fragmentación y disolución de estos cuerpos también se ha vuelto una cuestión cotidiana y por lo tanto naturalizado). La globalización que facilita el turismo sexual, facilita asimismo una suerte de turismo “médico” en que los consumidores pueden escoger entre una variedad de productos (cuerpos u órganos, según las diversas necesidades) dentro del perímetro –marcado o simbólico– de una ciudad periférica y sumida en la pobreza. Casos similares aparecen en el film *María Full of Grace*, de Joshua Marston (2004), y en el cuento “The Child”, de Alberto Ríos, donde el uso de los cuerpos como medio de transportar la droga se ha transformado en paradigmático. Mientras en el film de Marston, la protagonista y sus compañeras ingieren cápsulas de cocaína para ingresarla a Estados Unidos, en el cuento de Ríos, el cuerpo vaciado de un niño es utilizado con el mismo propósito.

Estas narraciones textuales y visuales de los cuerpos mutilados, fragmentados y desfigurados revelan la dimensión lucrativa que adquieren al transformarse en una mercancía de consumo. El tráfico y mercado negro, de este modo, no solo ponen de manifiesto la existencia de una demanda, sino también que, al transformarse en un producto, los cuerpos pierden su valor intrínseco y devienen una mercancía desechable, cuyo valor se encuentra determinado por el mercado y por su uso.

Transfiguración territorial

Las narrativas que he analizado para este artículo tienen lugar en una territorialidad urbana. Al comienzo del ensayo, me he referido a las ciudades excluidas del mapa global y a sus elementos distintivos, explorando la emergencia de

narraciones en que los cuerpos, en cuanto único recurso natural, se encuentran irreversiblemente vinculados a tres problemáticas fundamentales: la pobreza, la orfandad y la violencia. Sin embargo, estas ciudades no solo han quedado al margen; la referencia a una dialéctica del centro y la periferia es entonces adecuada para describir cómo estos territorios (y en consecuencia sus sujetos) son asimismo explotados. Si Ángel Rama explicaba respecto a la “ciudad letrada” que “el orden” debía “quedar estatuido antes de que la ciudad exista, para así impedir todo futuro *desorden*” (21, énfasis en el original), ¿qué ocurre cuando la transparencia propia del orden geométrico que inaugura la ciudad letrada se torna opacidad y el damero, de esta forma, se convierte en laberinto? De la ciudad fundacional como parto de la inteligencia a la ciudad escatológica como resultado de la sinrazón, ¿qué pasa, entonces, cuando la ciudad real (que según Rama era la antagonista principal de la ciudad letrada [76]) se devora a esta última? La ciudad inexistente aún pero ciudad-proyecto, resultado del “sueño de la razón”, que obedece “a los mismos principios reguladores del damero: unidad, planificación y orden riguroso”, los cuales además traducían una “jerarquía social” (20-21), se reconfigura, consumiendo y devorando estos sueños para, finalmente, arrojarlos a la basura (esto es: ya nada queda exento de esta lógica execrable)¹⁶.

En su lugar, aparece lo que Deleuze y Guattari han llamado la “máquina de guerra frente al Estado”, aparato creado por los “nómadas” cuyo fin es el de crear “el libro anticultural” o, desde nuestra perspectiva urbana, la ciudad antirracional (nómada, rizomática, etc.) (55). Es, asimismo, la práctica cotidiana descrita por Michel de Certeau en cuanto formulación de una práctica del espacio urbano que se pliegue a aquellos procedimientos –multiformes, resistentes, astutos y obstinados– que se sustraen de un poder que disciplina sin estar por lo tanto fuera del campo donde se ejecutan, estableciendo tanto una relación con el espacio vivido como una familiaridad inquietante con la ciudad.

Los sujetos que habitan los territorios urbanos descritos en estas representaciones ficcionales se inscriben en un nomadismo permanente como, asimismo, rechazan de forma implícita la idea de escribir una “historia”¹⁷. Sus itinerarios, de hecho, nos permiten visualizar el territorio urbano como un entretejido labe-

16 Von der Walde señala que “el sicario no mata por razones ideológicas” (36). De hecho, “la gran mayoría de las víctimas de la violencia proviene de la población civil” (29). Esto es, ningún espacio puede protegerse de la violencia.

17 “Se escribe la historia, pero siempre se ha escrito desde el punto de vista de los sedentarios, en nombre de un aparato unitario de Estado, al menos posible, incluso cuando se hablaba de los nómadas. Lo que no existe es una Nomadología, justo lo contrario de una historia” (Deleuze y Guattari 53).

ríntico donde la metodología racional o la educación y formación académicas, por ejemplo, no sirven para penetrarlo. Así, en *La virgen de los sicarios* Fernando necesita que Alexis y sus amigos lo guén en una ciudad que él ya no puede descifrar:

Rodaderos, basureros, barrancas, cañadas, quebradas, eso son las comunas. Y el laberinto de calles ciegas de construcciones caóticas, vívida prueba de cómo nacieron: como barrios “de invasión” o “piratas”, sin planificación urbana, levantadas las casas de prisa sobre terrenos robados, y defendidas con sangre por los que se los robaron no se las fueran a robar. (Vallejo 69)

Lo mismo ocurre con la “villa” y Maxi, para quien “no era ningún privilegio entrar por ese laberinto maloliente de casillas de lata, donde se hacinaban los más pobres de los pobres” (Aira 31). Pero esta ciudad laberinto, no obstante, se transforma en un texto legible para aquellos personajes que habitan los márgenes. Es decir, si el gueto traza una línea divisoria, sea esta explícita o simbólica, entre dos espacialidades dentro de un mismo territorio urbano, también esta línea divisoria funciona como la separación de dos textos cuyos lectores quedan enfrentados. Se trata del espacio racional y conocido, al que se le superpone otro en apariencia irracional e ilegible. La ciudad compartimentada, de este modo, se fractura y se desmiembra, como los cuerpos de sus víctimas, en incontables partículas que solo pueden ser leídas por los caudillos o líderes de estos miniestados, que imponen sus reglas y códigos de tránsito. Sustrayéndose de los antiguos bordes impuestos por los Estados nacionales, emerge una nueva geografía urbana que opera a nivel subnacional, ciñéndose a sus propios principios. Para Saskia Sassen, la superposición entre lo global y lo local, propia de lo que ella definió como la “digitalización” de la ciudad, conlleva una desestabilización de viejas jerarquías como las de los Estados nacionales (“Reading” 145-155). Como consecuencia, otros niveles ganan nueva importancia en términos estratégicos: sobre todo, los niveles subnacionales (como la ciudad global), y niveles supranacionales (como los mercados globales). Más allá de los alcances tecnológicos que caracterizan las ciudades de nuestras narrativas, sí aparece en estas ciudades una fractura a raíz de que lo nacional ya no puede contener el proceso y poder social de una política urbana, y esta fractura abre la posibilidad para una geopolítica que conecta los espacios subnacionales y permite que actores políticos no formales capten los componentes estratégicos del capital global y los utilicen.

Así, se establecen territorialidades urbanas con sus códigos específicos e impenetrables para los extranjeros (y aquí se debe reformular la acepción del término de extranjería, vinculada con la no pertenencia a una nación específica).

En *La villa*, por ejemplo, la fundación de un territorio con sus leyes y códigos herméticos crea un áurea de misterio a su alrededor, ya que esta se encontraba “extrañamente iluminada, en contraste con el tramo oscuro que debían atravesar, casi radiante, coronada de un halo que se dibujaba en la niebla” (Aira 20). La clave de sus códigos está justamente en su iluminación: “cada calle tenía su dibujo lumínico propio, lo que debía de hacer las veces de nombre”. Sin embargo, este texto luminoso resulta indescifrable tanto para Maxi como para el inspector Cabezas, quien quiere encontrar la clave de la distribución de drogas proveniente de este territorio, ya que esta “villa circular” se había transformado en refugio de “maleantes y fugitivos” y allí el “auge de las drogas había multiplicado la violencia” (40). De sus idas y vueltas Maxi advierte que “no había calles transversales” en la villa sino que todas “iban hacia adentro, y no las cortaban otras” (33). De hecho, para él, que “a una calle la corte otra, es decir que se forme una red de calles, parece algo natural, y todas las ciudades se han hecho así”, pero esta “*ciudad de la pobreza dentro de la ciudad podía obedecer a sus propias leyes*” (33; énfasis mío). Similares ejemplos aparecen en las otras narrativas analizadas. En “Gran rata”, el espacio subterráneo opera como una metáfora del submundo, donde se establecen otros circuitos, recorridos e itinerarios de la clandestinidad. La búsqueda de la niña funciona como una búsqueda laberíntica a través de la reconstrucción de los volantes, ya que estos “trazaban un camino”. Para el protagonista, “el camino hacia algo perdido es el mismo que se traza al perder”. Y si el “verdadero camino estaba deshecho, oculto, pues el camino auténtico había sido el camino trazado originalmente por los volantes anaranjados”, para encontrar a la niña debía entonces “ubicar los puntos marcados que quedaban del camino” (Yépez 130). Aparece de esta forma un código que solo puede ser descifrado por los sujetos segregados, los que componen por otra parte una nueva cultura subterránea, al margen y alternativa. Una cultura con sus códigos, pero también con su lengua. Alexis, el sicario de *La virgen de los sicarios* “solo comprende el lenguaje universal del golpe”; no “habla español, habla argot o jerga”, es decir, la “jerga de las comunas o argot comunero”, la que utiliza además toda una nueva nomenclatura para referirse a términos como “matar, morir, el muerto, el revólver, la policía” (Vallejo 26). De esta forma, para penetrar estos territorios no solo se necesita de un guía, sino también de un traductor: el “fierro es el revólver”, señala Fernando; los sicarios “no conjugan el verbo matar: practican sus sinónimos” (29). Las territorialidades en que se compartimenta la ciudad, por otra parte, aparecen de manera gráfica en *Cidade de Deus*, donde toda la trama gira en torno a esta disputa jurisdiccional entre bandos opuestos.

Con un Estado ausente y una autoridad corrupta, fácilmente sobornable,

surgen territorios con límites específicos y bien demarcados, donde cada grupo se apropia de una jurisdicción determinada. Cuando el protagonista de “Gran rata” franquea uno de estos límites (aunque se trata de límites no necesariamente reconocibles), se encuentra con un “grupo de graffiteros” que lo interrogan:

–¿Qué andas buscando debajo de esos cartelones, ruco? –me dijo el líder de ellos, un bato calilla y tatuado totalmente de la cara.

–Nada. Déjenme en paz, ustedes lo suyo, yo lo mío.

–Pero toda la ciudad es nuestra, así que *estás en nuestro terreno* –dijo otro, drogado. (Yépez 131, énfasis mío)

La implementación de esta ley tácita sobre un territorio del que se han apropiado es una característica propia de estas narrativas, y replantea nociones tradicionales de urbanidad y jurisdicción. En un momento en que las fronteras entre ficción y realidad “se desdiferencian”, como ha notado Josefina Ludmer, la ciudad compartimentada también borra los bordes que, en el pasado, la racionalizaban, transfigurándose en una espacialidad codificada, aunque estos códigos escapen al conocimiento habitual propio del orden simbólico que había analizado Rama¹⁸. En la dialéctica entre centro y periferia las ciudades segregadas (y en especial los territorios marginales que se incrustan en su interior) se equiparan a los cuerpos mutilados y fragmentados de los personajes que la habitan. Estos cuerpos, como la ciudad que los alberga, representan la instancia más degradada de una racionalidad capitalista, entendiendo esta última como el desarrollo desenfrenado de una productividad que en su voracidad ha dejado ciertos territorios al margen, los cuales se han transformado en una fuerza destructiva¹⁹. Si la política entonces ha desaparecido de estas narrativas en las que aparece la precariedad del Estado tanto en el plano social como económico (es decir, si bien hay un “Estado”, este no incide sobre el territorio sino que, por el contrario, se sustrae, quedando ausente), la representación de los espacios propios de estas ficciones

18 Para Ludmer la “categoría actual de ficción” todavía no se encuentra “totalmente definida, se separa de esa historia y de esa tensión, se pone en presente y en presencia de la imagen, y produce todo el tiempo operaciones de desdiferenciación. Practica una negación sistemática de fronteras: mezcla géneros, mezcla cultura alta y popular, mezcla lo fantástico y lo realista y trata, precisamente, de desdiferenciar la realidad de la ficción, y esa es una de sus políticas: todo es ‘realidad’” (360).

19 “In the unfolding of capitalist rationality, *irrationality* becomes *reason*: reason as frantic development of productivity, conquest of nature, enlargement of the mass of goods (and their accessibility for broad strata of the population); irrationality because higher productivity, domination of nature, and social wealth become destructive forces” (Marcuse 207, énfasis en el original).

de la desigualdad devienen símbolos de una crisis cultural en la que la ciudad misma, en su proximidad constante con la muerte, se ha vuelto apocalíptica. La “urbanización de la tierra” y con ella la “globalización de la pobreza” se constituyen así en rasgos definitorios de una producción significativa de ficciones textuales y visuales que, asidas a una geografía urbana violenta, marca y borra fronteras a la vez, estableciendo nuevos códigos y transfigurando el territorio según leyes que obedecen a nuevos mecanismos y dispositivos de poder. Uno que excede la soberanía estatal e instaura modelos simultáneos y alternativos.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- Aira, César. *La villa*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- Biron, Rebecca. *City/Art. The Urban Scene in Latin America*. Durham; London: Duke University Press, 2009.
- Central do Brasil*. Dir. Walter Salles. Brasil y Francia. Canal+, 1998. Film.
- Cidade de Deus*. Dirs. Fernando Meirelles y Kátia Lund. Brasil y Francia. O2 Filmes, 2002. Film.
- Davis, Mike. “Planet of Slums”. *New Left Review* 26 (2004): 5-30.
- De Certau, Michel. *Arts de faire*. Vol. 1 de *L'invention du quotidien*. París: Gallimard, 1990.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- Featherstone, Mike. “The Body in Consumer Culture”. *The Body: Critical Concepts in Sociology*. Ed. A. Blaikie. Nueva York: Routledge, 2004. 242-266.
- Foucault, Michel. *An Introduction*. Vol. 1 de *History of Sexuality*. Nueva York: Vintage, 1990.
- Franco, Jean. *The Decline & Fall of the Lettered City*. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2002.
- Franco Ramos, Jorge. *Rosario Tijeras*. Bogotá: Plaza & Janés, 1999.
- García Canclini, Néstor. “El dinamismo de la descomposición: megaciudades latinoamericanas”. *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo (des)orden mundial*. Eds. Patricio Navia y Marc Zimmerman. México D. F.: Siglo XXI, 2004. 58-72.
- “Culturas expulsadas de la economía”. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Barcelona; Buenos Aires: Paidós, 2002. 79-92.
- Girard, René. *Violence and the Sacred*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977.
- Gutiérrez, Pedro Juan. *El rey de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1999.

- Heffes, Gisela. "De la utopía fracasada a la formulación utópica en las 'nuevas escrituras': el problema del Estado-nación y el caso Cuba". *Romance Review* 13 (2004): 79-101.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan*. Cambridge; Nueva York: Cambridge University Press, 1996.
- Kantaris, Elia Geoffrey. "Allegorical Cities: Bodies and Visions in Colombian Urban Cinema". *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 9.2 (1998): 55-73.
- Lander, Edgardo. "Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos". *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Ed. Edgardo Lander. Caracas: FACES-UCV; iesalc, 2000.
- La vendedora de rosas*. Dir. Víctor Gaviria. Colombia. Producciones Filmamento, 1998. Film.
- La virgen de los sicarios*. Dir. Barbet Schroeder. España, Francia y Colombia. Canal +, 2000.
- Lefebvre, Henri. *Le droit à la ville*. París: Anthropos, 1968.
- Lino, Sonia Cristina. "Birds That Cannot fly: Childhood and Youth in *City of God*". *Youth culture in global cinema*. Eds. T. Shary y A. Seibel. Austin: University of Texas Press, 2007. 131-143.
- Lins, Paul. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Ludmer, Josefina. "Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política". *Cuba, un siglo de literatura (1902-2002)*. Eds. Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría. Madrid: Colibrí, 2004. 357-371.
- Marcuse, Herbert. "Industrialization and Capitalism in the Work of Max Weber". *Negations: Essays in Critical Theory*. Allen Lane; Londres: Penguin, 1968. 201-226.
- María Full of Grace*. Dir. Joshua Marston. Colombia, Estados Unidos y Ecuador. HBO Films, 2004. Film.
- Marx, Karl. *Capital: A Critique of Political Economy*. Vol. 1. Chicago: Charles H. Kerr, 1906.
- O Homem do Ano*. Dir. José Henrique Fonseca. Brasil. Conspiração Filmes, 2003. Film.
- Pizza, birra, faso*. Dirs. Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. Argentina. Palo y a la Bolsa Cine, 1998. Film.
- Ponte, Antonio José. "Un arte de hacer ruinas". *Nuevos narradores cubanos*. Ed. M. Strausfeld. Madrid: Siruela, 2000. 123-139.
- Puignau, Juan P. *Valoración económica en el uso de los recursos naturales y el medio ambiente*. Montevideo: IICA, 1998.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- Rodrigo D. no futuro*. Dir. Víctor Gaviria. Colombia. Compañía

- de Fomento Cinematográfico, 1990. Film.
- Rosario Tijeras. Dir. Emilio Maillé. Colombia, México, España y Brasil. Dulce Compania, 2005. Film.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Du contrat social ou principes du droit politique*. París: Garnier Frères, 1962.
- Ríos, Alberto. "The Child". *The Iguana Killer. Twelve Stories of the Heart*. Lewiston: A Blue Moon and Confluence Press Book, 1984. 12-21.
- Santiesteban, Ángel. "Los aretes que le faltan a la luna". *Los nuevos caníbales: antología de la más reciente cuentística del Caribe hispano*. Eds. M. Bobes, P. A. Valdez y C. R. Gómez Beras. La Habana; San Juan; Santo Domingo: Búho; Isla Negra; Unión, 2000.
- Sassen, Sakia. *Globalization and Its Discontents*. Nueva York: The New Press, 1998.
- "Reading the City in a Global Digital Age". *Future City*. Eds. S. Read, J. Rosemann y J. Van Eldijk. Londres; Nueva York: Spon, 2005. 145-155.
- Sennett, Richard. *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*. Londres; Nueva York: W. W. Norton, 1994.
- Slumdog Millionaire*. Dirs. Danny Boyle y Loveleen Tandan. Reino Unido. Celador Films, 2008. Film.
- Sumas y restas*. Dir. Víctor Gaviria. Colombia y España. Latin Cinema Group, 2004. Film.
- Turner, Bryan S. "Perspectivas en Sociología del Cuerpo". *Reis* 68 (1994): 11-39.
- Valdés, Zoé. "Retrato de una infancia habanaviejera". *Nuevos narradores cubanos*. Ed. M. Strausfeld. Madrid: Siruela, 2000. 17-24.
- Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 1995.
- Walde Uribe, Erna von der. "La novela de sicarios y la violencia en Colombia", *Iberoamericana* 3 (2007): 27-40.
- Yépez, Heriberto. *Cuentos para oír y huir al Otro Lado*. México, D.F.: Universidad Autónoma de Baja California, 2002.

“Lo real” en suspenso: narrativas excepcionales de la Argentina reciente

Edgardo Dieleke

NEW YORK UNIVERSITY IN BUENOS AIRES

Profesor en New York University, sede Buenos Aires. Candidato doctoral en

Princeton University. Ha publicado diferentes artículos sobre literatura, cine y cultura de masas en Argentina, Brasil y Estados Unidos. Editó, junto con Paola Cortés Rocca y Claudia Soria, el libro *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna* (Editorial Prometeo, 2010). Además, es guionista y director de cine.

Dirigió junto a Daniel Casabé, *Cracks de nácar* (2011) y *La forma exacta de las islas* (2012). Correo electrónico: edieleke@gmail.com.

Artículo de reflexión

El presente artículo forma parte del proyecto de tesis doctoral *Ficción y excepción. Los límites de la representación en Latinoamérica*.

Resumen

En un mundo en crisis, una vez más algunos analistas regresan al caso “argentino” en el 2001 como síntoma de un modelo económico y político que ya mostraba sus grietas. En aquella crisis, los propios bancos y el

Estado violaron una de las claves del sistema: la intangibilidad de la propiedad privada. Sin embargo, esa “ficción” que resultó ser el neoliberalismo venía anticipándose y continuó siendo discutida por algunas novelas y películas argentinas. En

este artículo se analiza el estatuto de la ficción en una realidad que continuamente redefine el horizonte de lo verosímil.

Palabras clave: Argentina, Estado, neoliberalismo, nuevo cine argentino, Ricardo Piglia, violencia.

RECIBIDO: 23 DE NOVIEMBRE DE 2011. EVALUADO: 12 DE ENERO DE 2012. ACEPTADO: 15 DE ENERO DE 2012.

¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?

BERTOLT BRECHT.

Epígrafe de la novela *Plata quemada*, de Ricardo Piglia

The latest craze consists in zipping off to Buenos Aires to gawp at the aftermath of the collapse of the neo-liberal experiment of the 1990s.

PAUL VIRILIO

La criminalidad que había invadido el país como consecuencia de la crisis alentaba la imaginación. En el fondo era una cuestión de invención, de inventar antes que los otros, adelantarse en la creación de formas nuevas, y hacerlas siempre nuevas, en la cresta de una ola que no dejaba de avanzar.

CÉSAR AIRA

DOS DE LOS epígrafes elegidos, uno perteneciente *Las noches de Flores* de César Aira, y el segundo al libro *City of Fear* de Paul Virilio, muestran una Buenos Aires que parece reunir colapso económico, criminalidad y exceso de imaginación. De hecho, con la crisis Buenos Aires se convirtió –desde la perspectiva del turismo eurocéntrico así como en la academia– en una ciudad que condensaría una paradójica combinación. Explosión creativa junto a una violenta exclusión configuran a Buenos Aires como una ciudad real y a la vez una especie de laboratorio de prueba del presente. No son pocos, entre ellos Virilio, los que vieron en la crisis argentina algo que se repetiría luego en otras latitudes con variantes locales¹: La exclusión social, el paradigma de la vigilancia, la ciudad dividida, y el estado de sitio como una posibilidad en permanente ejercicio².

-
- 1 La atención académica tras la crisis de 2001 fue amplia e imposible de enumerar en su totalidad, a tal punto que junto a los análisis sobre la globalización, impulsó un debate sobre la posibilidad de pensar en nuevas formas de la política y de la comunidad por fuera de la nación, algo que resulta desde hoy pasajero. Para esto cabe recordar *Imperio*, de Toni Negri y Michael Hardt, los trabajos de Naomi Klein (*No logo*, *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*, el film *The Take*) y la *Gramática de la multitud*, de Paolo Virno. Entre otros, este tipo de textos, que no surgen como consecuencia directa de la crisis, se han vuelto centrales para la crítica cultural a la hora de comprender la crisis argentina de 2001 en un contexto más amplio.
 - 2 Véanse el campo de concentración y el estado de excepción como paradigmas de gobierno en Agamben ("El estado"); los trabajos de Paul Virilio en *City of Fear* y *Speed and Politics*, y "Planet of Slums", de Mike Davis.

Sin embargo, más allá de los posibles diagnósticos político-económicos, quiero analizar qué relatos e imágenes proponen una serie de objetos culturales representativos del período que prefiguran la violenta exclusión económica que estalla en 2001, o que se producen tras ese contexto. En el primer epígrafe, Piglia cita a Brecht para abrir *Plata quemada* (1997) e involuntariamente anticipa, según mi lectura, lo inverosímil de la realidad argentina. Esto se cristalizaría en una significativa crisis del sistema capitalista: el llamado “corralito” de 2001 en el que los bancos privados congelaron los fondos de miles de ahorristas privados. Frente a la caída de una de las grandes “verdades” del neoliberalismo –la intangibilidad de la propiedad privada– parece entrar en suspensión el estatuto de lo real. Y yendo más allá, lo que Piglia en *Plata quemada* y de otro modo Aira en *Las noches de Flores* –cuyas poéticas han sido leídas como contrapuestas– confirman es que la delincuencia, la legalidad y el estatuto de la ficción entran en discusión, precisamente porque la “realidad”, de un modo fragmentario y barroco a veces, violento y explícito en otros, le ha ganado por momentos la partida a la ficción y es el origen de esta.

Por otra parte, estos relatos que pertenecen a la esfera de lo literario conviven y pierden protagonismo frente a las imágenes, a lo indicial de esta realidad de puro presente, que el llamado nuevo cine argentino (NCA) comienza a hacer ver³. Simultáneamente a *Plata quemada* aparece *Pizza, birra, faso* (Caetano y Stagnaro, 1996), la denominada primera película del NCA, que inaugura la serie más explícitamente “realista” o “transparente”, una tendencia dentro del cine argentino que, marcada por la delincuencia, la exclusión social y el presente, se confirma como una de las más fuertes que subsisten hasta hoy (véanse Aguilar; Amado; Dieleke; Fernández Bravo). En este sentido, algunas imágenes del NCA que analizaré más detenidamente dan cuenta asimismo de una inestabilidad del estatuto de la ficción y de una necesidad por hacer ver otro tipo de imágenes y con otros dispositivos.

En términos del análisis de los objetos culturales del pasado reciente, Josefina Ludmer ha trabajado en una dirección afín pero apeándose casi en su totalidad a los textos literarios⁴. Ella propone que los textos literarios recientes

3 A pesar de tratarse de una corriente con variantes estéticas que imposibilitan una agrupación común, el nuevo cine argentino sin embargo puede ser leído conjuntamente por su preocupación por el puro presente, en lo que acuerdan la mayoría de los críticos (Aguilar, Amado, Page, Wolf, etc.).

4 La discusión del estatuto de lo real es un tema que está siendo trabajado de manera muy interesante, pero a partir de otras perspectivas. Por ejemplo, ver el trabajo de Florencia Garramuño (2009) en relación con el concepto de experiencia. También Luz Horne ha analizado las nuevas

ya no pueden ser analizados con categorías literarias:

No se las puede leer como literatura porque aplican a la literatura una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecibilidad [...] y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura, son ficción y realidad. (Ludmer, *Aquí* 150)

Inicialmente de acuerdo con esta lectura, en el sentido en que hay un grupo de objetos que parecen desdibujar las nociones de realidad y de ficción, propongo ajustar y reconfigurar esta lectura incluyendo algunas imágenes del NCA, pero además, centrándome en una particular inflexión entre realidad y ficción. Ludmer afirma que estos textos ya no pueden leerse con categorías literarias, con nociones de autor, de obra o de género. Quiero proponer aquí un recorte diferente, no ya en función de literaturas postautónomas, sino más bien de establecer otra serie. Una serie que incluye un grupo de films del NCA en donde la ficción entra en crisis por una intromisión o por el peso de lo "real", de diversos modos de acuerdo al objeto, intromisión que proviene de relatos de delincuencia y legalidad que ponen en suspenso la noción de ficción. En una frontera formal, son relatos que colocan la violencia en primer plano, y que ponen en tensión el acceso a lo real. Si, como señala Mabel Moraña al trabajar el rol de los medios masivos en Latinoamérica, el conflicto social tiende a ser camuflado, o estigmatizado en ciertos sectores marginales, estos objetos se desmarcan de esa "realidad" y dan cuenta de una nueva violencia, que en el caso argentino, de acuerdo a mi hipótesis de entrada, proviene inicialmente de la exclusión económica que comenzó en los años noventa⁵.

Para decirlo en otros términos, quiero leer las dos novelas señaladas, junto con la tendencia más "realista-documental" del NCA (algunos films de Adrián Caetano y Pablo Trapero como representantes de esta línea), como una selección de obras que a priori comparte esta tensión entre ficción y no ficción, pero que demuestra especificidades propias. Estos objetos revelan los tres conceptos centrales que están en discusión en el pasado reciente de acuerdo a mi hipótesis,

formas del realismo en la literatura latinoamericana, particularmente en las obras de Aira, Noll y Abreu, entre otros. En mi caso, no me interesa discutir estas nociones, sino intentar indagar sobre un nuevo cruce que excede lo literario, y por tanto, las nociones de realismo, que como sabemos, difieren en el cine y en la literatura. Se trata más bien de intentar trabajar con las ambivalencias que adquiere el estatuto de la ficción al articular relatos de violencia en contextos de crisis.

- 5 "Los medios confirman el espacio urbano como el escenario de la violencia y 'educan' al individuo en la naturalización de esta y en el camuflaje del conflicto social" (Moraña).

y que se entremezclan y retroalimentan: ficción-violencia-excepción. Como ya señalé, me interesa ver los modos en que se reconfigura la noción de la ficción en estos objetos, que entran en una especie de excepción formal, precisamente en un contexto en el que esas “secuelas” que según Virilio afectan a Buenos Aires están ligadas a una particular forma de la violencia, entendida más allá de los sujetos considerados “violentos” por los medios, desde una concepción materialista, que también acompañará el análisis de los objetos, en particular los del NCA. Esa excepción formal, cruzada con una reformulación del concepto de ficción en su sentido tradicional, como literatura, como novela, o como género, se redefine no ya desde la postautonomía presentada por Ludmer, y excede asimismo la discusión sobre nuevos modos de realismo. Mi interés no es proponer que estamos frente a una reconfiguración del realismo, en donde los “efectos de lo real” o elementos de verosimilitud cambian⁶, sino que el síntoma que estos objetos, para mí representativos, comparten es que están atravesados por una cierta “ambigüedad formal” que obedece al carácter ficcional y violento que ha adquirido la propia realidad.

Se trata entonces en primer lugar de poner el eje de la lectura en los aspectos formales, así como en los materiales, y por otra parte, de tener en mente una concepción de la violencia que excede la violencia simbólica o del lenguaje (véase Zizek, *Violence*). Quiero explicitar de este modo que el contexto en el que interviene estos textos tiene que ser entendido no desde las formas subjetivas de la violencia o aquellas que los medios masivos definen en su agenda, sino que debe comprenderse dentro de un momento histórico en el que la violencia es sobre todo económica. Sigo aquí a Zizek en *Violence*:

We are not dealing now with ‘globalisation’ as an unfinished project but with a true ‘dialectics’ of globalization: the segregation of the people *is* the reality of economic globalization. The fundamental divide is one between those included in the sphere of (relative) economic prosperity and those excluded from it. (102)⁷

-
- 6 Dentro del contexto de la crítica argentina hay una serie de discusiones en torno al regreso del realismo o a “nuevos” realismos en la literatura, y que exceden el ámbito de mi trabajo: Sandra Contreras (“Discusiones” y “En torno al realismo”), Luz Horne, Graciela Speranza (“Magias” y “Por un realismo”), entre otros.
- 7 “No estamos ya lidiando con la ‘globalización’ como un proyecto incompleto sino con la verdadera ‘dialéctica’ de la globalización: la segregación del pueblo *es* la realidad de la globalización económica. La división fundamental se da entre aquellos incluidos en la esfera de la (relativa) prosperidad económica y aquellos excluidos de ella” (traducción mía).

Este recorrido permitirá entonces ver el modo de repensar esta encrucijada formal, estas “ficciones excepcionales” como las marcas de un presente en que la ficción de lo real y las ficciones del cine y la literatura están en competencia. Lo que de un modo u otro estos objetos hacen ver es un movimiento doble, por un lado una urgencia o pulsión por registrar el presente (clave en particular en el NCA) y por el otro, una dificultad de acceso a la relación entre literatura, cine y política.

Frente a algunas lecturas sobre la cultura del período que centran sus análisis en una presunta apoliticidad tanto en el cine como en la literatura, o una cierta apatía y desvío (Bernini, “Un proyecto”; González; Ludmer, *Aquí*; Oubiña, “El espectáculo”), o una fuga en la literatura de Aira, mi hipótesis de lectura propone que lo político estaría precisamente en esa tensión formal, vinculada a relatos de delincuencia y exclusión, pero que ya no pueden ser pensados con categorías como “costumbrismo” o “realismo”, sino como fábulas que desarticulan los géneros y los dispositivos que parecen utilizar. Es una lectura que se propone como intersticial, donde los objetos analizados, debido a lo inverosímil y violento del contexto histórico, no revelan –obviamente– una respuesta directa, sino una cierta ambivalencia. Zizek refiere de un modo claro los cambios formales como momento de quiebre ante ciertos contextos: “The easiest way to detect changes in the so-called *Zeitgeist* is to pay careful attention to the moment when a certain artistic (literary, etc.) form becomes ‘impossible,’ as the traditional psychological-realist novel did in the 1920’s” (“Two” 48)⁸. En línea con esta hipótesis, y tomando estos objetos como una especie de “corpus testigo”, la ambivalencia formal así como la violencia de estas narrativas pueden servir para entender un pasaje a otro tipo de serie, o de otro modo, a otra relación, acaso indiferenciada como propone Ludmer, entre literatura y sociedad. Me parece, frente a su postura, que muchos textos y films del presente todavía trabajan en tensión con lo real, y no desde un lugar postautónomo o bajo lo que ella denomina “procedimientos de isla” (*Aquí* 127). El recorte propuesto, en el que la violencia es central y toma diversas formas, nos permite leer en estos objetos, más allá del resultado, una intención de intervenir en el debate sobre quiénes definen a los sujetos violentos en la sociedad.

El recorte que he elegido comprende también una transición. La novela de Aira, como se verá, comparte algunos elementos con esta serie –la ficción que

8 “La mejor manera de detectar cambios en el llamado *Zeitgeist* es prestar especial atención al momento en que ciertos géneros artísticos (literarios, etc.), se vuelven ‘imposibles’, como sucedió con la tradicional novela realista-psicológica en la década de 1920” (traducción mía).

establece lo “real” tras el año 2001–, para luego proponer una “huida hacia delante”, una especie de propuesta de puro procedimiento formal⁹. Mientras que los trabajos de Piglia, Caetano y Trapero, en sus tensiones formales, procuran todavía tanto la construcción de un cierto relato como la recuperación de ciertos “rostros” excluidos, así como una noción de la experiencia, en Aira todo se volvería artificio. Sin embargo, frente a otras lecturas más formalistas (como señalan Contreras [*Las vueltas*] o Montaldo, en Aira el contenido parece irrelevante), *Las noches de Flores* es una novela que a su pesar introduce, antes del delirio de los finales airianos, nociones propias de la ficción, de acuerdo con las cuales la intromisión de la violencia parece provenir de una “realidad” más explosiva y desarticulada que sus novelas.

Plata quemada: de la ficción del dinero a la guerra abierta contra la sociedad

Un lector entrenado en la obra de Piglia puede observar rápidamente que *Plata quemada* es una novela, una ficción, no solo por sus dispositivos formales y el paratexto, sino porque además uno de sus personajes es Emilio Renzi, quien reaparece en cada novela de Piglia. Más allá de esto “esta novela cuenta una historia real”: el increíble asalto a un banco en 1965 y su desenlace, en el que un grupo de delincuentes resisten a la policía uruguaya hasta quemar los billetes robados antes de morir. En el epílogo de la novela, el narrador da cuenta de su modo de trabajo. En un intento por acercarse a la no-ficción, revela supuestas reuniones con testigos, jueces y otros participantes ligados al asalto. Utilizando esta vez la primera persona, el narrador se define como escritor –y no ya como Renzi– y afirma que Blanca Galeano, la concubina de uno de los pistoleros involucrados en el robo, le relató su historia en un viaje a Bolivia. Este disparador narrativo, que parcialmente proviene de lo real (Blanca Galeano existió), regresa por medio de la ley. Tiempo después de publicada la novela, la mujer demanda al autor (y no al narrador, y allí la tensión con la ficción) por un millón de pesos, por violar el derecho a la intimidad del protagonista. A pesar de que Piglia haya sido exonerado, la necesidad de recurrir a un juzgado muestra hasta qué punto el carácter ficcional de la novela entra en suspenso. En más de un sentido, la literatura consigue ingresar en lo real, o al revés, lo real termina acechando a un texto que de manera deliberada juega en la tensión con la no-ficción.

Sin embargo, más allá de esta anécdota, la novela propone, en sus persona-

9 El propio Aira definió así su “procedimiento”, la huida hacia adelante como un modo de entender la falta de causalidad de sus novelas. Este concepto es por otra parte compartido por la crítica al leer su obra (Contreras, *Las vueltas*; Laddaga, *Espectáculos*; Montaldo), que rescata el puro procedimiento, o el azar extremo como causalidad narrativa.

jes y en su narrador, esta tensión entre ficción y no-ficción que, además de repercutir en ciertos dispositivos formales, tiene que ver con la partida que la novela impone de entrada con las ficciones de la política. Una de ellas: la fundación de un banco. La segunda: ¿qué otros modos de la violencia condensa esta novela, y de qué manera intervienen en el contexto de su publicación? Por último, a través de los tipos de violencia que *Plata quemada* trabaja, quiero revisar las ideas de ficción que expone la novela, y que exceden lo literario.

Antes de revisar estas cuestiones conviene repasar algunas lecturas críticas sobre *Plata quemada*. Uno de los trabajos más atentos a la forma del texto es el de Francine Masiello en *El arte de la transición*. Su interés no reside tanto en estudiar *Plata quemada* dentro del contexto argentino sino en colocar a esta novela como una de las instancias críticas de lo que ella denomina el discurso homogeneizador del neoliberalismo. De este modo *Plata quemada* sería uno de los objetos que en el Cono Sur intervienen de manera más eficaz a través de una operación de vanguardia artística en oposición al discurso del consenso sostenido por el Estado neoliberal. De cualquier manera, y aquí el punto de discordancia de mi trabajo, su hipótesis se centra casi exclusivamente en la elección de Piglia por recuperar el habla de los marginales como modo de intervención. El trabajo del escritor con el habla de los marginales, según Masiello, no funciona de modo “costumbrista”, sino recuperando y al mismo tiempo inventando el habla de los marginales y delincuentes, y de este modo, poniendo en cuestión las “verdades” del neoliberalismo precisamente por la inclusión de esa habla “otra”¹⁰.

De todos modos, Masiello también señala un aspecto crucial de la novela: la tensión entre el lugar de la ficción al incluir fuentes, las voces de los delincuentes, y el trabajo por recuperar la verdad de Renzi frente a lo que dicen los medios masivos:

Plata quemada plantea una serie de preguntas sobre la autoridad de la narración: ¿quién tiene el poder de acceso a la información, quién controla la retrospección, quién domina la atención del Estado y usurpa la confianza de los lectores, quién controla el arte de narrar? En este contexto, el registro de las voces es siempre sospechoso. (311)

Hay aquí entonces una noción de ficción que estaría llevando al límite la

10 “La novela de Ricardo Piglia [...] está escrita con el oído atento al lenguaje sórdido de los que pertenecen al bajo mundo de la droga y de las cárceles. La novela de Piglia tantea la relación entre la oralidad y la ficción, entre la ficción creada por el relato de la historia y su extraña similitud con el proceso histórico. La trama se desarrolla en un centro metropolitano que está por experimentar un cambio radical” (Masiello 306)

novela; y el epílogo en este sentido es clave, ya que más que aclarar y cerrar el relato, impone la indistinción formal como entrada para leer no solo este caso, sino como veremos, una relación entre información, literatura y política.

En una lectura bastante menos celebratoria, Daniel Link hace tres declaraciones provocadoras que cito aquí para retomarlas luego: *Plata quemada* sería una novela poco vanguardista (en oposición al juicio de Masiello, pero por las mismas razones), anacrónica y que puede ser leída como el cierre de la literatura argentina del siglo XX. Casi siguiendo el tono de la provocación, uno podría concordar parcialmente con este juicio de Link. Sin embargo, las hipótesis de Piglia sobre la violencia estatal y su relación con la delincuencia, así como su lectura sobre el funcionamiento del sistema, no se clausuran, a mi modo de ver, con el fin del siglo XX¹¹.

Estas lecturas preocupadas por aspectos que son sin dudas relevantes han dejado de lado una intervención crítica que *Plata quemada* postula sin querer, y que me parece necesaria en función del contexto argentino. Quiero leer *Plata quemada* de manera deliberada, y forzando un poco el mismo texto, como un objeto que a partir de un contexto histórico diferente –leída de manera anacrónica, digamos– interviene de manera desplazada en el campo intelectual contemporáneo, trayendo al centro del debate el problema de la violencia, su representación, y la excepción formal. Con esto, la novela se revelaría no ya como una intervención anacrónica, sino, y en este caso de acuerdo con Masiello, como una recuperación de ciertos debates no solo literarios, sino políticos, que persisten. En momentos en los que ha quedado relegado el Benjamin de “Para una crítica de la violencia”, *Plata quemada* anticipa relatos de delincuencia antiestatal y figuras excluidas, que luego serán centrales en el NCA posterior a la crisis de 2001. Al examinar a la sociedad entera a partir de la violencia, *Plata quemada* establece una operación crítica del discurso consensual del neoliberalismo, y esto la lleva, en mi lectura, a colocar el lugar de la ficción en suspenso, en choque con los modos en los que los medios masivos construyen lo real.

Ricardo Piglia ha elaborado el concepto o la teoría del complot como una llave para descifrar el funcionamiento de la política:

Podríamos ver, entonces, a la vanguardia como una respuesta política, propia, específica, al liberalismo, a los procedimientos de construcción del poder político y cultural implícitos en el liberalismo, *una respuesta a la idea del consenso y el pacto como garantía del orden social, la visibilidad del espacio público,*

11 En esta línea, leyendo contra-complots que se oponen al discurso neoliberal, trabaja Bosteels con la idea del *potlatch* en *Plata quemada*.

la noción de representación y de mayoría como forma de legitimidad [...] *El modelo de sociedad de la vanguardia es la batalla, no el pacto, es el estado de excepción y no la ley.* (Piglia, “Teoría” 18, énfasis mío)

Siguiendo esta postulación es posible asumir una posición clara sobre la concepción de la violencia y su relación con el Estado. Al establecer a la vanguardia como respuesta política al liberalismo, hay allí de modo explícito una crítica a la concepción liberal en relación con la violencia. Si recordamos el ensayo de Benjamin, “Para una crítica de la violencia”, allí se postula, como crítica al liberalismo, que el estado de excepción es precisamente el punto en el que el sistema capitalista revela sus propias contradicciones¹². La forma en la que Piglia entiende el complot implica al Estado como uno de los mayores artífices del consenso, supuestamente pacífico, que revela su verdadera cara en tiempos de crisis. En esta concepción del Estado y de la sociedad, el pacto y el consenso son en realidad formas encubiertas, ficciones (invisibles, o mejor dicho, que el Estado hace invisibles) de la violencia continua. Si los ecos de Benjamin que este texto de Piglia contiene no son mal interpretados, Piglia parece concordar con el hecho de que la violencia es inherente al Estado de Derecho, y que cotidianamente la policía ejerce el tipo de violencia que Benjamin ha calificado como “conservadora de derecho”.

En esta concepción de la política por parte de Piglia, hay cifrada una articulación clara entre consenso, violencia y Estado. Por otra parte, y aquí es donde ingresa nuestro campo específico, la literatura trabaja para Piglia descifrando esos complots y estableciendo “contra-complots”, minando el discurso estatal desde la ficción y captando las formas de funcionamiento de la política. ¿Qué sucede en este sentido en *Plata quemada*? ¿Cuál es allí el contra-complot, o mejor dicho, cómo leer un posible contra-complot, cuando precisamente la novela parece plantear una salida imposible? ¿Cuál es el espacio que tiene la violencia ilegal en estos interrogantes?

Formas de violencia estatal y delincuencia en *Plata quemada*

12 De otro modo, como afirma Benjamin en “Tesis sobre la filosofía de la historia”: “The tradition of the oppressed teaches us that the ‘state of emergency’ in which we live is not the exception but the rule. We must attain to a conception of history that is in keeping with this insight” (257). En esta línea, mi lectura propone ir en cierto sentido a contrapelo de las lecturas actuales, y analizar precisamente aquellos textos y films que se colocan, de manera problemática, en un contexto en el que la violencia así como la relación con la ley han quedado relegadas en los análisis críticos. Más allá de la justicia estética que puedan proponer los objetos, se trata de una serie que coloca este problema en primer lugar.

En este apartado apegado al texto voy a establecer una especie de tipología de los personajes centrales de la novela: el comisario Silva y los principales integrantes de la banda que asaltó el banco. Esta detenida tipología del modo de actuar de los “implicados” así como la caracterización ficcional que adquieren permitirán recuperar las tesis sobre la violencia estatal y la delincuencia que permean en la novela.

Detengámonos en primer lugar en la caracterización del comisario Silva, encargado de apresar a los delincuentes. Pueden saberse a partir del narrador en tercera persona –quien reconstruye las voces de “testigos”, así como le da el habla al propio comisario– algunas particularidades de Silva. Cuando el narrador hace entrar las opiniones de algunos delincuentes, e incluso ofrece una supuesta “información objetiva”, el comisario es descrito como un “duro” dentro la institución policial que se vale de la tortura y de la delación para apresar a los criminales. Además, se le adjudica a Silva un diagnóstico sobre el crimen que inicialmente parece sostener la novela: “su hipótesis era que todos los crímenes tenían un signo político. ‘Se terminó la delincuencia común’ decía Silva. ‘Los criminales ahora son ideológicos. Es la resaca que dejó el peronismo [...] Son delincuentes sociales, son terroristas [...]’” (Piglia, *Plata* 60-61). Este personaje a cargo de la investigación del robo es de algún modo el que permite vislumbrar y hacer visibles las contradicciones en las que se basa el supuesto consenso del Estado. Habría que decir, acaso, que no es tanto la elección por reproducir el habla de los marginales (como señala Masiello) lo que opera de manera más crítica en la novela, sino que es esta representación de las fuerzas del orden la que revela la violencia sobre la que se basa el Estado. Lo que el comisario Silva demuestra es que ante la ley, en el fondo, todos los crímenes son ideológicos y tienen un signo político, precisamente porque atentan contra el monopolio del uso de la violencia por parte del Estado.

Dentro de la galería de delincuentes, me centraré en algunos de ellos, que pueden ser leídos como figuras transicionales hacia el presente, y que podrían distinguirse entre “delincuentes políticos” y “delincuentes comunes”, oposición que la novela parece disolver. Los dos “ideólogos” del golpe son Enrique Malito y Nando Heguilein, quienes convocan para el trabajo al brazo armado del grupo: el Nene Brignone y el Gaucho Dorda. En el accionar de cada uno de ellos la novela parece establecer modalidades del “contra-complot” así como diferentes relaciones entre los crímenes y la sociedad. En el extremo más “político” se encuentra Nando Heguilein, un exintegrante de la Alianza Libertadora Nacionalista, quien ha luchado junto al peronismo combativo y que trabaja por la vuelta de Perón: “Nando tenía la ilusión de hacerlos entrar en la Organización. Poner caños, robar

bancos, cortar líneas eléctricas, provocar incendios, disturbios” (59). Este personaje arltiano tiene una visión más acabada del “contra-complot”, aunque, en el fondo, su interés obedece al del partido. Como señala el Nene Brignone, es “uno de esos giles que se hacen matar por la vuelta del Viejo”.

Enrique Malito, conocido también como el “Ingeniero” o el “Rayado”, es el estratega, el intelectual del grupo, y quien acaso por esto consigue escapar misteriosamente de la encerrona de la policía. Su percepción de la sociedad es una de las más lúcidas en la novela y una de las más acordes con las postulaciones en torno al paranoico y al complot del propio Piglia: “Según Malito, todos los teléfonos de la ciudad estaban pinchados” (18).

Pero además Malito, quien establece el operativo y se encarga de dar las órdenes en la banda, es descrito como “un bandolero al viejo estilo, un idealista, Malito, que podía convertirse en un héroe popular, como Di Giovanni o Scarfó” (121). Esta caracterización, puesta en boca de Heguilein, revela una operación que permite el trabajo ficcional de esta crónica policial. Nada sabe el lector sobre los integrantes reales de la banda. Aunque en el epílogo, de manera ficcional, Piglia afirme haber revisado legajos y notas, lo cierto es que la caracterización de los delincuentes responde a una operación que posibilita la ficción. Narrativamente resulta sin dudas más productivo contar con distintos tipos de delincuentes en la banda, algo que no fue necesariamente así en los hechos. Pero más allá de las conveniencias narrativas, esta tipología de delincuentes permite una lectura en clave ideológica sobre las elecciones de Piglia. El personaje de Malito parece responder a las operaciones de lectura de la izquierda de los años sesenta y setenta (en su recuperación de Arlt) o de la preeminencia de figuras como la del “bandido social” (Hobsbawm) o del criminal que ataca a los poderosos. Estas operaciones críticas, literarias, y hasta cinematográficas, fueron dominantes en esos años no solo en Argentina, sino en obras claves de Latinoamérica (el caso de los *canga-ceiros* en el *cinema novo* o los delincuentes en el cine marginal/underground de Rogério Sganzerla)¹³. Esa apuesta de la izquierda cultural de aquellos años estaba sostenida en el potencial revolucionario que encarnaban ciertos bandidos sociales. Desde el poder aquellas operaciones eran percibidas como una apología de la violencia¹⁴. La “violencia popular” que entonces se legitimaba era la que ejercían

13 Con estéticas muy dispares, pero en una operación similar de recuperación de los “bandidos marginales”, se ha analizado el cine de Glauber Rocha y Rogério Sganzerla, en el caso brasileño. En la misma línea el cine de Pino Solanas, con su *Hora de los hornos*, a pesar de no centrarse en estas figuras, hace eco de un cierto espíritu de época.

14 Señala acertadamente Schollhammer al analizar las ficciones de esa época en Brasil: “Era como se esses autores afirmassem que a realidade social é violenta e autodestrutiva em consequência

como agentes las clases populares, a través del delito y otras prácticas violentas contra el sistema y las clases altas, que aún sin una expresión política clara, eran vistas como síntomas de un posible cambio social¹⁵. Habría que pensar, yendo más allá de estas posturas (y me parece que Piglia sostiene esta posición en el presente), que no se trata de que los crímenes atenten contra las clases altas, sino de que la misma noción de criminalidad (o en otro cariz, la crisis) revela cotidianamente las fracturas del sistema capitalista. En algún sentido esta es la lectura que propone Žizek al trabajar la violencia. La verdadera cara de la globalización es la profundización de la exclusión provocada por el sistema capitalista. Allí se origina la mayor violencia, frente a las formas de violencia subjetiva o simbólica que los medios repiten una y otra vez.

Volviendo a *Plata quemada*, ¿puede leerse el personaje de Malito como un anacronismo y una continuidad ineficaz de aquellas operaciones? Parecería que no. Malito, sin dudas el “intelectual” del grupo, es asimismo quien desaparece y comienza a perder protagonismo, a medida que las figuras que la novela parece recuperar son las del Nene Brignone y el Gaucho Dorda, la de aquellos que resisten hasta el final y acaban quemando los millones al tiempo que se llevan varios policías con ellos¹⁶. Parecería que la novela no recupera ese tipo de figuras de tradición anarquista, o incluso del peronismo armado, sino de un modo radical, a aquellos delincuentes que rompen de modo radical con la idea del consenso y la negociación.

La relación entre violencia estatal y delincuencia aparece cristalizada de un modo complejo y productivo en el personaje mejor logrado de la novela, el Gaucho Dorda. Aquí las operaciones de Piglia son diversas, y podemos encontrar allí las lecturas sobre la relación entre violencia estatal y violencia ilegal. Marcos Dorda, alias *el Gaucho Rubio*, es el más violento de la banda y quien más tiempo pasó en las instituciones “reformistas” del Estado. Desde joven estuvo internado en un reformatorio por un asesinato y luego fue cayendo repetidas veces en la cárcel.

de uma violência maior do próprio sistema, o que acaba legitimando em certo modo a violência social, contanto que esta se dirija contra os poderosos, guiada de modo politicamente correto” (244).

- 15 Josefina Ludmer, en el caso argentino, hace una genealogía de los criminales en la literatura, tomando el crimen como el modo de cuestionar la sociedad burguesa (*El cuerpo*).
- 16 El Gaucho Dorda, uno de estos personajes, el más violento, afirma cada vez que mata a un policía: “uno menos”. La declaración es actual puesto que parece la otra cara del discurso más recalcitrante de la derecha argentina en momentos en los que el delito se incrementó como nunca luego de la crisis de 2001. En ese momento, un reconocido periodista televisivo, cada vez que anunciaba la muerte de algún delincuente en un enfrentamiento con la policía, repetía: “uno menos”.

A su llegada a Buenos Aires se reencuentra con el Nene Brignone, a quien había conocido cumpliendo una condena. Lo más interesante del personaje sin embargo es que es el único personaje que prácticamente "es hablado" por los demás. El Nene es el único que lo entiende y hasta verbaliza sus delirios. En repetidas ocasiones aparece además un narrador "legal" que da cuenta del caso de Dorda. Se trata del Dr. Bunge, quien lo trató en diversas ocasiones, intentando "normalizarlo" hasta el punto en el que decretó su incurable psicopatía. Por último, el lector llega a conocer el discurso de Dorda a partir de otras dos construcciones ficcionales. En primer lugar la novela recrea "las voces" que incesantemente escucha el "loco Dorda" y que le hablan. En segundo lugar, los delirios verbales de Dorda, concentrados en los momentos en los que resiste el asedio policial en el departamento de Montevideo, son recuperados de manera parcial por Roque Pérez, un radiotelegrafista que ofició (en la ficción) como el escucha de los diálogos entre los delincuentes.

La reconstrucción ficcional que establece Piglia en relación con Dorda permite trazar una concepción de la política y de la violencia estatal que remite al siglo XIX y a la fundación del Estado mismo. Hay una operación que es clave en este sentido: Piglia coloca el pasado del personaje en el campo, en un espacio que no remite al presente de la novela y que en sus formas sociales y económicas podría muy bien referir al siglo XIX. Por otra parte, hay una fuerte intervención sobre la historia real: Piglia le modifica el nombre de pila así como el apodo: se trata entonces del Gaucho Dorda, o el gaucho rubio. Este apelativo lo ancla al pasado fundacional de la nación y lo constituye en el cuerpo actual de un proyecto (el liberal) fracasado. En este sentido el desarrollo del personaje acompaña, en una alegoría microscópica, un proyecto estatal basado en la violenta sujeción y criminalización de las clases bajas. El Gaucho Dorda, tras los repetidos esfuerzos del Estado por normalizarlo (en la prisión y a través de la "ayuda" médica del Dr. Bunge), encarna un producto casi intrínsecamente estatal.

Este tipo de caracterizaciones sirven para ir un poco más allá de la escena final en que la novela recrea la reacción de la sociedad ante el *potlatch* del que son testigos: "Pero todos comprendieron que ese acto era una declaración de guerra total, una guerra directa y en regla contra toda la sociedad" (173). No se trata simplemente de un acto contrario al statu quo, sino que también los propios códigos del crimen (y el posible contra-complot) son disueltos. Con esto, hay una apuesta que la ficción mantiene: todos los crímenes, en mayor o menor medida, son políticos. Detrás de ellos, como en los crímenes perpetrados por el Gaucho Dorda, lo que se pone en escena es la maquinaria del Estado, que basa su poder policial en la formación de delincuentes (Foucault), y en este sentido es que Dor-

da “es hablado”. Por tanto, quizás la apuesta política que *Plata quemada* elabora en torno a la violencia resulta, siguiendo a Bosteels, más apropiada para pensar el presente que las articulaciones de la izquierda en los años sesenta¹⁷. Habría que agregar que precisamente la recuperación de “delincuentes comunes”, y no ya los bandidos sociales que acompañaron muchas de las consignas de los sesentas, parece más radical y menos reformista.

El ingreso de lo real en el NCA y dos fábulas contrariadas

Puede decirse sin exagerar que los imaginarios sociales de los últimos quince años en Argentina han sido trabajados persistentemente por el NCA, más que por la literatura del período¹⁸. En un fenómeno que excede al cine argentino, la infiltración de lo real es perceptible en una cantidad de films más allá de sus diferencias estéticas. Podría afirmarse además que desde la ficción el cine argentino replantea sus fronteras con el documental, y quizás esto sea más visible a partir de una serie de operaciones formales y hasta por los aspectos materiales (que son centrales para entender el NCA, no solo su costado documental en las ficciones). Estos aspectos podrían ser, desde el lenguaje y la producción, los siguientes: uso de cámara en mano –como en *Pizza, birra, faso*–, largos planos secuencia que se acercan al modo observacional del documental –como en *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001)–, un realismo sucio con cercanías al neorrealismo en algunos directores –como en *Mundo grúa* (1999) de Pablo Trapero, o *Bolivia* (2001) de Adrián Caetano–, el uso de actores no profesionales, locaciones naturales, elipsis en los guiones (de manera mucho más elíptica que en el neorrealismo italiano, a pesar de las filiaciones que existen).

Sin embargo, dentro de ese presente que los films ponen en escena, y más allá de similares condiciones de producción que podrían calificar a este nuevo cine como marginal (Amado, “Cine”), Caetano y Trapero son los directores más representativos de una tendencia que ha sido calificada como la más realista, o la más “transparente” (Bernini, “Un proyecto”). Sus films, a diferencia de los denominados “no-realistas”, como los de Lucrecia Martel o Ezequiel Acuña (véase Bernini, “Los no realistas”), aunque sea fragmentariamente, proponen ciertos in-

-
- 17 “Frente a la conjura del capital surge también el sueño de otro tipo de contra-complot: no ya una mera lectura en clave invertida sino una especie de salida exasperada por autodestrucción sacrificial. Es en este sentido que podemos entender el final” (Bosteels 41).
- 18 “Con una apertura de la que carecen otras artes del período, el cine se transformó, en los últimos años, en el lugar en el que se plasmaron las huellas del presente y es por eso que puede recurrirse a las películas para responder a la pregunta sobre por qué, pese a que los mundos se están evaporando, algo persevera” (Aguilar 8).

dicios sobre la sociedad en la que tienen lugar sus ficciones. Es más, me interesa leer en particular un par de films como instancias en las que, trabajando en la frontera con el género policial, la imagen y el relato parecen ceder ante lo real, y esa infiltración de lo real permite una lectura que los vuelve films que documentan una tensión de lo real. Quiero indagar de qué manera se da esa tensión cuando la relación con la legalidad acaba por desdibujar las categorías de análisis del realismo o incluso de un género como el policial.

No se trata entonces solamente de una vuelta al neorrealismo, más allá de la inclusión de actores no profesionales, de locaciones naturales, de un logrado trabajo en los diálogos, o de imágenes más o menos “reales”, ya que se sabe: lo real es más un efecto que una sustancia tangible. Sin embargo, si ciertos géneros proponen un modo de acceso particular, quiero decir que en parte ese ingreso de lo “real”, por excesivo y fragmentario que sea, contamina, por la violencia con que es planteado en ciertos casos, nociones como las de ficción y lo real. Las dos películas que analizaré, *Un oso rojo* (Adrián Caetano) y *El bonaerense* (Pablo Trapero), ensayan en principio dos modos de acceso opuestos: el protagonista del primer film es un delincuente; mientras que en el film de Trapero, el punto de vista está puesto en un policía. Dos posiciones ante la ley, dos modos de ingreso de la violencia, y como veremos, maneras similares en las que el relato parece contrariarse por contaminación de lo real.

Antes de ingresar al análisis de estos films, quiero recuperar dos nociones sobre la intromisión de lo real en el cine contemporáneo que sirven para entender el modo en que operan estos films así como las lecturas que se han hecho de ellos. Uno de los modos de leer esta tendencia más “transparente” en el NCA ha sido el de establecer, como en parte señalé, sus afiliaciones con el neorrealismo italiano. Así, además de ciertos aspectos materiales y formales, según Joanna Page el aspecto común al neorrealismo reside en la prioridad por lo observacional y lo discontinuo, en lugar de la acción. Aquí sin dudas lo que Page retoma es el análisis de Deleuze sobre el neorrealismo (Deleuze 18-19). Podemos concordar al analizar por ejemplo *Pizza, birra, faso*, o *Mundo grúa* de Trapero, en que habría una inclinación por la discontinuidad, en la que lo indicial reemplaza la acción motriz. Sin embargo, puede señalarse como aspecto central no solo ese carácter indicial, sino también un principio de indeterminabilidad que proviene de la irrupción de lo real. Tendríamos así no solo estos casos más claros, sino como veremos también en el caso de los films que analizo, justamente aquellos que privilegian más la acción. Leyéndolos a contrapelo, veremos que lo real provoca suspenso, o una cierta ambigüedad en las elecciones formales. Por otra parte, frente a las lecturas que califican este cine de populista (Bernini, “Un proyecto”;

Oubiña, “El espectáculo”) por el recurso a ciertos géneros o por su transparencia, hay que decir que es en sus momentos de indistinción que revelan una tensión, relacionada con la renovación del estatus de lo real y los modos de acceso con los que trabaja el cine.

Pero para aclarar mi hipótesis de lectura sobre estos films, quiero ampliar su contexto excediendo la referencia al neorrealismo, y trabajarlos en relación con el cine contemporáneo y con el estado de las imágenes en sentido más amplio. Señala Comolli en *Ver y poder* una tendencia actual ante la que estos films parecen encontrarse en una encrucijada:

Las ficciones cinematográficas multiplican los “efectos de lo real”. El espectáculo ya no resulta suficiente. Las realidades se han vuelto a tal punto ficcionales, que las ficciones ya no pueden prescindir de una buena dosis de “realidad” [...] El modelo de la vigilancia se impone en todas partes: “vigilar y penalizar” son más que nunca las consignas de una sociedad (mundial) a la vez fascinada por la ilusión de la transparencia total (verlo todo, mostrarlo todo, no ocultar nada) y por el doble –cómplice– de esa transparencia: el vampiro de la seguridad (clausurar, codificar, encerrar, rechazar, obligar, apretar). (244-245)

De aquí surge también en parte mi diagnóstico e hipótesis sobre la tensión entre la ficción y lo real. Como advierte Comolli, es la propia realidad la que se ha vuelto ficcional, lo que exige dosis cada vez más fuertes de “realidad”. Basta con pensar en films como *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle, Inglaterra), *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, México) o *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles, Brasil), como representantes más visibles de esta “urgencia”. A diferencia de este tipo de films hay una tensión en *Un oso rojo* y *El bonaerense* que deja ver en funcionamiento algo más. Sin ser los más observacionales, aparecen contaminados de otro modo por lo real, no simplemente, como ha sido analizado, por la transparencia que proponen desde la inclusión de personajes lumpenes (Aguilar; Bernini, “Un proyecto”). Por otra parte, estos films se desvían de otro cine que siguiendo a Comolli parece querer “mostrar todo” y por tanto está acompañado por ese doble: encerrar y castigar.

Por último, quiero traer una noción que caracteriza los modos de la representación cinematográfica. Jacques Rancière define el cine como el arte que desde su nacimiento revela una “fábula contrariada”, regulada por sus condiciones materiales, y que genera por esto una diferente forma de lo real:

El automatismo cinematográfico dirime la querrela entre el arte y la técnica al modificar el propio estatuto de lo “real”. No reproduce las cosas tal y como se

ofrecen a la mirada. Las registra tal y como el ojo humano no las ve, tal y como se presentan al ser en estado de ondas y vibraciones, antes de ser cualificadas como objetos, personas o acontecimientos identificables por sus propiedades descriptivas y narrativas. (10)

De este modo, por su aspecto formal, porque la cámara simplemente registra (y en ese sentido el cine modifica "nuestro" estatuto de lo real), las fábulas del cine, más allá de ser clásicas o modernas –y que por tanto suspendan la imagen-movimiento– siempre van a incluir dos lógicas que constituyen una fábula contrariada desde el comienzo. Siguiendo un poco más a Rancière:

Y uno de los principios invariables de eso que denominamos puesta en escena cinematográfica consiste en suplementar –y contrariar– el trazado de la acción y la racionalidad de los objetivos mediante el desajuste de dos visibilidades [...] a través de los reencuadres y movimientos aberrantes impuestos por un personaje que encaja con ese relato de la persecución de unos fines al mismo tiempo que los pervierte. (25-26)

Esta última referencia sirve para enfatizar un aspecto clave de los dos films –entre otros del NCA– que analizo abajo. Como veremos, utilizando una lógica clásica de la narración cinematográfica, estos films explotan esa ambigüedad, o mejor, esas dos visibilidades que señala Rancière. Y revelan además un desajuste entre el sujeto que persigue ciertos fines, y el contexto presente, donde esos fines se vuelven imposibles de seguir.

La lógica de las imágenes. Una de ladrones y otra de policías

A good rule in detective fiction is to have only one criminal.

FRANCO MORETTI

Un oso rojo es uno de los films menos valorados del NCA. Criticado por la recuperación miserabilista del mundo de los delincuentes; por proponer un relato de salvación individual o por la intención en apariencia infantil de su director de querer hacer un "western" ambientado en el presente argentino, *Un oso rojo* no ha cumplido las expectativas estéticas de gran parte de los críticos. Sin embargo, por no proponer un cine "moderno", algo que el film no busca, no parece justo cuestionarlo. No intento una forma de revisionismo, sino ver los modos en que una de las películas más "narrativas" aparece infiltrada y fracturada por la violencia de lo real.

Un oso rojo narra una historia simple, y tiene en su concepción la lógica del wéstern. Tenemos así a un personaje que, por medio de la violencia personal, restablece un precario orden; pero allí empiezan las excepciones. El film comienza con la salida de la cárcel del Oso, mientras en un montaje paralelo conocemos las razones por las que fue preso. En una secuencia observamos un enfrentamiento con la policía, en la que el Oso hiere a un oficial. Antes de esto es presentado como padre de familia, interrumpiendo el cumpleaños de su hija para “trabajar”. Delincuencia y desintegración familiar son una de las lógicas del film (Amado, *La imagen*). Pero más que esto, al “regresar” a la sociedad el Oso irrumpe en ella restableciendo un precario código¹⁹ que junto con las secuencias de acción permiten catalogarla como un wéstern bonaerense. Quiero rescatar el modo en que esa reintegración del Oso resulta imposible, dado que es un personaje contrariado, siguiendo la terminología de Rancière, que persiguiendo una serie de acciones hace ingresar en la pantalla la violencia de un sistema que es visible desde la exclusión trabajada en los planos y en la puesta en escena.

En este sentido, en la puesta en escena podemos ver desde el inicio una decisión clara por dividir los planos. Y en estas decisiones ingresa la violencia al film, y me parece, podemos dejar de lado el miserabilismo. Hay dos o tres secuencias que muestran esto de manera central. En los primeros planos en los que el Oso sale de la prisión, la cámara acompaña sus movimientos y cierra la secuencia del lado de adentro de la cárcel. Sin embargo, no dejamos de ver al Oso mediado por rejas. Del mismo modo, esta “lógica del encierro” reaparece cuando el Oso visita a su familia al salir de la cárcel. Al reencontrarse con su exmujer el diálogo es mantenido en un plano-contraplano donde el rostro del Oso aparece atravesado por las rejas de la casa. Esta lógica del encierro se interrumpe y solo marca algunas escenas, pero esas interrupciones no obedecen exclusivamente al devenir de las acciones sino que se enriquecen con una especie de cartografía de una ciudad devastada, que aunque funcione como trasfondo, infiltra lo real en el cine. En ese recorrido suburbano, que podría leerse como las instancias “liberadoras”, en lugar de contar con un paisaje disponible y dominable (como en el wéstern), tenemos un mapa arrasado que le va cerrando el paso.

Otro de los espacios que explota esta lógica del encierro, y de la imposible reinscripción social de quienes han delinquido, pero también de los excluidos, es el lugar de trabajo del Oso tras salir de la cárcel. Recomendado por un compañero de celda, el Oso llega a una remisería atendida por otro exconvicto, quien le ofre-

19 Gonzalo Aguilar en su *Otros mundos* trabaja con la precariedad como clave de entrada al NCA, y también en parte Jorge Ruffinelli.

ce trabajo. Es un espacio mínimo, cubierto de rejas, que los coloca en otro tipo de encierro. Uno de sus colegas allí anuncia el posible destino del Oso: alejado de sus familiares, un plano muestra al hombre tras las rejas del local, en silencio y sin salida.

La secuencia más potente es la que confirma la reinscripción imposible y que funciona en oposición a las escenas de enfrentamiento con la policía en clave de cine de acción. Filmada primero desde el punto de vista de su hija –que está en una calesita–, la cámara da vueltas, descubriendo progresivamente la escena. Vemos primero al Oso tras las rejas que rodean la calesita y que lo separan de su hija, en un primer plano que lo muestra parco, incapaz de expresarse. En el plano siguiente hay dos policías, que desde atrás lo palpan y tras ver su identidad, le ordenan que no regrese. De manera menos explícita que la violencia del Oso –quien mata a dos policías en un enfrentamiento– esta lógica del encierro, sutil, excede al género, y se vincula con otra lógica oculta que motiva la trama, la del dinero.

El dinero, que tras el contexto de la crisis en 2001 es lo más real y concreto y a la vez lo más ficcional se escurre a lo largo del film hasta que le da un cierre²⁰. Otra lógica para leer el film y la violenta y sutil exclusión que propone es la lógica del dinero. En *Un oso rojo* el dinero que le deben al Oso, por el robo cometido antes de caer preso, motiva sus acciones tras salir de la cárcel. Perseguido por su interés en recuperarlo, y a la vez por regresar con su familia, el escaso dinero con el que cuenta nunca es visto: lo poco que consigue es intercambiado por objetos afectivos. El dinero que tiene se convierte entonces en un libro de lectura para su hija, en un oso rojo de regalo, en pequeñas salidas y en una precaria subsistencia.

El dinero aparece además en una secuencia en la que también interviene lo real. El Oso sigue a Sergio –la pareja de su exmujer– al bar donde apuesta a diario. En un plano medio vemos al dueño del bar leyendo el diario, en el que se titula que el Estado estudia dolarizar los depósitos, mientras le niega un crédito a Sergio. La ficción que postulan los diarios (una insostenible igualdad entre el peso y el dólar) irrumpe en el relato de descomposición familiar y económica de Sergio, quien está desocupado. En esa escena irrumpe el Oso, recomponiendo mínimamente un código: violentamente obliga al dueño del bar a que no lo deje apostar y promete saldar la deuda. Si la narración propone un código personal –el del Oso–, la realidad ingresa en ella de modos más sutiles pero no menos violentos. En este sentido, a pesar de que el accionar del Oso no sea una crítica

20 No debemos olvidar que tras el corralito comenzaron a circular en el país, simultáneamente, varios tipos de monedas diferentes, todas de curso legal.

revolucionaria, ni que desde lo formal el film proponga una compleja reformulación del lenguaje, sus personajes hacen ver la exclusión a la que los somete el sistema, desarmando con esto los códigos del género. En un sistema de plena exclusión, solo pueden mostrarse intentos imposibles de sobrevivencia. Es en estas instancias en las que el dispositivo narrativo clásico aparece contrariado por el peso de lo real: no es solo la injusticia del sistema, sino también su carácter inverosímil o ficcional.

Es también el dinero el que acelera el desenlace, y anuda el relato del delincuente con la descomposición familiar y, de manera explícita, con la nacional. Persuadido de que el único modo de cuidar a los suyos consiste en alejarse de ellos, el héroe en el final debe sacrificarse, por lo que recupera el dinero que le deben y se lo deja a su familia antes de retirarse. Las últimas escenas muestran el violento robo a una empresa, organizado por quien había traicionado al Oso, pero aquí se combina el film de acción con la lógica real del delito. Tras mostrar con cortes rápidos el asalto, y con planos cortos y efectivos el asesinato de un policía por parte del Oso, la cámara se detiene, contrariando la consecuencia de planos propia de un film de acción, y enfoca a un vigilante de seguridad, a quien la cámara hace cómplice del delito. Esta secuencia final anuda violencia, dinero y descomposición familiar, pero le agrega algo más a la trama. La secuencia se inicia y es acompañada con el himno nacional sonando fuera de campo, con lo cual se une el accionar del Oso con el espacio del afecto familiar y hacia el Estado, del que una vez más el Oso se distancia. Así, mientras roba un coche, escuchamos el himno nacional y luego vemos a la hija del Oso en un acto escolar. Tras el robo, previendo la traición de sus compañeros de asalto, una vez más el Oso anuda la lógica de salvación a la familiar. Entonces regresa con el botín a la casa de su familia y en un plano muy significativo se completa la imposible integración. En un plano amplio en el que en primer lugar se ve a Sergio, se recortan detrás de las ventanas de la casa las siluetas de la hija y la exmujer. El Oso le entrega el dinero a Sergio, quien tras mostrar cierta renuencia se convence con el argumento que esgrime el Oso: “toda la guita es robada”. Con este cierre, siguiendo el dispositivo de la fábula que presenta el film, a la vez ingresa una vez más la lógica del dinero, pero en particular de la forma originaria de la violencia, la exclusión y la ficción que impone el sistema neoliberal.

El bonaerense es también una fábula contrariada. Tenemos la perspectiva de un policía que antes de serlo fue un involuntario criminal. Como bien señala Aguilar, *El bonaerense* es una mezcla de novela de aprendizaje con los géneros del *procedural* y del *crook story*. Utilizando estos dispositivos narrativos, deja ver, y allí su aspecto documental, el funcionamiento de una policía corrupta como

la bonaerense, y es al mismo tiempo una cartografía del Gran Buenos Aires de la crisis. Sin embargo, no es un film de denuncia ni explota la “urgencia por lo real” que señala Comolli. *El bonaerense* narra la historia del Zapa (otro apodo, como el Oso), quien vive tranquilamente en un pueblo del interior trabajando como cerrajero, hasta que su jefe lo traiciona y lo hace participar, sin su consentimiento, en el robo de una caja fuerte. Tras ser detenido sin mostrar ningún tipo de resistencia (la apatía es otra de las claves para leer el NCA, así como el período²¹), la única salida que el Zapa tiene es la de convertirse en policía, gracias a los favores políticos que el deben a su tío, también policía. Así se inicia el relato del film, siguiendo a alguien que sin vocación se ve forzado a unirse a la policía, y sirve por tanto como guía por un mundo en el que las lealtades se construyen de modo efímero y a través de la corrupción. Como marca Aguilar, el film opone la lógica afectiva a la lógica institucional de la policía, hasta que de algún modo, una debe sobreponerse a la otra. El camino del Zapa en la policía, tras una serie de obstáculos y traiciones, es también un desplazamiento: del campo a la ciudad, el Zapa va a formarse como policía, para, finalmente, volver con esa jerarquía a su pueblo. Pero ese camino le deja marcas: en el plano-secuencia final vemos al Zapa salir de su casa y luego atravesar el campo vestido de policía, rengueando. El ordenamiento del relato, podríamos decir, es bastante clásico y sin demasiadas fracturas formales. Sería excesivo decir que, como en otros films del NCA, hay una tensión fuerte con el documental. *El bonaerense* sigue a este personaje, en ese conflicto entre lo afectivo y lo familiar, y narra en más de un sentido un viaje de ida y vuelta a su pueblo. Sin embargo, ese viaje permite una reflexión sobre el contexto, y especialmente, respecto al accionar violento de la policía y los modos de representarlo.

A diferencia del de Caetano, en el film de Trapero se evitan los enfrentamientos violentos e incluso los tiroteos. De manera muy hábil, la violencia es también la de la exclusión que se deja ver en el paisaje del film, pero esta no ingresa de modo directo. Hay una escena que en este sentido es clave. En su primer enfrentamiento, una vez que el Zapa ha terminado el curso de policía y trabaja ya en una comisaría, la cámara solo lo sigue a él y muestra a la vez su desesperación y luego el ambiguo gesto que hace tras haber matado a alguien. Sin embargo, Trapero elige no mostrar la muerte, sino más bien colocar esto en la ambigua reacción del Zapa y en un agónico grito fuera de campo. No se trata de que la violencia o los enfrentamientos sean irrepresentables, sino de que el modo más

21 En esta línea, pero obviamente no para el contexto argentino, trabajó Paolo Virno con la categoría del “desencanto” (“The Ambivalence”).

potente acaba siendo no ya una mera descripción, utilizando una puesta realista, sino contrariando el propio dispositivo de representación. En este sentido, me parece, la lógica de esta escena gana potencia cuando la violencia que el film sí muestra de manera explícita es la lógica de la ley que opera en la policía. Más allá del abuso de autoridad presente en el film, *El bonaerense* propone una clave que se vuelve una intervención sobre lo real, y que lo contamina de ficción. Si una de las marcas del género policial, o una de sus reglas, es la de tener un solo criminal –ya que de algún modo el detective restablece el orden– *El bonaerense* más que un *bildungsroman* puede leerse como un policial imposible. Sin delincuentes, o mejor, con varios criminales dentro de la institución policial, me parece que hay una lógica más fuerte que la afectiva o institucional y tiene que ver con la imposibilidad de un lugar externo, de un afuera desde donde pueda plantearse una investigación. De este modo el film va dejando ingresar lo real, que sería aquí el funcionamiento de una policía, no como excepción, sino como la norma de un sistema que va apropiándose hasta del espacio que está fuera de la ley.

En términos de lenguaje, sin llegar a lo documental, la tensión formal aparece entonces en la imposibilidad de un género en el que ni la lógica del policial, ni tampoco la del *crook story* acaban por delinearse, y, de algún modo, son su desintegración, junto con la del protagonista, las que ordenan la trama. Pero además hay una contaminación de lo real, del peso de la ciudad a la que llega el Zapa, que se traduce visualmente de dos maneras. Una de ellas es el uso de planos generales que hacen ver el Gran Buenos Aires como una ciudad en la que el Zapa parece deambular perdido, sin posibilidad de insertarse en ella. Son estos usos los que acercan este film al neorrealismo, ya que por momentos ingresa en él una instancia de indistinción entre lo motriz y lo sensorial. La segunda operación que define al film es el uso de los primeros planos para devolver a la potencia del gesto una situación que excede a los personajes. Hay varios momentos claves en la película en los que los gestos, más que la acción, dan cuenta no solo de la carga de los personajes, sino también del modo en el que ingresa el peso de lo real. Y si bien aparece como opacidad, por la voluntad de no mostrar de manera explícita, se hace presente, por ejemplo, en el abatimiento del comisario, o en la descomposición del Zapa. Mi propuesta es en este caso seguir dos ideas de Agamben en su trabajo sobre el gesto: “En el cine, una sociedad que ha perdido sus gestos trata de reapropiarse de lo que ha perdido y al mismo tiempo registra su pérdida” (“Notas” 51). Y luego: “La característica del gesto es que por medio de él no se produce ni se actúa, sino que se soporta” (53). Con estas dos referencias quiero enfatizar la potencia de estos planos que se centran en los gestos, que como pura medialidad sin fines concretos, desarman en cierto sentido la acción, y de otro

modo, dan cuenta del relato que *El bonaerense* deja ver, y a la vez, va desarmando.

Como en *Un oso rojo*, el plano final muestra a un personaje en retirada, una figura renqueante, desencantada. En lugar de componer opuestos, al no haber afuera de la ley, el Oso y el Zapa se asemejan, más allá de que la apatía no pareciera ser un rasgo del Oso, quien siempre se muestra determinado según sus códigos. Pero ambos deben salir del plano en retirada, tras haber cartografiado un mapa suburbano, excluyente, y parecen mostrar que las leyes que gobiernan los géneros se van desarmando con la tenue infiltración de lo real. Y si bien estos directores no toman como una apuesta una afirmación propositiva sobre el funcionamiento de la realidad tras la crisis, nos dejan personajes que acaban derrotados por experiencias que no saben bien cómo enfrentar.

Hasta aquí, *Plata quemada*, *Un oso rojo* y *El bonaerense* comparten muchos elementos. Relatos de delincuencia en los que los géneros se contaminan con lo real, persiste además en ellos una pulsión que viene en parte del realismo. Hay una posibilidad en sus dispositivos, aunque esté tensionada o sea más opaca, de acceder a lo real desde la ficción. Dicho de otro modo, la violencia y la exclusión pueden abordarse, en parte porque hay una apuesta por un lenguaje específico para eso. Por eso es que según mi lectura, a pesar de que la crisis argentina provoca una turbulencia en el estatuto de lo real (y de la ficción), lo que estos objetos muestran es una relación entre realidad y ficción diferente, ambigua, una especie de entre-lugar. Esta tensión va a desaparecer completamente en la obra de César Aira, quien en *Las noches de Flores* ya no está preocupado por llegar, aunque sea de manera opaca, a narrar algún tipo de experiencia, sino que toma lo más delirante de la crisis argentina como mero procedimiento. O como propone Graciela Montaldo, su proyecto es invadir la realidad de literatura. Coincidiendo con esa interpretación de la obra de Aira en general, *Las noches de Flores* es una novela que, como punto de partida, toma la realidad como laboratorio de ficción.

La apropiación de la realidad y la huida hacia adelante

Pensar en la obra de Aira, e intentar al mismo tiempo algún tipo de reflexión respecto a lo que en sus textos puede encontrarse en relación con la realidad del contexto parece una tarea inútil. Acertadamente los análisis sobre su obra trabajan con lo informe, con el procedimiento azaroso, puesto que sus propios textos desarmarían la división entre forma y contenido. Del mismo modo la crítica trabaja casi suspendiendo los juicios estéticos o de valor. No importa saber "de qué hablan las novelas de Aira" (Speranza, "César"), y las llaves para leerla pasan por las artes visuales contemporáneas (Laddaga, "Una literatura"), la vanguardia (Contreras, *Las vueltas*; Montaldo; Speranza, "César") o por la suspensión de

categorías literarias tradicionales. En este sentido podría decirse que la obra de Aira, respecto al recorte que he seleccionado, marca una “huida hacia delante”, como bien señala Montaldo. Estando de acuerdo con estos análisis, me interesa sin embargo revisar algunas reflexiones que aparecen en *Las noches de Flores*, puesto que como dije, toman como punto de partida la ficción dentro de la propia realidad. Si bien la obra de Aira parece decir que la literatura es lo único real, en esta novela la ficción proviene de la crisis, de la delincuencia que provocó y de cómo esto impulsa la denominada “huida hacia delante”. Pasemos entonces, excepcionalmente, al análisis de algunos “contenidos” en su novela.

Las noches de Flores, más allá de su delirante final, tiene un núcleo más “realista” en sus inicios. El hecho que une a los diversos personajes es el secuestro de Jonathan –un adolescente de clase media–, que mantiene en vilo al país. De un modo u otro, aunque la verosimilitud se sostenga solo por pocas páginas, la novela construye un contexto, una “realidad” por así decirlo, que no es tan delirante. Y esto sucede, como propuse al inicio, precisamente porque el contexto argentino compite con la literatura –y con los medios masivos– por el dominio de la ficción.

Las noches de Flores se centra en el inicio en la extraña pareja que conforman Aldo y Rosa, dos jubilados que tras la crisis se dedican a entregar pizzas a domicilio. Lo extraño es que, frente al ejército de motos adolescentes, ellos lo hacen caminando. La crisis, que parece trastocar todo, acaba por inventar nuevos oficios como el de estos jubilados. Y es que desde el comienzo lo que la novela propone es que la crisis argentina desdibuja todo tipo de verosimilitud. Nuevos oficios aparecen y también nuevas formas del crimen. De hecho, hacia el final sabemos que Aldo y Rosa son los temibles delincuentes Cloroformo y Resplandor. Pero el primero de los crímenes, el secuestro de Jonathan, es también explicado a partir de las nuevas formas que practican quienes están fuera de la ley.

Entonces, más allá del carácter inverosímil que la crisis impone, en la novela esto provoca también, como señala el epígrafe elegido, delincuencia e inseguridad, y una hipótesis disparatada para evitar la inseguridad rampante:

De hecho, ese temor no era tan teórico. La crisis también había traído la inseguridad, que podía afectar a cualquiera. Aldo [...] le decía a Rosa [...] que la única solución para liberarse definitivamente del miedo es pasar del otro lado, y hacerse delincuente. (Aira 51)

De todos modos, frente a los objetos arriba analizados, delincuencia y fantasía se entremezclan en la disputa de lo “real”, inundándolo todo:

Los crímenes se cometían a fuerza de fantasías, ¿y cómo descubrir una fan-

tasía secreta en el océano de pensamientos que cubría el mundo? Había que jugar el juego del azar y de las conexiones. En general se desconfía del azar por su cualidad de imprevisible; lo que no se tiene en cuenta es que el azar, por su funcionamiento mismo, no falla nunca. (114)

En su desarrollo entonces, la novela propone una realidad en extremo azarosa, pero que, a diferencia de otras novelas de Aira, en este caso esta “irrealidad” se debe al propio contexto argentino. Como veremos, el “método” Aira toma como punto de partida una realidad en suspenso, imposible de ser comprendida en virtud de los sucesos que llevaron al país a su mayor crisis²². En una reflexión que puede leerse como metaficción de la novela y sus dispositivos, la siguiente cita no es tan delirante en vista de los inverosímiles sucesos de fines de 2001: “Qué importaba lo que habían hecho antes, lo que habían sido. La crisis que se había desencadenado en el país parecía dar un permiso universal para hacerlo todo” (50).

En parte, la breve verosimilitud que la novela construye nace de ese “permiso universal”. Y es desde allí desde donde además aparece la violencia en la novela. El secuestro de Jonathan, que tiene al país en estado de *shock*, acaba por perder todo realismo cuando la investigación se vuelve casi imposible de referir. No hay investigaciones trucas por no haber afuera de la ley, como en el caso de *El bonaerense*, sino que la galería de personajes, sospechosos y detectives, adquieren un grado fantástico absurdo. La jubilada Rosa es en realidad Resplandor, una travesti ciega que se ocultaba de la policía, y el personaje de Nardo –un mutante mezcla de loro y murciélago, luego un enano– es espía de la policía. Tampoco hay investigación policial propiamente dicha, porque la teoría que propone la novela es que “a fin de cuentas, no hay modo más eficaz de estar en todas partes que no estar en ninguna, porque los absolutos se tocan y todos se equivalen” (85).

Como vemos, seguir por este camino no tiene mucho sentido, puesto que la novela disuelve todo intento de progresión del relato. Sin embargo, me interesa rescatar que la novela puede ser leída como una transición hacia otro grupo de novelas, a otro tipo de ficciones, porque en su inicio la ficción proviene de la propia realidad de la crisis, que trastoca todo al punto de modificar también el

22 Dice Aira sobre sus dispositivos: “El método admite una acentuación extremista, y por supuesto que me precipité por ese rumbo [...] y los disparates en que habrá que incurrir para hacerlo obligarán a un capítulo tres de mutaciones ya insospechadas, a una expansión de las fronteras imaginativas más allá de nuestras miserables capacidades. Directamente empieza a parecerse a la realidad” (cit. en Montaldo 149-150).

estatuto del escritor²³. Dicho de otro modo, si en *Plata quemada* o en el NCA hay todavía una estructuración del relato que revela una ambigüedad formal, hacia el final de la novela de Aira esto se disuelve. Y, por otro lado, la figura de Renzi en *Plata quemada* aún puede ser testigo y detective, mientras que aquí esto ya no forma parte de la agenda de la ficción. Esto implica entonces otro estatus para la literatura, acaso porque la ficción es enteramente la realidad y se ha apropiado de ella. Uno de los escritores que aparecen en *Las noches de Flores* confirma esto: “Pedro Perdón, con todo su prestigio intelectual, tampoco era un escritor en el sentido convencional (tal parecía como si nadie lo fuera ya): escribía para la televisión, y su especialidad eran los guiones para castings de espectáculos de realidad” (102). El programa de TV se llama *¿Por qué yo?*. Como se ve, esta propuesta también desarma una lectura identitaria y cualquier posibilidad de acceder a ella. Pero además, el concepto de ficción o realidad pasa entonces ahora, de manera exclusiva, por los medios de comunicación, y el lugar de la literatura ha sido desplazado completamente. Por otra parte, si la violencia es en muchos sentidos lo “real” en otros textos, para Aira lo real está mediado por los medios masivos y es solo un punto de partida para desarmar cualquier atisbo de “realidad”. Aquí, entonces, para cerrar, lo real ya no está “en suspenso”, y no provoca una tensión formal, sino que acaba por ser desestimado de plano. Acaso pueda pensarse, con Laddaga, que la literatura de Aira explota los espectáculos de la realidad, en donde el rol de la literatura se ha desplazado, o lo inunda todo, sin diferencias de valor. En esta transición a otro recorte posible hemos visto, sin embargo, un grupo importante de objetos, en gran parte el NCA, que muestran una ambivalencia y una cierta pulsión por lo real. Una pulsión que, por otro lado, todavía intenta dar, aunque sea a través de una fábula contrariada, un cierto relato para comprender los efectos de la crisis. Lo más llamativo es que, para esto, el lugar de la ficción pase a veces del lado de lo real, imponiendo a la ficción nuevas apuestas formales.

Obras citadas

Agamben, Giorgio. “El estado de excepción como paradigma de gobierno”.

Homo Sacer II: primera parte. Valencia: Pre-Textos, 2004. 9-50.

—“Notas sobre el gesto”. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos, 2001. 47-56.

23 Esa agrupación podría ser la de Aira-Mario Bellatin-Joao Gilberto Noll, junto a otros, como expone Reinaldo Laddaga en *Espectáculos de realidad*, relacionándolos con el arte contemporáneo y las *performances*. El otro agrupamiento posible es el que marqué al comienzo, propuesto por Josefina Ludmer, donde no habría distinción entre la realidad y la ficción. Véase asimismo Horne.

- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- Aira, César. *Las noches de flores*. Barcelona: Mondadori, 2004.
- Amado, Ana. "Cine argentino. Cuando todo es margen". *Pensamiento de los Confines* 11 (2002): 87-89.
- *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Benjamin, Walter. "The Critique of Violence". *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Ed. Peter Demetz. Nueva York: Schocken Books, 1986. 277-300.
- "Theses on the Philosophy of History". *Illuminations. Essays and Reflections*. Ed. Hannah Arendt. Nueva York: Schocken Books, 1988. 253-264.
- Bernini, Emilio. "Los no realistas". *Kilómetro* 111.5 (2004): 153-169.
- "Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino". *Kilómetro* 111.4 (2003): 87-106.
- Bolivia*. Dir. Adrián Caetano. 2001. Film.
- El bonaerense*. Dir. Pablo Trapero. Film.
- Bosteels, Bruno. "Del complot al potlatch: política, economía, cultura". *Neoliberalismo, fabulaciones y complot*. Número especial de *Revista de Crítica Cultural* 26 (2003): 39-45.
- Comolli, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. París: Verdier, 2004.
- Contreras, Sandra. "Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea". *Orbis Tertius* 12 (2006).
- "En torno al realismo". *Confines* 17 (2005).
- *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- Davis, Mike. "Planet of Slums". *New Left Review* 26 (2004): 5-34.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Dieleke, Edgardo y Álvaro Fernández Bravo. "Documentales argentinos y brasileños: un mapa en fragmentos". *Grumo* 6.1 (2007).
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Garramuño, Florencia. "Los restos de lo real". *Revista Cultural Z* 4.3. Web. <http://www.pacc.ufij.br/z/ano4/3/z_garramuno.php>.
- González, Horacio. "Sobre el bonaerense y el nuevo cine argentino". *El ojo mocho* 17 (2003).
- Hobsbawn, Eric. *Primitive Rebels: Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*. Nueva York: W. W. Norton, 1959.
- Horne, Luz. "Hacia un nuevo realismo. Caio Fernando Abreu, César Aira,

- Sergio Chejfec y João Gilberto Noll". Dis., Yale University, 2005.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de la realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- “Una literatura de la clase media: notas sobre César Aira”. *Hispanamérica* 30.88 (2001): 37-48.
- La libertad*. Dir. Lisandro Alonso. 2001. Film.
- Link, Daniel. “Literatura de compromiso”. *La literatura argentina de los años 90*. Eds. Geneviève Fabry e Ilse Logie. Amsterdam; Nueva York: Rodopi, 2003.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1999.
- Masiello, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma, 2001.
- Montaldo, Graciela. “Vidas paralelas: la invasión de la literatura”. *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010. 147-170.
- Moraña, Mabel. “Violencia en el deshielo: imaginarios latinoamericanos post-nacionales después de la guerra fría”. *Revista Cultural Z* 3.1 (año VII, 2011). Web. Diciembre de 2008. <<http://www.pacc.ufrj.br/z/ano3/01/inicial.php>>.
- Moretti, Franco. “Clues”. *Signs Taken for Wonders. On the Sociology of Literary Forms*. Londres: Verso, 2005. 130-155.
- Mundo grúa*. Dir. Pablo Trapero. Matanza Cine, 1999. Film.
- Oubiña, David. “El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino”. *Punto de Vista* 76 (2003): 28-34.
- “Un mapa arrasado: Nuevo cine argentino de los 90”. *Sociedad* 20 (2002): 193-200.
- Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham: Duke University Press, 2009.
- Piglia, Ricardo. *Plata quemada*. Buenos Aires: Anagrama, 2005.
- “Teoría del complot”. *Revista Extremoccidente* 2 (2002).
- Pizza, birra, faso*. Dirs. Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. Alta Films, 1996. Film.
- Rancière, Jacques. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Ruffinelli, Jorge. “El imaginario del milenio”. *Cinémais* 33 (2003): 123-165.
- Schollhammer, Karl Erik. “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”. *Linguagens da violência*. Coords. Messeder Pereira et al. Río de Janeiro: Rocco, 2000. 236-258.
- Speranza, Graciela. “César Aira. Manual de uso”. *Milpalabras* 1.1 (2001): 2-13.
- “Magias parciales del realismo”. *Milpalabras* 2 (2001).
- “Por un realismo idiota”. *Boletín/12*, diciembre de 2005,

- 1-11. Centro de Estudios de Teoría y Crítica.
- Un oso rojo*. Dir. Adrián Caetano. Distribution Company, 2002. Film.
- Virilio, Paul. *City of Fear*. Oxford: Berg, 2005.
- *Speed and Politics*. Nueva York: Columbia University, 1986.
- Virno, Paolo. "The Ambivalence of Disenchantment". *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*. Eds. Michael Hardt y Paolo Virno. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- *Gramática de la multitud: para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Buenos Aires: Colihue, 2003.
- Wolf, Sergio. "Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio". *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Por Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolf. Buenos Aires: Tatanka; Fipresci Argentina, 2002. 29-42.
- Zizek, Slavoj. "Two Ways to Avoid the Real of Desire". *Looking Awry: an introduction to Lacan through popular culture*. Boston: The MIT Press, 1992. 48-66.
- *Violence*. Londres: Profile, 2008.

Pachamamismo, o las ficciones de (la ausencia de) voz

Laurence Cuelenaere

HARVARD UNIVERSITY

Associate Scholar en el Departamento de Antropología en la Universidad de Harvard. PhD en Antropología por la Universidad de California, Berkeley. Entre sus publicaciones se incluyen “Aymara Forms of Walking: A Linguistic Anthropological Reflection on the Relation between Language and Motion” (*Language Sciences* 33.11 [2011]), “On the Translatability of Cultures: Mother Earth Nature, and the Constitutionalization of the Pachamama in Bolivia” (*Rik Pinxten’s Liber Amicorum*, Academia Press, 2012). En la actualidad está trabajando en un libro que se titulará *Indigenous Disputes under the Bolivian Plurinational Bolivian State*. Correo electrónico: lcuelenaere@gmail.com

José Rabasa

HARVARD UNIVERSITY

Profesor del Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas en la Universidad de Harvard. Doctor en Historia de la Conciencia por la Universidad de California, Santa Cruz. Rabasa es autor de varios libros, entre los que figuran *Without History: Subaltern Studies, the Zapatista Insurgency, and the Specter of History* (2010), *Tell Me the Story of How I Conquered You: Elsewheres and Ethnocide in the Colonial Mesoamerican World* (2011) y la edición con Masayuki Sato, Edoardo Tortarolo y Daniel Woolf del *Oxford History of Historical Writing* (2012). Correo electrónico: jrabasa@fas.harvard.edu

ARTÍCULO DE REFLEXIÓN

TRADUCCIÓN de Manuela Valdés Valdés. Estudiante de la Carrera de Estudios Literarios en la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Correo electrónico: manuelavaldes@gmail.com

Resumen

Pachamamismo es un término derivado del nombre de la deidad andina, la Pachamama, conocida como la Madre Tierra. El *-ismo* añadido a *Pachamama* manifiesta una filosofía, una agenda política, un programa pedagógico, una estética y un marco legal que define perspectivas no occidentales para una reflexión sobre la intersección entre la naturaleza y la cultura. La Constitución protege a la Pachamama y sus festividades son reconocidas como patrimonio de la nación. En cuanto ideología el *pachamamismo* conlleva una

contradicción que destruye las formas que busca preservar.

Palabras clave: Bolivia, Pachamama, *pachamamismo*, etnogénesis, capitalismo andino-amazónico.

Abstract

Pachamamismo is a term derived from the Andean deity the *Pachamama* broadly known as Mother Earth. The *-ismo* added to the *pachamama* manifests a philosophy, a political agenda, a pedagogical program, an aesthetic, and a legal framework that defines nonwestern approaches for reflecting on the intersection of nature and culture. Laws protect the *Pachamama* and festivities are recognized in purified forms as patrimonies of the nation. As an ideology *pachamamismo* carries a contradiction that destroys the same forms it seeks to preserve.

RECIBIDO: 22 DE SEPTIEMBRE DE 2011. EVALUADO: 19 DE OCTUBRE DE 2011. ACEPTADO: 5 DE NOVIEMBRE DE 2011.

CUANDO LOS RICOS de la Zona Sur (un ostentoso barrio en La Paz) se burlan de las cholos por usar teléfonos celulares, el momento de reflexiones antropológicas sobre indígenas con celulares ha pasado. Esta misma clase burguesa, que incluye banqueros, diplomáticos, burócratas internacionales y profesores, valora que su sirvienta chola pueda responder sus llamadas telefónicas pero se ríe ante la ironía de que ellas de hecho puedan pagar sus facturas con lo poco que ganan por servirles. La originalidad de decir que todos somos modernos o no, alternativos o no, también ha pasado. Lo que se pensaba era una transformación radical de la empresa antropológica ha sido trivializada. Lo exótico se ha desvanecido en avisos publicitarios de indígenas usando celulares, la promoción turística de Perú o Bolivia místicos, la legislación de la naturaleza, la domesticación del ritual como folclore y las filosofías de la interculturalidad (el encuentro de tradiciones culturales e intelectuales diversas).

Filósofos y científicos sociales han corregido la supuesta ausencia de una voz indígena por medio del desarrollo de ontologías, filosofías y sistemas jurídicos andinos necesitados de reconocimiento. A este respecto, argumentaremos que el pachamamismo ofrece ficciones poderosas para contrahistorias sobre la hegemonía intelectual occidental. En este ensayo examinaremos las historias jurídicas y filosóficas que buscan corregir este desequilibrio. Rastreadremos hasta qué punto estas ficciones producen una contradicción en el momento en que aquellas filosofías declaran salvar el sistema comunal indígena y la cosmovisión andina (término usado en Perú y Bolivia para referirse a su particular visión del mundo) cuando en realidad pueden estar contribuyendo a su destrucción. Consideraremos también los vínculos entre los compromisos ideológicos estatales y el pachamamismo (por ejemplo, la incorporación de la Madre Tierra en la Constitución bajo la Ley de Derechos de la Madre Tierra de diciembre de 2010 y la industria turística que promueve experiencias místicas y chamánicas de la cosmovisión andina). El pachamamismo ofrece sitios ideales para la intersección global de voces y expresiones (por ejemplo, el Perú místico se encuentra con sus contrapartes *new age* de la India, México, África, etc.). Concebimos estos procesos de reinención de la nación en términos de una etnogénesis que demanda un etnosuicidio¹. Nosotros entendemos por etnosuicidio la participación de sujetos

1 Una búsqueda en la Web del término pachamamismo produjo más de 30.000 entradas. La mayoría estaban relacionadas con los recientes ensayos de Pablo Stefanoni. Para Stefanoni, pachamamismo (entendido como un discurso esotérico/abstracto sobre la Pachamama) impone serias discusiones sobre lo que significa ser indígena en el siglo XXI. Él se ocupa de las limitaciones políticas de las políticas de identidad y observa que las naciones occidentales también están preocupadas y en proceso de corrección de un sistema económico que está des-

en la producción de conocimiento y la implementación de prácticas que llevan a la destrucción de su cultura.

Aunque las referencias a las maneras quechua y aimara de relacionarse con la Pachamama o la *Mama Pacha* (una deidad andina mayormente traducida como Madre Tierra) datan de los 7 *Ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) del marxista peruano José Carlos Mariátegui, es solo en los últimos quince años aproximadamente que la ideología del pachamamismo ha surgido². Mientras Mariátegui define la cuestión del indio como un problema socioeconómico en términos marxistas, el pachamamismo construye sus proyectos sobre una ficción de desigualdad entre las epistemologías occidentales y las andinas. Debemos señalar que por ficción o historia no negamos cuestiones sobre la desigualdad o la ausencia de voz (o el préstamo de voz), sino que creemos que las conceptualizaciones de estas problemáticas producen ficciones o historias que las hacen ininteligibles.

El trabajo del antropólogo y filósofo Rodolfo Kusch en las décadas de los cincuenta y los sesenta representa un esfuerzo pionero por conceptualizar una

truyendo la Tierra. La inflación del término Pachamama se hace manifiesta en las numerosas organizaciones (véanse las páginas de agencias turísticas, ONG y organizaciones comunitarias que usan el término Pachamama, a saber, The Pachamama Alliance (www.pachamama.org); Pachamama Conservation (www.pachamamaconservation.org); Comunidad Pachamama. Sobre el concepto de etnosuicidio, véase Rabasa.

- 2 En su ensayo “El problema del indio”, Mariátegui subraya que la cuestión indígena es socioeconómica más que cultural, moral o pedagógica. Está íntimamente relacionada con “el problema de la tierra”, cuya solución llama al fortalecimiento de la naturaleza comunitaria o comunista de los *ayllus* frente a los regímenes colonial y republicano que han buscado destruirlos durante siglos. Las reflexiones de Mariátegui sobre los *ayllus* desde una perspectiva marxista revolucionaria recuerdan la carta de Karl Marx a Vera Zasulich en la que Marx responde las preguntas de Zasulich relacionadas con el lugar de las comunas rusas en la transición al comunismo (Marx, “Proyecto de respuesta a la carta a Vera Zasulich”). Dado que para los campesinos rusos la tierra nunca fue su propiedad privada, la discusión sobre la inevitabilidad histórica que llevaría de la *propiedad privada* a la *propiedad privada capitalista* no tiene vigencia para el caso de la comuna rusa. Sin embargo, los Estados Unidos y Europa occidental están sobrellevando una crisis que solo encontrará solución en el “retorno de las sociedades modernas al ‘arcaico’ tipo de propiedad comunal” (Marx, “Proyecto de respuesta a la carta a Vera Zasulich”, 350). Mariátegui no cita este texto de Marx pero sí hace referencia a la naturaleza comunista de la comuna rusa para señalar el lugar que el ayllu debería ocupar en el proceso revolucionario en Perú. Mariátegui también señala el papel que los indios deberían jugar en la articulación de sus programas políticos: “La solución del problema del indio tiene que ser una solución social. Sus realizadores deben ser los propios indios”. Mariátegui continúa mencionando la creación de congresos que deben ser valorados incluso cuando han sido “desvirtuados por el burocratismo” (Mariátegui 29). Consideraríamos el pachamamismo, al menos parcialmente, como una manifestación de este burocratismo lamentado por Mariátegui.

filosofía andina que deriva sus términos de las culturas aimara y quechua. Para Kusch el pensamiento y la cultura andina son diametralmente opuestos al racionalismo occidental; de hecho, en *El pensamiento indígena americano* argumenta que la cultura andina es profundamente irracional puesto que se construye sobre el afecto y persigue una verdad interior. Dejamos a un lado la validez de su oposición binaria entre el racionalismo occidental y el afecto andino, e ignoramos por el momento su postura antimarxista. Kusch ha estado a la cabeza de proyectos decoloniales durante los últimos veinte años aproximadamente. En el trascurso del siglo XX, que en nuestro pensamiento incluye la primera década del siglo XXI, el sueño de un resurgimiento indígena ha pasado de las propuestas revolucionarias de Mariátegui y la mitología del nuevo indio de su contemporáneo Luis E. Valcárcel a la articulación de un Estado socialista *plurinacional* en el gobierno de Evo Morales y Álvaro García Linera. En su indigenismo Mariátegui y Valcárcel pidieron una expresión cultural y política de valores indígenas y una solución socioeconómica al problema del indio. Para el gobierno de Morales y García Linera el problema del indio delata un legado racista y colonial. Mientras Mariátegui y Valcárcel articulaban el indigenismo como un programa ideológico, Morales y García Linera incurren en el pachamamismo³. Morales y García Linera operan bajo el supuesto de que el problema del indio ha sido resuelto.

Al escribir en la década de los veinte, Mariátegui y Valcárcel son entusiastas de la Revolución rusa y desarrollan paralelismos entre las comunas rusas y los *ayllus*. Donde un texto reza Rusia, ellos leen Perú: “¿Rusia? ¡El Perú!” (Valcárcel 26). De paso deberíamos volver a mencionar la carta de Marx a Vera Zasulich, en la que se lee lo siguiente: “Otra circunstancia favorable a la conservación de la comunidad rusa (por vía del desarrollo) consiste en que no es solamente contemporánea de la producción capitalista, sino que ha sobrevivido a la época en que este sistema social se hallaba aún intacto”⁴. La contemporaneidad de la comuna rusa y el capitalismo parece encajar con la condición de los *ayllus*, cuyas estructuras sociales, como Marx dice en relación con las comunas rusas, no son solo contemporáneas sino que han sobrevivido al auge del capitalismo. Es como si Valcárcel hubiese leído la carta de Marx cuando escribe: “El indio vestido a la europea, hablando inglés, pensando a la occidental, no pierde su espíritu” (23).

3 Es importante mencionar, sin embargo, que las políticas de identidad que Morales propugna para resaltar su compromiso con la protección de la Pachamama no se reflejan en su partido, el Movimiento al Socialismo (MAS), que busca incorporar una amplia selección de actores políticos (véase Albro).

4 Para una discusión más detallada de los paralelismos entre las comunas rusas y los *ayllus*, véase Rabasa, “Exception to the Political”, capítulo 13 de *Without History*.

Ahora contrastemos estos pensamientos de Marx y Valcárcel con la siguiente apreciación de García Linera, realizada en 2005, sobre los *ayllus*: “la existencia de estructuras productivas no capitalistas, de regímenes de intercambio no mercantil, son un obstáculo a la constitución de sujetos no igualados con capacidad de asumir el mercado como fundamento racional de sus comportamientos sociales, incluido el político” (cit. en Zibechi 170). En el rechazo que hace García Linera de la contemporaneidad de los *ayllus* se encuentra un paralelismo con el pasaje del Lenin de *El Estado y la revolución*, escrito en 1917, donde hace un llamado al marchitamiento del Estado, al Lenin de 1918, cuando, en “Infantilismo ‘de izquierda’ y mentalidad pequeño-burguesa”, llamaba al desarrollo de un Estado capitalista. En los términos de Morales y García Linera, el momento necesita un *capitalismo amazónico*. En su propuesta los *ayllus* no solamente quedan a un lado sino que las comunidades indígenas que residen sobre reservas de gas y petróleo en las tierras bajas son sistemáticamente ignoradas bajo el principio de que el Estado no les pedirá permiso a los indígenas para explotar los recursos naturales de la nación. El llamado a un Estado plurinacional y los ideales de la comunicación intercultural se revelan a sí mismos como pachamamismo⁵.

En contraste con el rechazo de los *ayllus* que hacen García Linera y Morales en los foros internacionales, encontramos una expresión del pachamamismo en los proyectos filosóficos que le dan voz al pensamiento indígena. La ironía es que el Estado plurinacional justifica la existencia de diversas voces que supuestamente no necesitan mediación. Si el Estado reconoce la pluralidad de voces, lo hace solo hasta el punto en que las prácticas indígenas no contradigan los proyectos oficiales. En la persona de Evo Morales el pachamamismo se ha convertido en un grito global por salvar la Tierra del saqueo capitalista. El líder espiritual

5 Podríamos comparar brevemente el capitalismo andino-amazónico de García Linera y Evo Morales con las ideas de Felipe Quispe, *el Mallku*, uno de los líderes del Movimiento Indígena Pachacuti (MIP), cuya relación con Marx es más cercana al Marx de las comunas rusas que al Lenin que defendía en capitalismo de Estado. Quispe ha sugerido que Marx usaba la forma comunitaria de los *ayllus* como base de sus propios escritos. Si Morales se distancia del marxismo, a pesar del “leninismo” de García Linera, Quispe indigeniza a Marx (Albro 419-420). A pesar de todas las políticas identitarias que podríamos imputar a Quispe y los kataristas, sus propuestas siguen basándose en el *ethos* comunitario de los *ayllus*. En el programa de gobierno “Plan Pachakuti” (2006-2011), el MIP no invoca a la Pachamama ni una vez. Felipe Quispe Huanca y Camila Choquetijlla Mamani, candidatos a la presidencia y vicepresidencia, sí llaman al desarrollo del *suma qamanna-suma kaysay* (el buen vivir) y usan el término *pachakuti* (una inversión del tiempo y el espacio) en su propuesta revolucionaria. Por otro lado, Morales ha convertido referencias arbitrarias a elementos indígenas en una ideología de exportación, ya que Evo Morales se ha proclamado líder espiritual del mundo en su llamado a proteger a la Madre Tierra, es decir, la Pachamama.

del globo (como Morales se presenta a sí mismo), sin embargo, no tiene ningún problema con imponer su propia persona sobre culturas nativas amazónicas en nombre del capitalismo andino-amazónico. Actualmente postores extranjeros están compitiendo por negocios para la explotación de reservas de litio en las magníficas camas salinas en el salar de Uyuni. En nuestra crítica de Morales la intención no es trivializar la denuncia de la amenaza capitalista contra la naturaleza sino exponer el uso contradictorio, por no decir oportunista, de su plataforma. Implícita en la Ley de la Madre Tierra está la ficción de que la Madre Tierra necesita voz y representación política. El pachamamismo sublima y esencializa formas indígenas de vida en filosofías andinas, sistemas jurídicos y prácticas de comunicación intercultural.

El *-ismo* añadido a *Pachamama* manifiesta una filosofía, una agenda política, un programa pedagógico, una estética y un marco legal que definen perspectivas no occidentales para reflexionar sobre la intersección de naturaleza y cultura. El pachamamismo se ha convertido en una carrera en el contexto del Estado plurinacional de Bolivia. Pero también es una carrera para aquellos que hacen de la salvación y el cuidado de la Madre Tierra un componente de las empresas turísticas. Chamanes, burócratas e intelectuales culturales hacen nichos en las empresas del Estado y sus contrapartes turísticas. También debemos señalar la complicidad entre las fuerzas del mercado y los aparatos del Estado que producen versiones purificadas de rituales, fiestas, sitios arqueológicos y expresiones culturales que deben ser valorados como componentes integrales del patrimonio de la nación. Turismo y burocracia van de la mano. Leyes protegen a la Pachamama y comerciales promueven festividades étnicas. La ley ahora permite la protección y privatización (al menos del acceso, en Bolivia, mientras en Perú hace décadas que una parte significativa del patrimonio está en manos privadas) de sitios para la celebración de rituales ofrecidos a la Pachamama.

El pachamamismo, más allá de las formas específicas que asume en los Andes, manifiesta una tendencia entre movimientos antisistémicos a descalificar categorías y formas de pensamiento que tienen una fuente occidental. En el proceso de oponer el pensamiento andino y el occidental, el pachamamismo reduce ambas tradiciones. Si esta práctica parece ser efectiva al construir una política de identidad, su simplificación de los términos puede terminar siendo perjudicial para las complejidades del pensamiento y la expresión andinos. Por otro lado, su certidumbre de poseer un modo privilegiado de pensamiento, es decir, una episteme indígena, depende de una visión reduccionista del pensamiento occidental. Estos discursos están articulados en español (pero también en inglés y otras lenguas europeas) y en formas discursivas occidentales que borran mínimamente

la lengua y las categorías que pretenden rescatar del olvido en la traducción y apropiación de términos indígenas. En resumen, se asume que las lenguas indígenas necesitan categorías y términos de lenguas europeas para que sus voces sean escuchadas, así como para su supervivencia. Pero muchísimo se pierde en los privilegios proclamados por el pachamamismo.

Más allá del pachamamismo: una breve arqueología

En *Les néo-indiens* Jacques Galinier y Antoinette Molinié han señalado que el uso contemporáneo del término Pachamama en Perú delata un fantasma mitológico y matrilineal, “une ascendance matrilineaire fantasmatique” (133)⁶. Tienen en mente un legado ideológico que viene del indigenismo de José Carlos Mariátegui y Luis Eduardo Valcárcel de los años veinte, pero también señalan que la clase media de Cuzco ha expresado la necesidad de construir una nueva identidad nacional inca⁷. Regresaremos al concepto del *nuevo indio* de Mariátegui y Valcárcel en la sección donde discutimos expresiones filosóficas. Nótese por ahora que la proliferación de chamanes urbanos, los comerciales de unos Andes místicos hechos por agencias turísticas y la identidad promovida por la alcaldía de Cuzco dan razón a la generalización de Galinier y Molinié. Ellos indican que, a pesar de su ubicuidad contemporánea, el término *pacha* es uno de los menos claramente definidos en antropología. Resaltan la conocida discusión del término *pacha* en el artículo de Olivia Harris y Thérèse Bouysse-Cassagne, “*Pacha*: En torno al pensamiento aymara” (1988).

En su artículo Harris y Bouysse-Cassagne señalan que si bien *Pachamama* es comúnmente traducido como Madre Tierra, el término *pacha* se relaciona con una gran serie de términos complementarios que complican la traducción usual. En su discusión sobre el término *pacha*, Harris y Bouysse-Cassagne consideran

6 Estos términos forman parte de la invención de una historia prehispanica en Perú pero también de Bolivia; dos madres se oponen: la buena o la Pachamama (Madre Tierra) y la malvada o la Madre Patria. Mientras la primera sería inasequible, mítica y pertenecería al pasado, la segunda representa la conquista y la dominación española: “C’est ainsi que dans les représentations nationales, on adore la ‘bonne mère’, dans la figure de la Pachamama (Mère Terre), et on hait la ‘mauvaise mère’ dans la figure de la Madre Patria (Mère Patrie) qui désigne l’Espagne par un paradoxe logiquement nécessaire. La ‘bonne mère’ a quelque chose d’inaccessible, car la conquête espagnole, le premier acte de fondation de la nationalité, l’a éloignée pour toujours dans le domaine mythique” (Galinier y Molinié 132). Ellos continúan explicando que “cette opposition entre Tierra et Patria (Terre et Patrie), entre mythe et Histoire, au sein d’une figure maternelle, va servir de définition de la nouvelle autochtonie, célébrant ainsi la naissance puis l’émancipation d’une nation” (132).

7 Además de los 7 *ensayos* de Mariátegui, véase su prólogo a *Tempestad en los Andes* (1927) de Valcárcel.

una correspondencia entre los espacios cristianos del infierno, la tierra y el paraíso y la división espacial tripartita andina. Esta observación sugiere que hay capas profundas de pensamiento cristiano en la cosmovisión andina. Esta saturación semántica ha llevado a académicos como Tristan Platt a elaborar una distinción sistemática entre la cristiandad andina y la reforma litúrgica de la Iglesia: “Para la última”, escribe Platt, “los objetivos incluyen una renovada insistencia en el monoteísmo trinitario como el único fundamento verdadero de la fe cristiana (convergiendo aquí con muchas sectas protestantes): desde esta perspectiva (así como en periodos anteriores del catolicismo evangélico) ceremonias como *ukhupacha* [mundo interior] pueden parecer adoración demoníaca. Pero para cristianos andinos la relación entre los mundos [junto a *ukhupacha*, Platt menciona *janajpacha*, “mundo superior”] es mutuamente nutritiva” (146). Nos abstengamos de hablar en términos de corrupción, distorsión o inautenticidad porque nos preguntamos si el esfuerzo por recuperar una religión andina auténtica no contaminada no manifiesta acaso una versión invertida de los esfuerzos de los misionarios por exponer la continuidad de la fe pagana en formas cristianas⁸. Dentro de esta lógica, la creación formal de un indígena genérico con apariencia de individualidad pura tiene un efecto contrario en el sentido de que destruye formas indígenas existentes. El llamado a la etnogénesis conduce al etnosuicidio.

Recordemos que la Pachamama no ha jugado siempre un papel central en los textos etnográficos coloniales y misioneros. Por ejemplo, las descripciones de José de Acosta de las idolatrías en *Historia natural y moral de las Indias* (1590) solo mencionan de pasada a la Pachamama en una ocasión. Sin embargo, sí mencionan a Mamacocha o la Madre Agua, que nos ofrece una variación interesante. Los términos *Mamacocha* y *Pachamama* comparten el término *mama* pero ¿qué significa *mama*? ¿Realmente significa madre como sugiere la apresurada

8 En este contexto vale la pena mencionar la teología india que, contrario a lo que se piensa desde la posición ortodoxa de intolerancia de la jerarquía católica, afirma y promueve formas indígenas de entendimiento que adoptan y se apropian de la cristiandad. Véase, por ejemplo, *Teología india. Primer encuentro taller latinoamericano* (1991). El límite de la capacidad de la teología india para abrirse a sí misma a formas indígenas es el supuesto canibalismo practicado durante el *tinku*, la batalla ritual entre moities que Platt documenta en su ensayo. Decimos supuesto, pues quizás el uso de citas que hace Platt señala el valor simbólico atribuido a la ingestión de la sangre vencida, porque Platt no ofrece más evidencia que hablarías sobre la ingestión de órganos: “En efecto, casos de canibalismo entre grupos guerreros no son desconocidos en el norte de Potosí: algunos órganos de la víctima (ojos, lengua, corazón, hígado y testículos) pueden ser ingeridos en un estado similar al ‘frenesí dionisiaco’ mientras los restos se enterrarán para los espíritus de la montaña y sus ‘raíces’” (Platt 165). Nótese el irresistible llamado a leer el *tinku* a través de la referencia greco-abrahámica del “frenesí dionisiaco”. El “pueden” en el lenguaje de Platt sugiere el posible canibalismo sancionado durante el *tinku*.

traducción de Pachamama en Madre Tierra? Dejaremos de lado por el momento las recientes formulaciones sobre el significado de Pachamama como “bioma” o “fuente de vida”. Mientras el significado de *bioma*, en español, se refiere al conjunto de sistemas ecológicos característicos de una zona biogeográfica, el concepto de fuente de vida sugiere el término “madre” en forma de disfraz conceptual (véanse Cadena; Escobar; Fernández Osco y Gutiérrez Callisaya). Fuentes coloniales nos permiten complicar la aparente neutralidad de estas recientes traducciones.

En cualquier caso, Pierre Duviols ha indicado que Pachamama y Pachacamac son sinónimos. Examinando las proliferaciones coloniales de la palabra *camac*, Duviols muestra que cada cosa en el mundo tiene su “mama”. El término *mama*, según Duviols, debe entenderse como simulacro, prototipo y arquetipo. Cada cosa en una pluralidad concebible de mundos tiene una fuerza primordial que le corresponde o un “doble”, es decir, una mama que lo anima⁹. Duviols cita a los principales escritores coloniales y religiosos de los Andes (Polo de Ondegardo, Cobo, Murúa, Acosta, Garcilaso) para respaldar su tesis, para documentar el concepto de prototipos del mundo actual.

Un texto clave para el entender la noción de dobles en el concepto de mama, como matriz de todas las formas, es el siguiente pasaje de *Relación de muchas cosas acaecidas en el Perú*:

La orden por donde ellos fundaban huacas, que ellos llamaban a la idolatría, era porque decían que a todas criaba el Sol, y que las daba madre por madre; y que mochaban a la tierra porque decían que tenía madre y al maíz y a las otras sementeras y a las ovejas y ganado que tenían madre; y a la chicha, que es el brebaje que ellos usan, decían que el vinagre de ella era la madre y lo reverenciaban y lo llamaban *mama*, aqua madre del vinagre, y cada cosa adoraban de esta manera y le tenían hecho, como digo, sus casas y puesto su servicio muy cumplida y particularmente. (Cristóbal de Molina, cit. en Duviols 138)

Todas las cosas en el mundo son producidas por la mama y encuentran una

9 “Ainsi nous trouvons que chaque objet existant correspond à une force primordiale, un ‘double’, qui l’animaient. Acosta, Cobo et Murúa reprennent la description du culte des étoiles esquissée par Polo de Ondegardo qui nous informe que, selon la croyance indienne, tous les animaux et les oiseaux possédaient un ‘semejante’ (semblable, c’est-à-dire prototype) dans le ciel qui était chargé de leur procréation et de leur multiplication. Acosta y voit évidemment un reflet platonique tandis que Cobo développe cette pensée sur la ligne des rapports entre les causes premières et les causes secondaires. Le terme qui désigne ce prototype céleste, dans le chapitre 29 du Manuscrit de Huarochiri, est *camac*, c’est-à-dire *la force qui anime*, selon Garcilaso” (Taylor, cit. en Duviols 138).

copia de ellas. Taylor ha indicado que el capítulo 29 del manuscrito del Huarochirí desarrolla la noción de doble como *camac*. A lo largo del manuscrito del Huarochirí, el poder de los *wak'a* es medido en términos de su capacidad de ser *camac*. Alguien que se beneficiara de los *wak'a* era definido como *camasca*. En el capítulo 14 del manuscrito del Huarochirí los *camasca* (traducido como “hechizero” en el léxico colonial) son animados por pájaros o vuelan como pájaros. En su descripción del hechicero, fray Martín de Murúa indica que ellos asumen todas las formas posibles, vuelan alrededor del mundo y hablan con el demonio (cit. en Taylor 234). Taylor considera *camac*, *camay* y *camasca* como fundamentales para la religión andina. Él compara estos tres términos a medida que aparecen en las tres traducciones del manuscrito del Huarochirí, es decir: la de Ippolito Galante (del quechua al latín en 1942), la de Trimborn (del quechua al alemán en 1966) y la de Arguedas (del quechua al español en 1976). Mientras estas tres traducciones le dan un sentido de “creación” a *camasca*, Taylor sostiene que ninguna de estas traducciones tiene el significado de *camasca* como “bruxo” que es recurrente en las crónicas coloniales. Si es cierto que la Pachamama (como deidad) tiene carácter universal, no siempre ha sido la única. Por ejemplo, el capítulo 15 del manuscrito del Huarochirí describe a Cuniraya Huiracocha como el creador del mundo, no la Pachamama. En las instancias de dobles examinados por Duviols y Taylor encontramos una conexión explícita del pensamiento andino con el mundo platónico de la ideas. Podemos preguntarnos hasta qué punto los conceptos andinos que aparecen en los registros etnográficos tempranos están influenciados, quizás irremediablemente, por categorías occidentales.

Filosofía: la producción de voz

Entre las muchas expresiones de filosofía intercultural destacamos *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo* de Josef Estermann y *Pluriversalidad: rostros de la interculturalidad* de Marcelo Fernández Osco y Yamila Gutiérrez Callisaya. En su invocación de la Pachamama para diferenciarse a sí mismas de formas occidentales de filosofía intercultural, estas propuestas ejemplifican instancias teóricas de pachamamismo¹⁰. Destacamos estos dos estudios porque ofrecen ambas aproximaciones teóricas y prácticas a la interculturalidad.

Si Estermann expresa reservas en lo que se refiere a la aplicabilidad del pensamiento marxista, encuentra que la filosofía de la interculturalidad constru-

10 Como Fernández Osco y Gutiérrez Callisaya han recalado, las filosofías de la interculturalidad en la década de los noventa constituyeron una moda. Véanse, por ejemplo, *Interculturalidad y globalización* y *Tareas y propuestas de la filosofía intercultural*, de Fonet-Betancourt; también la colección de ensayos de González R. Anranaiz et al., *El discurso intercultural*.

ye sobre el diagnóstico que hace Marx de la sociedad capitalista y respalda un programa por la liberación de la vida andina frente a la pobreza opresiva:

La “etnicidad” de la pobreza no solo es un hecho evidente, sino que además refleja una tendencia que ya había señalado el mismo Marx: “Las ideas de los dominadores son las ideas dominantes”. Lo que ocurrió hace 500 años con el continente americano se perpetúa hoy día mediante la hegemonía económica y cultural de Occidente, a través de la globalización económica neoliberal e informática, sustentada y fomentada en parte por la filosofía posmoderna. (9)

Estermann da voz y expresión a una filosofía que es articulada en la vida diaria de los aimaras y quechuas, pero carece de una articulación académica: “Se trata más de dar voz y expresión a las y los que fueron acalladas/os por el ruido triunfador de las concepciones e ideas importadas e impuestas a la fuerza a los pueblos originarios de Abya Yala” (10). El término Abya Yala es una expresión cuna (Panamá) que significa “tierra en su total madurez” y que ha sido propuesta por indígenas a lo largo del continente como alternativa al término “América”.

La persona que nos dio este libro participa del movimiento radical conocido como katarismo, que ofrece un programa para la liberación política de los *ayllus*. Él enseña el libro de Estermann en el campus Achacachi de la Universidad Indígena Boliviana. Achacachi es una comunidad conocida por los Ponchos Rojos, un grupo radical armado. Los Ponchos Rojos son conocidos por sus prácticas de justicia comunitaria y su participación en manifestaciones que han llevado al derrocamiento de dos presidentes recientes, Gonzalo Sánchez de Lozada y Carlos Mesa Gisbert. Según este actor, el proyecto original de una universidad indígena en Achacachi era preparar a las gentes indígenas en formas que sirvieran a sus comunidades, no reproducir el tipo de entrenamiento que los bolivianos reciben en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) o en instituciones privadas. Los estudiantes, en la conceptualización original de la Universidad Indígena, debían regresar a sus comunidades con conocimiento basado en sus necesidades. En la actual formulación oficial de la Universidad Indígena los cursos que exploran cuestiones de interculturalidad y filosofía andina ofrecen una perspectiva a estudiantes que completan estudios en carreras convencionales. Por ejemplo, agrónomos podrían, en teoría, conversar con labradores aimaras y aprender sobre sus ancestrales modos de cultivo.

El libro *Pluriversalidad* nos fue regalado por los autores. Marcelo Fernández Osco enseña en la Universidad Mayor de San Andrés (la principal institución pública de educación superior en Bolivia) y trabaja para el Ministerio de Autonomías del gobierno de Evo Morales; Yamila Gutiérrez Callisaya es una etnógrafa

titulada de la UMSA y trabaja con organizaciones indígenas tales como el Conamaq (Consejo Nacional de Ayllus y Markas del Qullasuyu). Los autores desarrollan el concepto de pluriversalidad en los contextos de prácticas interculturales en áreas suburbanas donde migrantes del campo se asientan; Fernández Osco y Gutiérrez Callisaya conceptualizan estos sitios como lugares donde migrantes heterogéneos y marginados se encuentran (los mal llamados barrios, villas, zonas que en jerga académica corresponden a periferias, zonas marginales, áreas suburbanas o áreas periurbanas [Fernández Osco y Gutiérrez Callisaya 24]). Este libro opone radicalmente las formas de vida occidentales a las andinas; para los andinos la tierra no es solo un recurso mercantil sino una Madre Tierra o Pachamama (13). Al final lo que unifica a estos nuevos migrantes urbanos es su lucha por obtener mejores condiciones de vida en un degradado y degradante contexto suburbano. La interculturalidad que los autores buscan definir no tiene nada en común con los paradigmas interculturales europeos: “la interculturalidad es una práctica entre las poblaciones indígenas” (10). *Pluriversalidad* debería mirarse como una contribución a las prácticas y teorías indígenas de interculturalidad, y al mismo tiempo como una expresión de ellas, en el contexto de poblaciones que han sufrido el impacto del colonialismo: “Son justamente el movimiento social indígena originario y su intelectualidad los que responden de modo crítico, no por experiencia de un conocimiento abstracto y especializado sino por su experiencia de vida colonial, del ninguneo de lo propio” (23)¹¹. El mundo andino es un espacio privilegiado de solidaridad: “de lo que se trata no es de asimilar o destruir, pues en cualquier de los casos se cancela toda diversidad” (24). Es un espacio de hermandad que permite el surgimiento del *jaqi* o persona social. Fernández Osco y Gutiérrez Callisaya argumentan que las “zonas” o “juntas de vecinos” pueden considerarse como expresiones urbanas de los *ayllus* que actualizan formas indígenas de organización a la sombra de los sindicatos. Para estos autores, las políticas liberatorias de los sindicatos y las organizaciones marxistas van en contra del actual espíritu andino de los *ayllus*, que Fernández Osco y Gutiérrez Callisaya conceptualizan como no necesitados de liberación. Aunque los sindicatos saturan el paisaje social, a menudo estructuralmente atado a la gobernabilidad de los *ayllus*, en los espacios de pluriversalidad que ellos examinan, “el vecino” busca convertirse en *jaqi*. Si el surgimiento de la modernidad está unido al expansionismo imperialista y el colonialismo del poder definido por

11 Más allá de los reinos de lo humano, el concepto de pluriversalidad toma en cuenta actores no humanos: “Se trata de una pluriversalidad que no solo tiene implicaciones sociales sino que compromete a los elementos circundantes, como los cerros, los animales, la foresta, incluyendo un mundo cosmológico” (23).

la división racial del mundo, como es argumentado por el sociólogo peruano Aníbal Quijano, los autores se subscriben a la noción de una transmodernidad que los lleva a hablar de “la modernidad indígena originaria” (Fernández Osco y Gutiérrez Callisaya 136).

El proyecto de construir una filosofía andina es una instancia del pachamamismo desde el momento en que extrae un pensamiento esencial aimara de expresiones que para Estermann permanecen protofilosóficas cuando no son sistematizadas en un paradigma filosófico que pueda ser enseñado y reconocido propiamente como filosofía en círculos académicos. Sin embargo, nos preguntamos qué gana una cultura cuando es reconocida como poseedora de una filosofía (cultura, historia, arte) por un trasfondo académico o cultural que inevitablemente ha sido influenciado por categorías occidentales. Tales conceptos en la filosofía andina como *jaquisofía* o *pachasofía*, por mencionar únicamente dos instancias, tienen la fuerza del sufijo *sofía* incluso si este término es un tanto alterado por la forma *jaqi* o *pacha*. La alternativa radical (el *elsewhere*) de las formas andinas es colonizada al darle una sustancia filosófica¹². Esta filosofía satisface un componente cultural en las estructuras universitarias convencionales de la Universidad Indígena. Como hemos señalado antes, el proyecto original de la Universidad Indígena era reinventar la educación encaminándola hacia las necesidades y formas de vida de las comunidades y no replicar la institución pública y estatal.

A pesar de todos los esfuerzos de Fernández Osco y Gutiérrez Callisaya por articular e identificar formas específicas de pensamiento y acción que ellos señalan como esencialmente andinas en oposición a su definición de un prototipo occidental, solo pueden hacer esto desplegando un aparato conceptual que hace la mal llamada especificidad andina inteligible en un discurso elaborado en español. Estamos de acuerdo con que las formas indígenas de vida tienen maneras de relacionarse con la naturaleza que difieren radicalmente de las prácticas extractivas del capitalismo pero la creación de una política de identidad solo puede ser contraproducente en luchas antisistémicas. Su deseo de una forma andina pura de entender el mundo, la historia y la naturaleza los lleva a excluir estructuras políticas que intrínsecamente son parte de los *ayllus*, es decir, sindicatos y organizaciones políticas. La existencia o la simbiosis de los *ayllus* y los sindicatos no es algo que desaparecerá con el trazo de una pluma; los sindicatos han sido parte de la vida diaria de la comunidad indígena desde principios del siglo XX, cuando surgieron las primeras organizaciones indígenas.

Estas dos formas de pachamamismo permanecen distintas incluso cuan-

12 Sobre el concepto de *elsewhere*, véase Rabasa 2011.

do ambos discursos circulan en el contexto de la Universidad boliviana. Como hemos venido argumentando en este texto, el pachamamismo no es una sola ideología sino que se manifiesta a sí mismo en una pluralidad de expresiones y programas. Hasta cierto punto podríamos decir que Estermann y Fernández Osco y Gutiérrez Callisaya se excluyen mutuamente, incluso que quizás son antagonistas en sus proposiciones. Mientras Estermann se siente cómodo dedicándose a Marx, Fernández Osco y Gutiérrez Callisaya se oponen al marxismo bajo el principio de que es una instancia de pensamiento occidental que despliega categorías ajenas a la vida de los *ayllus* y la cosmovisión andina.

La legislación de la naturaleza

Para académicos occidentales (Cadena; Escobar), la inclusión de la Pachamama en Constituciones latinoamericanas manifiesta una reconfiguración política de las divisiones tradicionales (tales como el binomio naturaleza/cultura) que han diferenciado formas indígenas de vida del pensamiento occidental. La legislación de la Pachamama aparenta trascender la economía política del neoliberalismo. Comúnmente se asume que este nuevo estatus legal de los denominados *earth beings*, seres de la tierra (es decir, no humanos: montañas, agua, tierra, etc., como entidades sensibles), desmantela la legitimidad de las ideologías neoliberales que desechan todos los principios éticos en su decidida búsqueda de ganancias. La pluralización ontológica de la política supone un importante giro en el pensamiento occidental, consecuentemente una afirmación de una expresión política indígena. Los nuevos actores de las Constituciones, es decir, la voz de la Tierra, encuentran un vehículo para su expresión. Obviamente estos subalternos necesitan irremediamente de la mediación de discursos humanos. Sin embargo, es como si estos nuevos miembros del Estado pudiesen considerarse ahora como actores políticos plenos¹³. Prácticas similares también han aparecido en los espacios políticos de Bolivia y Perú, obviamente con diferencias

13 La Nueva Constitución Política de Bolivia dice: “Naturaleza de la Pachamama, donde la vida se vuelve real y se reproduce a sí misma, tiene el derecho de ser íntegramente respetada en su existencia y al mantenimiento y regeneración de sus ciclos vitales, estructuras, funciones y procesos evolutivos” (cit. en Cadena 335; véase <<http://www.eluniverso.com/2008/07/24/1212/1217/E8Co64BD52EF420CAECDB65555BF60C.html>>). El motor o el elemento constitutivo de esta transformación son, en las palabras de Marisol de la Cadena, “una insurgencia de fuerzas indígenas y prácticas con la capacidad de perturbar significativamente las formaciones políticas prevalecientes y de reorganizar el antagonismo hegemónico, antes que nada haciendo ilegítima (y, así, desnaturalizándola) la exclusión de prácticas indígenas de la institución nacional y estatal” (336). La transformación en sí misma comprende la incorporación de la Madre Naturaleza (Inti Yaya) en la Constitución ecuatoriana.

políticas radicales en su inflexión. Mientras los Estados boliviano y ecuatoriano se conciben a sí mismos en términos de una mezcla de socialismo y capitalismo andino-amazónico, el Estado peruano bajo el régimen de Alan García adoptaba un modelo neoliberal sin reparos. Si la aparición de seres de la tierra en protestas sociales manifiesta un momento de ruptura en la política moderna y una indigeneidad emergente, necesitamos entender las maneras como el modelo neoliberal de Perú asimila los llamados a la protección de la Pachamama al incorporarla en el patrimonio nacional¹⁴.

Parece paradójico hablar de epistemologías indígenas que evitan la tendencia occidental que, al menos desde Descartes, ha definido la tarea del conocimiento científico en términos de dominio y apropiación, mientras al mismo tiempo propone una legislación (que establece criterios para reclamar derechos de propiedad) de los seres de la tierra y la Pachamama. El desliz hacia los derechos de propiedad plantea un interrogante: al reconocer la voz de la naturaleza en términos legales se la convierte en un “sujeto” apropiable. Si la relación entre la naturaleza y las sociedades humanas puede ser controlada, es decir, la explotación de la naturaleza puede ser legislada, es necesario acordarnos de nuestra vulnerabilidad. La voz de la Tierra siempre habla en términos que apuntan hacia un *elsewhere* (un espacio radicalmente diferente) con respecto a los lenguajes de la ley y la ciencia que nosotros los humanos proyectamos en nuestro deseo de validar nuestras formas de habitar en la Tierra. Personalmente, creemos que las formas de vida indígenas tienen mucho que enseñarnos sobre reciprocidad en nuestra relación con la naturaleza; sin embargo, cuestionamos el impulso de incorporar a la Pachamama en la Constitución. En estas enseñanzas los indígenas no están solos.

14 Ponemos el énfasis en el régimen de Alan García, y dejamos de lado las posibles variantes al neoliberalismo que Ollanta Humala esté implementando, porque De la Cadena escribe su artículo durante el gobierno de García. En su artículo De la Cadena explica cómo se dio cuenta de esto después de asistir a una demostración política en Cusco. Ella describe cómo observó bailarines rituales, barrios religiosos rurales y urbanos participando en la demostración política en la plaza de Armas de Cusco a comienzos de diciembre de 2006. La particularidad “indígena” de la protesta contra un proyecto minero fue definida por la presencia de seres de la tierra que piden respeto y se enfadarían y matarían gente si la mina llegara a construirse (339). Arturo Escobar ha argumentado que una mente moderna no puede comprender el reconocimiento de los seres de la tierra y por eso desafía políticas neoliberales (39). El proyecto minero no solo violaría la vida local sino que impediría el turismo, una actividad que le estaba generando ingresos a la región. Recordemos que el asistente de De la Cadena trabajó para una agencia turística que practicaba “chamanismo andino”. Nótese que “naturaleza”, cuando se entiende en términos de seres de la tierra sensibles y políticos, se convierte en un recurso turístico para el Estado y empresas privadas, un patrimonio a proteger (Cadena 336).

Siguiendo a Michel Serres, queremos señalar que las cosas del mundo y de la naturaleza misma tienen voces propias que destruimos en el proceso de definir las en categorías humanas: “la tierra nos habla en términos de fuerzas, lazos e interacciones, y eso es suficiente para hacer un contrato. Cada uno de los socios en simbiosis debe entonces, por derecho, vida al otro, bajo pena de muerte” (390). Leyendo a Serres recordamos que el Occidente no siempre ha sido el Occidente y que las críticas más fuertes y rigurosas que se le hacen vienen del Occidente mismo. La voluntad para dominar y apropiarse de la naturaleza ha definido el programa para la explotación de la Tierra, y debemos combatir esta forma de pensamiento. Sin embargo, la inclusión de la Tierra en las Constituciones nacionales solamente puede producir los términos para la definición de los derechos de propiedad. Según nuestro parecer, no importa si son individuos o colectividades las que reclaman los derechos de propiedad. Dudamos de que la incorporación de la Madre Tierra en las Constituciones nacionales vaya a dificultar la capacidad del mercado de obtener ganancias por su regulación. El Estado puede ahora reclamar el estatus de protectorado y la industria turística puede florecer en su reclamo por explotar su atractivo.

La domesticación de formas de vida como folclore

Los olorosos días de Cuzco de Rodolfo Kusch, “el vaho hediento es un signo que flota a través de todo el altiplano, como una de sus características primordiales”, hace tiempo que pasaron. Cuzco es ahora un lugar para turistas pero especialmente para el turismo chamanístico. El llamado de Kusch a la reevaluación del pensamiento indígena en los años sesenta ahora constituye un legítimo, y de hecho legislado, patrimonio. Una versión de la *wiphala*, la bandera de los indígenas de los Andes, ahora ondea junto a las banderas nacionales de Perú y Bolivia. También encontramos la *wiphala* en los uniformes del ejército boliviano y la policía nacional. Es como si la Pachamama diera crédito a la incursión armada en la Amazonía, para desalojar indígenas de los campos de gas y petróleo, y al apaleamiento de los protestantes que se oponen a las políticas de Evo Morales en el altiplano. Oficiales del gobierno hacen rituales (ritos chamanísticos son asunto cotidiano en el palacio nacional) y empresas privadas especializadas en viajes místicos en los Andes ofrecen recorridos. Obsérvese que esto no es un rasgo característico de las naciones andinas sino un fenómeno recurrente en México también. Rituales, fiestas y bailes deben ser purificados para el consumo turístico.

Puede argumentarse que la legislación y el turismo folclórico hacen parte de una reinención sistemática del patrimonio de la nación, en realidad, parte de un complejo proceso de etnogénesis, pero así mismo nos preguntamos si la

reinención de la tradición viene de la mano del etnosuicidio. ¿Es esta reificación de la Pachamama indispensable para la supervivencia cultural? ¿Debe la cultura ser vendida mientras esté protegida por la Unesco? ¿Es esta una forma de perder la autonomía y la invención cultural constante a cambio de la petrificación? ¿Es la reificación inevitable en todo proceso de etnogénesis? Ilustraremos la tensión entre etnogénesis y etnosuicidio con la transformación del *tinku* de un ritual en un baile folclórico que ha sido usado recientemente en las campañas políticas de Evo Morales.

El *tinku* es un combate ritual actuado entre *ayllus* en varios lugares del sur del altiplano, en particular en el departamento de Potosí. En estos rituales (también llamados encuentros) miembros de diferentes comunidades se enfrentan en lo que Tristan Platt ha llamado guerra regenerativa. Algunos de los participantes en el *tinku* usan tocados que evocan los cascos usados por los conquistadores. Se encuentran una gran selección de elementos europeos y cristianos en las presentaciones contemporáneas del *tinku*. Platt señala que

estudios andinos hace tiempo que han señalado una distinción entre nuevas formas cristianas y una concreta lógica subyacente de origen precolombino, sugiriendo así que el pensamiento mítico pagano, acompañado de muchos conceptos prácticos e ideas, ha sobrevivido sin obstáculos hasta hoy, bajo la apariencia de una dominante estética pública y europea. (141)

Citamos a Platt menos para promulgar la posibilidad de aislar los elementos andinos precolombinos de los europeos que para mostrar un ejemplo de cómo la petición cristiana y colonial del etnosuicidio se convirtió en etnogénesis, que bajo nuestro punto de vista no debe ser definida por la permanencia de discretas supervivencias de pensamiento mítico pagano. En última instancia, este tipo de reclamos sirven a una industria turística que ahora pide una purificación del ritual para el cómodo consumo de los turistas. Se da, de hecho, el peligro de una regulación de formas de vida que buscaría expulsar elementos no considerados auténticos.

Para nosotros, los Andes consisten en una combinación dispar de formas culturales en las que los andinos, los modernos, los cristianos no pueden ser separados sin que se ejerza una violencia simbólica. La purificación de un *tinku* con la intención de convertirlo en un componente de la nueva identidad aimara es, de hecho, pedirles a las comunidades que purifiquen sus prácticas y, por ende, llevarlas al etnosuicidio. Apreciamos la belleza del folclore que rodea los bailes en los grandes festivales, sin embargo también encontramos la necesidad de distinguir las formas en que el folclore se ha apropiado del *tinku* de aquellas en las que

el *tinku* es hoy una práctica viva en comunidades en donde los combates no son representaciones artísticas sino luchas por la regeneración. La representación de batallas rituales no es pensada para extraños incluso si la industria turística la incluye en paquetes para experimentar una Bolivia auténtica. En la segunda mitad del siglo XX el *tinku*, como forma del folclore, se hizo parte del carnaval en Oruro y la fiesta del Gran Poder en La Paz. Gente de todos los sectores de la sociedad pueden ahora bailar el *tinku* en escenarios urbanos. Bailar el *tinku* hoy significa participar en el despertar de la nueva nacionalidad aimara y una ciudadanía en negociación. En años recientes presidentes tan diversos como Gonzalo Sánchez de Lozada, Carlos Mesa y Hugo Banzer han bailado en el Gran Poder para reclamar los espacios rituales y el folclore como patrimonios de la nación. Incluso se ha convertido en orgullo de antropólogos aprender a bailar el *tinku* y participar de las festividades (véase Guss).

La industria turística se sirve de esta “identidad andina precolombina” para la promoción turística. Desafortunadamente, como el *tinku* adquirió popularidad, ahora (y desde el año 2007) es supervisado por policías que portan pequeños látigos hechos con restos de llantas para mantener la intensidad comunal y a la población llena de júbilo bajo control, tal como se manifiesta en el video titulado “Bolivia’s Tinku Festival”¹⁵. También vale la pena contrastar el *tinku* que Tristan Platt describió como un lugar difícil de idealizar en 1986 con el *tinku* que Evo Morales quiere normalizar, disciplinar y regular para consumo turístico. En la campaña de 2005, la plataforma de Morales y García Linera creó una canción titulada “Tinku al socialismo”. En el fragmento extraído de un video promocional del ahora electo Evo Morales, no solo escuchamos la canción *tinku* sino vemos también las versiones folclorizadas del ritual del *tinku* así como es representado en la comunidad macha (“Evo presidente”)¹⁶. La domesticación

15 Señalamos aquí que la policía ahora controla el *tinku*, no el hecho de que sea controlado. Krista van Vleet ha señalado que el *tinku* siempre ha sido controlado. Autoridades locales ayudan a determinar quiénes ingresan en el cuadrilátero, quiénes buscan oponentes para pelear y quiénes permanecen sin oponentes, y evitan que un individuo continúe peleando cuando su oponente ha caído al piso.

16 Este video es notable porque desafía lo que los antropólogos han dicho acerca del *tinku* en fechas tan recientes como el 2010: “La práctica del *tinku* no es, sin embargo, generalmente concebida como parte del proyecto nacional de modernización. Más bien, el *tinku* es explícitamente naturalizado como ‘salvajismo sin sentido’ en contraste con la ‘razón del autocontrol’ de los blancos” (Van Vleet, refiriéndose a Harris; Goldstein). Por supuesto, aquellos que bailan en el *tinku* participan de la modernidad (hablan español, van a la escuela, usan celulares, etc.), pero lo que debe ser resaltado es el *tinku* en sus múltiples variaciones, no concebido por el Estado como un recurso nacional más.

del ritual como folclore pone en marcha un proceso de etnosuicidio que pide a la comunidad macha que modifique, es decir, que folclorice su ritual.

Conclusiones

La arqueología del pachamamismo nos ha permitido complicar la historia de un ideal andino que ha sido pensado como libre de contaminación occidental. El llamado a evitar categorías occidentales para reflexionar sobre las prácticas indígenas contemporáneas en Bolivia delata una forma de pachamamismo en tanto que produce un constructo ideológico de pensamiento occidental para poder definir una contraparte andina auténtica. Aceptamos en principio que la voracidad del capitalismo debe ser denunciada pero permanecemos escépticos ante las proclamaciones que dicen que la legislación de la Madre Tierra restringirá las formas neoliberales de globalización. La inclusión de la Madre Tierra en las Constituciones nacionales define los términos para la reclamación (colectiva o individual) de derechos de propiedad. Si el Estado plurinacional de Bolivia ha construido una plataforma en foros internacionales que muestra una sensibilidad única hacia la naturaleza, la negativa a incluir cláusulas que dicten que las comunidades indígenas serán consultadas sobre la explotación de recursos naturales en sus territorios es ya un indicativo de la duplicidad del gobierno de Morales y García Linera. La articulación de políticas proveniente del Estado no puede sino imponer su voluntad sobre la gente. La *wiphala* en los uniformes de los soldados y la policía nacional manifiesta una instancia más de pachamamismo ya que estas entidades represivas han reprimido protestas indígenas en contra de incursiones en sus territorios en nombre de un Estado plurinacional, intercultural e indígena. La legislación de la Madre Tierra tiene un correspondiente modo de explotación de recursos “naturales” en las políticas que regulan las prácticas rituales y las convierten en versiones folclorizadas que deben ser llamadas patrimonio para que la industria turística y el Ministerio de Cultura del gobierno de Morales las administren y exploten. El ritual debe ser purificado para el Estado plurinacional.

En el rastreo de la arqueología de la Pachamama, la filosofía de la interculturalidad, la legislación de la Madre Tierra y la domesticación del ritual como folclore que caracteriza al pachamamismo, hemos identificado el proceso que va desde las propuestas de etnogénesis hasta las peticiones de etnosuicidio. Si en los tiempos coloniales el llamado al etnosuicidio llevó a la etnogénesis mientras informantes y sujetos coloniales inventaban nuevas formas de vida mediante la incorporación de occidente en la vida andina, el ímpetu moderno por el etnosuicidio pide la disolución de formas de vida y la purificación de prácticas en nombre de una identidad cultural andina emergente. Estas ficciones de (la ausencia

de) voz producen historias, en algunos casos muy poderosas, del otorgamiento de voz que al final silencian aquellas que existen, tal vez, sin reconocimiento y que han sobrevivido a siglos de opresión.

Obras citadas

- Acosta, José. *Historia natural y moral de la Indias*. [1590]. Ed, Edmundo O’Gorman. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1940.
- Albro, Robert. “Bolivia’s Evo Phenomenon: From Identity to What?”. *Journal of Latin American Anthropology* 11.2 (2006): 408-428.
- “Bolivia’s Tinku Festival”. *You Tube*. Web. 19 de agosto de 2012. <<http://www.youtube.com/watch?v=sTSTojpCZhs>>. Video.
- Cadena, Marisol de la. “Indigenous Cosmopolitics in the Andes; Conceptual Reflections Beyond Politics”. *Cultural Anthropology* 25.2 (2010): 334-370.
- Duviols, Pierre. “Camaquen upani: un concept animiste des anciens péruviens”. *Amerikanistische Studien*, Festschrift für Hermann Trimborn anlässlich seines 75 geburtstages. St. Augustin: Haus Völker u. Kulturen, Anthropos-Inst., 1978. 132-145.
- Escobar, Arturo. “Latin America at a Crossroads”. *Cultural Studies* 24.1 (2010): 1-65.
- Estermann, Josef. *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz: Instituto Superior Ecueménico Andino de Teología, 2006.
- “Evo presidente - Tupay - tinku”. *You Tube*. Web. 19 de agosto de 2012. <<http://www.youtube.com/watch?v=3EL5UtqAoGE>>. Video.
- Fernández Osco, Marcelo. *Estudio Sociojurídico. Práctica del derecho indígena originario en Bolivia*. La Paz: CONOMAC-CIDOB-COOPI, 2010.
- Fernández Osco, Marcelo y Yamile Gutiérrez Callisaya. *Pluriversidad: rostros de la interculturalidad*. La Paz: Cooperazione Internazionale, 2009.
- Fornet-Betancourt, Raúl. “Filosofía e interculturalidad en América Latina: intento de introducción no filosófica”. *El discurso intercultural. Prolegómenos a una filosofía intercultural*. Ed. Jacobo Muñoz. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002. 122-137.
- *Interculturalidad y globalización. Ejercicios de crítica filosófica intercultural en el contexto de la globalización neoliberal*. Frankfurt: DEI; IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2000.
- *Tareas y propuestas de la filosofía intercultural*. Aachen: Concordia, 2009.
- Galinier, Jacques y Antoinette Molinié. *Les néo-indiens. Une religion du IIIe millénaire*. París: Odile Jacob, 2006.
- Goldstein, Daniel. *The Spectacular City: Violence and Performance in Urban Bolivia*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Guss, David. “The Gran Poder and the Reconquest of La Paz”. *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* 112 (2008): 294-328.

- Harris, Oivia y Thérèse Bouysse-Cassagne. “*Pacha*: en torno al pensamiento aymara”. *Raíces de América. El mundo aymara*. Madrid: Alianza, 1988. 217-281.
- Kusch, Rodolfo. *América profunda*. Buenos Aires: Biblos, 1999.
- *El pensamiento indígena americano*. Puebla: José M. Cajica Jr., 1970.
- Mariátegui, José Carlos. *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- Marx, Karl. “Proyecto de respuesta a la carta de V. I. Zasluch”. *Obras completas*. t. 3. Moscú: Progreso, 1974. Web. 23 de agosto de 2012. <<http://www.marxists.org/espanol/m-e/1880s/81-a-zasu.htm>>.
- Platt, Tristan. “The Andean Soldiers of Christ. Confraternity Organization, the Mass of the Sun and Regenerative Warfare in Rural Potosi (18th-20th centuries)”. *Journal de la Société des Américanistes* 13.73 (1987): 139-191.
- Rabasa, José. *Tell Me the Story of How I Conquered You: Elsewheres and Ethnosuicide in the Colonial Mesoamerican World*. Austin: University of Texas Press, 2011.
- Rabasa, José. “Exception to the Political”. *Without History: Subaltern Studies, the Zapatista Insurgency, and the Specter of History*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2010.
- Serres, Michel. *The Natural Contract*. Trad. Elizabeth Macarthur. Michigan: The University of Michigan Press, 1995.
- Taylor, Gerald. “Camay, Camac et Camasca dans le manuscrit Quechua de Huarochiri”, *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 63, 1974, pp. 231-244.
- Teología india. Primer encuentro taller latinoamericano*. México, Quito: Abya Yala; Cenami, 1991. Web. 22 de agosto de 2012. <http://usuarios.tinet.cat/fqi_sp02/mexic90.htm>.
- Valcárcel, Luis E. *Tempestad en los Andes*. Lima: Populibros Peruanos, 1927.
- Van Vleet, Krista E. “Narrating Violence and Negotiating Belonging: The Politics of (Self-) Representation in an Andean *Tinku* Story”. *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* 15.1 (2010): 195-221.
- Zibechi, Raúl. *Dispersar el poder. Los movimientos como poderes antiestatales*. Buenos Aires: Tanta Limón, 2006.

¿Tradición versus modernidad en las novelas yukatecas contemporáneas? Yuxtaponiendo *X-Teya*, *u puxsi'ik'al ko'olel* y *U yóok'otilo'ob áak'ab*

Arturo Arias

THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN

Profesor del Departamento de Español y Portugués, Universidad de Texas, Austin. PhD en Sociología de la Literatura, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, París. Autor de *La identidad de la palabra* (1998), *Gestos ceremoniales* (1998), la edición crítica de *Mulata de tal* de Miguel Ángel Asturias (2001), *The Rigoberta Menchú Controversy* y *Taking Their Word: Literature and the Signs of Central America* (2007). Ganó dos veces el premio Casa de las Américas y el premio Anna Seghers de Alemania por el conjunto de su obra en 1990. Es Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias. Correo electrónico: arturo_arias@austin.utexas.edu

Artículo de reflexión

El artículo proviene de un proyecto de investigación sobre la nueva narrativa indígena de América Latina, financiado por la beca de investigación University of Texas Humanities Research Award.

Resumen

El presente artículo examina dos novelas en yukateko, *X-Teya, u puksi'ik'al ko'olel/Teya, un corazón de mujer* (2009) de Marisol Ceh Moo y *U yóok'otilo'ob áak'ab/Danzas de la noche* (2010) de Isaac Esaú Carillo Can. En la de Ceh Moo, la narrativa es realista y políticamente comprometida, con escasas referencias a la

etnicidad. La de Carrillo Can parece ser una leyenda fantástica en una atmósfera de ensueño. A pesar de marcar dos tendencias en apariencia diferentes, el artículo argumenta que estos textos se complementan entre sí. El primero enfatiza la genealogía de lucha política del siglo XIX al presente. El segundo, la de una tradición escritural y ritualista que

explica la afirmación decolonial contemporánea. Asimismo, ambos textos se oponen al machismo heteronormativo articulando sociedades mestizas contemporáneas.

Palabras clave: tradición, modernidad, novela yukateka, Guatemala, Marisol Ceh Moo, Isaac Esaú Carillo Can.

RECIBIDO: 12 DE JUNIO DE 2012. EVALUADO: 25 DE JUNIO DE 2012. ACEPTADO: 26 DE JUNIO DE 2012.

EN *Decolonizing Native Histories* (2012), Florencia Mallon argumenta que “la decolonización implica el cuestionamiento de las bases raciales y evolutivas del poder colonial, y cómo estas han tendido a subyacer en la construcción del conocimiento” (2; traducción mía). Este proceso desafía a los académicos “a re-pensar los marcos éticos, metodológicos y conceptuales dentro de los cuales podemos localizar nuestro trabajo en lo que concierne a los asuntos de historias y culturas indígenas” (2). Como corolario de la emergente historia de la literatura maya contemporánea escrita en Guatemala, la cual empecé a problematizar en *Taking Their Word: Literature and the Signs of Central America* (2007), me interesa ahora ampliar mis investigaciones de manera comparativa, a través de distintas diferencias regionales, étnicas e históricas, para explorar la emergencia de una literatura hemisférica escrita en idiomas indígenas con una perspectiva marcadamente decolonial.

Con anterioridad argumenté que la respuesta más importante a los cambios en el período de posguerra centroamericana y a las contradicciones en la representación de sujetos subalternos por parte de letrados mestizos fue ofrecida por la producción literaria maya contemporánea. Esta reveló cómo la modernidad en la región dependió de la percepción colonial según la cual las culturas indígenas locales necesitaban occidentalizarse para ser salvadas. Pese a ello los conocimientos indígenas lograron resistir el acoso sufrido, en buena medida convirtiéndose en práctica clandestina, y sobrevivieron a las diferentes crisis sociales y transformaciones desde la conquista española hasta el final del siglo veinte. Los efectos prolongados de esta contradictoria modernidad colonial se manifestaron no solo en el bilingüismo de su literatura, sino en su singular manera de mirar la sociedad contemporánea. Los textos mayas introdujeron nuevos desafíos lingüísticos y representacionales en el proceso literario-simbólico, logrando provincializar el castellano como vehículo para la constitución de imaginarios simbólicos. Las discursividades mayas también complicaron el concepto de Estado-nación, especialmente el representado en la producción literaria mestiza. Finalmente, las textualidades mayas rompieron las normas del discurso occidental, reconfigurando lo denominado “literatura”. Su esfuerzo generalizado refleja el papel cambiante que la llamada “literatura” ha jugado en relación con la subalternidad y en la lucha decolonial de los sujetos racializados.

En el presente artículo, mi interés consiste en examinar dos novelas producidas dentro del ámbito maya pero localizadas no solo en el contexto de un lenguaje diferente a los hablados en Guatemala sino también en un espacio conceptual lejano del vórtice que atenazó a Guatemala durante el último medio siglo. Me refiero a dos novelas yukatekas, *X-Teya, u puksi'ik'al ko'olel/Teya, un corazón*

de mujer (2009) de Marisol Ceh Moo¹ y *U yóok'otilo'ob áak'ab/Danzas de la noche* (2010) de Isaac Esaú Carrillo Can.

A primera vista, ambas novelas no podrían ser más diferentes. Aun nuestros preconceptos sobre el género literario son puestos de cabeza. En la novela de Ceh Moo, el personaje principal es, por lo menos en apariencia, un hombre. En la de Carrillo Can una mujer. En la de Ceh Moo, la narrativa es por encima de todo realista y políticamente comprometida, con escasas referencias a la etnicidad. La de Carrillo Can es sobre todo una leyenda fantástica escrita en una atmósfera de ensueño. La novela de Ceh Moo explora el último día en la vida y el asesinato de un militante comunista en el estado mexicano de Yucatán en los años setenta del siglo pasado. La de Carrillo Can parecería a primera lectura ser una especie de trance onírico en el cual el inconsciente de la personaje se convierte en un inconsciente cultural como en muchas leyendas regionales. Ceh Moo ha argumentado en algunas entrevistas que algunos escritores mayas yukatekos consideraban inapropiado escribir sobre un tópico que no fuera “tradicional” o bien lo suficientemente étnico (“Primera novela”). Esta problemática de por sí ya diferencia la producción literaria maya yukateka de la guatemalteca, en la cual su reciente historia ha generado una producción novelística más de acuerdo con la de Ceh Moo. Sin embargo, cuando contextualizamos esta cuestión como un horizonte ideal de posibilidades que intenta reconfigurar lo político revelando contradicciones dentro de la axiomática indígena, podemos muy bien apreciar esa diferencia como la resultante de una explícita experiencia histórica reciente más que nada, ya que el elemento normativo de la cultura misma carga con los trazos culturales de la comunidad.

El problema de la traducción

Analizando la producción literaria indígena en México, la crítica Luz María Lepe Liria ha argumentado que la misma se divide en a) literatura de recuperación de la memoria; b) literatura de recreación de una tradición cultural; y c) literatura indígena híbrida, que ella entiende como aquellas textualidades localizadas fuera de los imaginarios de sus respectivas comunidades; es decir, en espacios urbanos, espacios migrantes, o espacios exílicos. Advierte al lector acerca de manifestar cierta flexibilidad en la comprensión de estas categorías, ya que visualiza cruces fluidos entre ellas. No especifica si por “literatura” entiende todos los géneros de corte u origen occidental, o bien limita sus categorizaciones

1 Ceh Moo nació en Calotmul, Yucatán, en 1974. Tiene una licenciatura en educación de la Universidad Autónoma de Yucatán, donde ha enseñado cursos de gramática maya. Es traductora e intérprete certificada del maya yukateko.

a formas ficcionales como el cuento o la novela. El otro problema que emerge de sus categorizaciones es la problemática de lo nacional para caracterizar discursividades indígenas. Estas discursividades cuestionan el modelo de Estado-nación exclusivista y se agrupan de acuerdo a sus respectivos lenguajes, como el náhuatl o el maya yukateko, a manera de ejemplos.

En efecto, uno de los desafíos encontrados con las textualidades indígenas contemporáneas cuando son conceptualizadas como respuesta hemisférica a la colonialidad del poder es cómo clasificarlas. Cómo elaborar una cartografía de la producción textual indígena. Hasta qué grado pueden discursividades heterogéneas ser conceptualizadas como ubicadas dentro de marcos de Estados-naciones modernos. Tanto el colonialismo como la colonialidad articularon experiencias traumáticas dentro de espacios demarcados por fronteras definidas que significaban control territorial ejercido por Estados denominados “nacionales”. Por ejemplo, lo llamado en las postrimerías del siglo veinte el genocidio maya se confina al Estado guatemalteco. La guerra de castas igualmente maya se confina al estado mexicano de Yucatán en la segunda mitad del siglo diecinueve. La trágica experiencia de Sendero Luminoso se limita al Estado peruano sin tocar a los mismos grupos étnicos ubicados en Bolivia. Sobra decir que cualquier taxonomía de una producción literaria indígena hemisférica es todavía un proyecto en vías de construcción, si no de conceptualización.

Pero luego están los problemas lingüísticos. Conforme crece el número de textualidades indígenas se va complicando nuestra habilidad como lectores o críticos para acceder a la versión original, limitándonos a su traducción al castellano. Todos sabemos que en la estela de destrucción inaudita dejada por la conquista española en el siglo dieciséis, las poblaciones nativas fueron forzadas, si podían o bien si era legal, a adquirir conocimiento del castellano para obtener derechos mínimos y articular reivindicaciones. También sabemos que estos fenómenos lingüísticos encajaban en el proyecto europeo de colonización, algo que ya ha señalado Mignolo (*The Darker; Local Histories*). Las poblaciones nativas no tenían otra alternativa más allá de reaccionar a estas imposiciones, acomodarse a las mismas o resistir los procesos. Ahora, vemos una relativa reversión de este fenómeno. Son las poblaciones hegemónicas mestizas quienes se ven obligadas a realizar un ejercicio análogo. Como sujetos subalternizados, las poblaciones indígenas tienen plena conciencia del fenómeno. Los escritores indígenas saben a su vez que el porcentaje de lectores en sus propias lenguas es muy reducido. Son conscientes de que el grueso de sus lectores los leerán más bien con algo de perplejidad. Absorberán el texto semióticamente más que lingüísticamente. Navegarán el proceso dialógico de la lectura entre sus esfuerzos por entender algunas

pocas palabras o convenciones del idioma original al momento de sumergirse en la traducción al castellano, dependiendo de manera desigual para la comprensión textual de sus parciales conocimientos del contexto histórico, social, cultural, político, etc., del material narrado. Su lectura por lo tanto se convierte en una forma de transposición, término acuñado por Julia Kristeva como alternativa al de intertextualidad para referirse a una “redistribución de las funciones semióticas” que articula el sentido del texto en conjunción con la traducción, la cual puede también leerse como una transcreación, dos diferentes composiciones del mismo tópico en dos lenguajes diferentes (59-60). La transposición de un lenguaje al otro, después de todo, suele ocurrir en las mediaciones primarias, dado el papel de los autores y las autoras en el proceso de traducción mismo. Tenemos en estos casos una nueva articulación de las posicionalidades enunciativas y denotativas. El o la novelista indígena saben el rol que el texto original juega. Por lo tanto la alternativa de articular un texto en el idioma original, aun si nadie pudiera leerlo, se convierte en una forma de acumular autoridad y de atestar acerca de la veracidad identitaria del autor y de su patrimonio cultural, una especie de garante de autenticidad o de verdad. Es también, desde luego, un gesto de afirmación decolonial.

En este contexto, sin embargo, siempre es importante acordarse de la noción de los “secretos de Rigoberta” que Doris Sommer articuló en los noventa del siglo pasado como resistencia ético-estética de los hablantes indígenas para mantener la comprensión eurocéntrica hegemónica de su mundo íntimo a distancia. Pero aun cuando no exista la intención de mantener “secretos” en el texto original, los lenguajes indígenas codifican sentidos difícilmente traducibles a un idioma europeo, a pesar de que el autor escoge transmitir enunciaciones de la forma más clara posible con afanes transculturales en vez de “esconder” información dentro de los confines de su propio idioma. Como sabemos, todas las prácticas discursivas, sean estas orales o escritas, son producidas y recibidas en el contexto de algún género oral, literario, o bien de una tradición (Bakhtin; Foucault), y se encuentran amarradas de muchas maneras al mecanismo o medio empleado para comunicarlas. En este caso, se trata de dos fuerzas discursivas y contextos que interactúan en el proceso de darle forma a novelas o cuentos indígenas. Es decir, los dos lenguajes implicados y las particularidades de géneros de origen occidental en su forma escrita constituyen los principios ordenadores ocupados en saturar estas narratividades escritas. Ya que no existe académica o académico, sin importar qué tan fluido hable o maneje algún idioma indígena particular, capaz de dominar todos los lenguajes en los cuales esta literatura está siendo producida (tan solo en Guatemala existe ya narrativa escrita en siete idiomas indígenas derivados del maya clásico –familia lingüística mayance– y cuatro más en México;

esto quiere decir que tan solo en idiomas de la familia mayance ya tenemos textos contemporáneos en once idiomas y contando), la cuestión acerca de la naturaleza de una semiosis indígena en la literatura siempre acompañará las reflexiones críticas sobre este cuerpo literario. Independientemente de lo que pensemos del mismo, este fenómeno ciertamente ha expandido nuestra definición de lo que entendemos tanto por escritura como por literatura. En palabras de Luis Cárcamo-Huechante, siempre representará

la voluntad de intelectuales nativos de traducir el principio de autodeterminación al campo de la producción de conocimiento, y convertirse por lo tanto en agentes en la formulación de conceptos, acercamientos y narrativas en los terrenos lingüístico, cultural, político e histórico. (5; traducción mía)

Estos lenguajes, condenados como secundarios y solo dignos de contener “literaturas orales” por pensadores eurocéntricos, están felizmente empezando a prosperar de nuevo en sus formas escritas. Al estudiarlos, aun en la traducción obligadamente elaborada por sus autores en beneficio de sujetos mestizos como nosotros, quienes, herederos a su vez de la colonialidad, hemos sido privados de la *jouissance* del original, les ofrecemos como lectores y críticos nuestra solidaridad en la validación no solo de sus textualidades sino también de las subjetividades cuyos discursos representan, aun si como lectores estamos privados de la sedimentación de sus significantes. Como ha argumentado Gayatri Spivak, en su inevitable traducción “yace la desaparecida historia de las distinciones” (*Death* 18; traducción mía) que nos hubiera posibilitado como lectores descifrar de manera más rica la escenificación de la retórica de sus respectivas colectividades. Nuestras lecturas de esta producción literaria en traducción no son capaces de captar la sutileza de sus procesos hermenéuticos o analíticos, lo cual transformaría a las otredades lingüísticas en algo totalmente comprensible, verdades conclusivas exhaustivamente reveladas por lo que son. Por lo tanto al problematizar las literaturas indígenas por medio de los lentes eurocéntricos del castellano, en vez de leer las insalvables diferencias de la otredad en nuestro lenguaje, la meta se convierte en la de traducirnos a nosotros mismos en ese horizonte imaginado de la otredad racializada.

¿Una novela supuestamente no maya sobre un hombre comunista escrita por una mujer maya?

Volvamos a los textos sobre los cuales se centrará el análisis de este artículo. La trama de *X-Teya, u puksi'ik'al ko'olel* se centra en el asesinato de Emeterio Rivera, el hijo de Teya Martín. En el velorio de Emeterio, le piden a un dirigente

sindical, Carlos Casorla, hablar en nombre del sindicato del cual el asesinado había sido dirigente. Luego de un poderoso discurso político que articula los temas tradicionales heredados del marxismo por parte de los sindicatos independientes mexicanos, Casorla agrega:

–Es necesario unirse para volver a hacer de los mayas una raza orgullosa de su origen –les decía, a veces con orgullo, a veces con vergüenza, apellidos provenientes del tótem de la fauna o flora.

Los que tienen apellidos como Pech, Utzil, Catzín, May, Che, Ek, Uuh y otros deben llevarlos con orgullo, les decía. Él sabía que el trabajo con los indígenas entrañaba una complejidad teórica. Como marxista encontraba muy pocos elementos para comprender, desde la óptica de la lucha de clases, la forma de conducción de estos grupos que, en la mayoría de los casos, padecían una desvalorización étnica que los colocaba en desventaja frente a los demás. (Ceh Moo 350)

Esta cita evidencia la negociación del texto entre una perspectiva marxista-sindicalista y un potencial empoderamiento indígena por la vía de la decolonialidad. Si leyéramos este fragmento desde la perspectiva indigenista de alguna figura típica de este movimiento, generalmente autores hombres tales como el ecuatoriano Jorge Icaza o el peruano Ciro Alegría, podríamos encontrar este pasaje problemáticamente dogmático si no insultante. Pero ¿qué podemos hacer con este fragmento cuando es escrito por una mujer maya yukateka en el siglo veintiuno? ¿Por qué es articulada su representación de esta manera? Por un lado, su discursividad, originalmente escrito en maya yukateko, se apropia de la retórica marxista-indigenista en un lenguaje en el cual estas palabras nunca antes fueron enunciadas:

–K'aabet a much'kaba'ex tio'olal beyo'ka sunake'ex tuka'aten jun péel kuchkabal ku li'is ko'ob u jo'olo'ob tu táan u jel máako'ob – ku ya'alik ti'u jel máako'ob yáan k'iiné ku ya'aliko'ob máas jats'uts' u k'aababao'ob u jelo'obe'yéetel u su'talil ku ya'aliko'ob u k'aabao'ob ku táal ichil u káabao'ob baalche' wa cheo'ob. –Pech, Utzil, Catzín, May, Che', Ek, Uuh yéetel u jelo'ob k'aabet u bisalo'ob ka'anal jo'olil –ku k'aas k'eyko'ob. (178-179)

Esto es claramente signo de una transformación epistémica, independientemente de lo indeterminada que esta pueda ser, por virtud del enorme peso del eurocentrismo dentro de la colonialidad. La escritura maya yukateka es una inscripción de la responsabilidad política por parte de Ceh Moo.

La noción de la existencia de un sujeto indígena indemne, puro e incon-

taminado ha sido romantizada o idealizada tanto por académicos no-indígenas como por ideólogos indígenas o líderes del despertar de las poblaciones nativas. El argumento de Ceh Moo va en el sentido opuesto. Al interpelar al marxismo y al hacer un reconocimiento público de la vergüenza sentida por los sujetos indígenas colonizados, ella invoca no solo el predicamento del letrado indígena, inevitablemente producto de quinientos años de colonialidad y contando. Se mueve obligatoriamente en el contexto de los procesos entrelazados de periodización y de los espacios compartidos entre los mundos indígenas y mestizos, y hace eco de ellos, aun cuando esto sucediera más de acuerdo a lo que Bhabha denominó *mímica* en *The Location of Culture* (1994); es decir, más de acuerdo con sujetos que aparentemente repiten performatividades en vez de representarlas. Ceh Moo nombra una entidad inevitablemente contaminada, posicionándose éticamente al hacerlo. Su texto evidencia cómo ambas culturas están insertas una dentro de la otra, en el sentido de la noción de *habitus* de Bourdieu. Son un sistema simbólico de disposiciones construidas en el imaginario del sujeto como respuesta a las condiciones objetivas que encuentra. Podría muy bien tratarse de un conjunto de *heterarquías* en el sentido de Kontopoulos, definidas por Grosfoguel como “open systems, entanglement of multiple and heterogeneous hierarchies [...] heterogeneous entanglement of multiple agents’ strategies [...] multiple, heterogeneous, entangled, and complex processes within a single historical reality” (101)². En cualquier caso, la conciencia de su historicidad impide que el texto se desvíe hacia una utopía indígena racializada.

Hasta aquí solo hemos examinado una cita. Asimismo, el libro no se titula “Emeterio” sino “Teya”. El mismo alude a su corazón de mujer. Teya es el centro de los dos primeros capítulos del texto, el segundo de siéndolos cuales es el más largo del conjunto del texto. Luego el enfoque gira hacia Emeterio durante casi todo el resto de la novela hasta el final, cuando cambia una vez más, hacia Indalecio Uitzil Peba, quien se convertirá en el sucesor político de Emeterio. ¿Por qué entonces el título?

En el único artículo académico publicado hasta la fecha sobre esta novela, Emilio del Valle Escalante argumenta que el texto es una reconsideración histórica de la importancia de la izquierda marxista³. Operando dentro de sus conocidas limitaciones conceptuales, la misma contribuyó al despertar de la conciencia

2 En castellano, “sistemas abiertos, enredos de múltiples y heterogéneas jerarquías [...] enredo heterogéneo de estrategias de múltiples agentes [...] procesos complejos múltiples, heterogéneos, enredados dentro de una sola realidad histórica”.

3 El artículo en cuestión se titula “The End of Indigenismo? Gender Politics, Postcolonial Inversion, and Mayanism in Marisol Ceh Moo’s *X-Teya, u puksi’ik’al ko’olel* [Teya, the Heart of a

indígena hacia fines de la década de los setenta. Del Valle Escalante plantea que esta novela representa el fin del indigenismo (entendido este en el sentido de Mariátegui: textos sobre indígenas escritos por escritores mestizos) en la medida en que se “apropia del [...] mundo mestizo para establecer [...] la autoridad de los movimientos por los derechos indígenas” (traducción mía), e implica, por añadidura, la del Partido Comunista Mexicano, señalando hacia el final del texto una transición hacia el amanecer de un nuevo período histórico decolonial en el cual por fin la subjetividad indígena se inscribirá dentro de la historia moderna. Del Valle Escalante agrega una importante contextualización histórico-cultural acerca de la emergencia de esta literatura:

En la península yucateca, un momento clave en el proceso de visibilidad de la literatura maya ocurrió en 1982 cuando en un viaje a la ciudad de México, el autor yukateko José Tec Poot, entonces director de la Unidad Regional de las Culturas Populares de Yucatán, conoció al escritor mexicano Carlos Montemayor. Se pusieron de acuerdo en desarrollar talleres en la ciudad de Mérida para formar nuevas generaciones de escritores mayas y ayudar a los emergentes a mejorar la calidad de sus trabajos literarios. El taller se inició al final del mismo año con veinticuatro miembros entre los que se incluyeron Gerardo Can Pat, Feliciano Sánchez Chan, Santiago Sánchez Aké, Miguel Ángel May May y María Luisa Góngora Pacheco. Muchos de los que participaron en los talleres no tenían formación literaria ni académica. Eran de manera general promotores culturales, maestros de escuela primaria, traductores y activistas políticos. Cinco años después del primer taller literario, May May y Domínguez Aké iniciaron la revista *Uyajal Maya Wiiniko'ob* (Despertar maya), la cual incluyó contribuciones literarias de muchos de los que participaron en el primer taller. La revista publicó cuatro números y, un año después, debido a cambios en las políticas gubernamentales, cambió su nombre a *U k'aayil Maya T'aan* (La canción del idioma maya). Los autores tenían que publicar tanto en yukateko como en castellano. (traducción mía)

Sin necesariamente estar en desacuerdo con Del Valle Escalante, prefiero argumentar que este texto traza la trayectoria de Emeterio, el hijo de Teya, por tratarse del vástago víctima de los vínculos entre el racismo y el capitalismo que fueron cruciales para el desarrollo intelectual de Teya. Al mismo tiempo Teya desaparece de la narrativa, señalando así una aporía en la cual la comprensión y

Woman]”. Hasta junio de 2012 se encontraba aún inédito, pero su autor lo compartió conmigo el 16 de abril de 2012.

el conocimiento están bloqueados. Su silencio subalterno paradójicamente opera como estrategia retórica, una en la cual solo el hombre indígena subalternizado que pasa por mestizo está autorizado a ser representado en México con anterioridad a 1980. Ceh Moo mide los silencios de la mujer indígena subalterna al rearticular el archivo originario de la militancia comunista recubierto a su vez en el subsecuente palimpsesto textual de falsas interpretaciones y malas traducciones autorizadas por la izquierda oficial mexicana, fenómeno que también tendría eco en la situación de los maya populares en Guatemala y de los dirigentes indígenas de sindicatos en América del Sur, como Domitila Barrios en Bolivia, o bien los líderes de la Conaie del Ecuador, como Luis Macas, para citar solo algunos ejemplos⁴. Mi lectura por lo tanto enfatiza cómo un discurso marcado por la inflexión del género representa una validación de la militancia política en esta comunidad. El texto se inicia afirmando:

Lo que jamás olvidaría Teya Martín es que el día de la muerte de Emeterio se quedó dormida. Para ella, dedicada íntegramente al cuidado de su hijo mayor, este fue un desliz que le serviría como punto de referencia cuando sus recuerdos la llevaran por los caminos que marcaron el asesinato de mayor consternación en la región. (Ceh Moo 197)

Por lo tanto desde el inicio un evento público –el asesinato de Emeterio– es articulado desde una perspectiva privada maternal-femenina. El texto procede a explicar cómo Teya prepararía el desayuno de su hijo y su ropa (197-198) antes de salir de casa y dirigirse hacia la corte local en la cual él trabajaba como abogado. Ella lo despertaría dándole un beso en la cabeza (198). En el segundo capítulo Teya describe la oficina de su hijo en la propia casa, empezando por el escritorio, una magnífica pieza de caoba en la cual “los relieves labrados en el frente del mueble retrataban el martirio que sufrió Jacinto Canek a la hora de su muerte” (203-204). Esta descripción inmediatamente evoca la política activista desde dentro del mismo seno del hogar, además de subrayar la identidad indígena. Jacinto Canek (Jacinto Uc de los Santos) es un revolucionario histórico maya del siglo dieciocho que luchó contra los españoles en la península de Yucatán en 1761, en una insurrección similar a la de Túpac Amaru en el Perú. Luego de la fallida revuelta, Canek fue condenado a muerte. Fue torturado, desmembrado, quemado vivo y sus cenizas arrojadas al viento. En 1847, cuando se inició la guerra de

4 “Maya populares” es el nombre dado por los propios mayas a los sujetos indígenas que, o bien se unieron a las guerrillas, o al movimiento popular articulado en torno a estas en los ochenta. Conaie significa Confederación Nacional de Indígenas del Ecuador, agrupación sindical que dirigió las luchas en el mencionado país.

castas, una rebelión interétnica contra los occidentales de la península, el nombre de Jacinto Canek fue su grito de batalla. Los mayas estaban determinados a expulsar a los mestizos al mar, lo cual revela el importante papel de la memoria histórica en la visión que Ceh Moo articula⁵. Por dos años avanzaron hacia Mérida, tomando pueblo tras pueblo hasta ponerle sitio a la misma capital. Esta rebelión continuó hasta 1901 cuando Chan Santa Cruz (actualmente Felipe Castillo Puerto) fue tomada por el ejército mexicano (véanse Rugeley; Sullivan)⁶. Por lo tanto, desde una perspectiva doméstica, tenemos en las primeras siete páginas del texto una genealogía de la lucha indígena por la liberación y los precedentes del martirio, una lista de violencia retórica que reconfigura los términos de la memoria histórica regional en la cual ya sabemos que se inscribirá el nombre de Emeterio Rivera Martín, rearticulando la indigeneidad como sujeto político. La lectura de Ceh Moo relaciona la narrativa de Emeterio con la metáfora de Canek. Esta funciona como símbolo de una figura liberadora prevalente durante la guerra de castas contra la opresión racista, sobre la cual construye un palimpsesto de las transformaciones de la memoria histórica de la indigeneidad en una dirección pre-decolonial. Sin embargo la movilización política de la guerra de castas no condujo a la emancipación política de las mujeres.

Desde esta perspectiva, Ceh Moo subraya la opresión social sufrida por las mujeres indígenas subalternizadas en el contexto de su lucha étnica y de clase. Ceh Moo problematiza no solo la definición masculino-céntrica de la clase trabajadora en los partidos comunistas latinoamericanos, herencia del marxismo clásico europeo, sino también la vinculada a la lucha indígena propiamente dicha: desde Canek y su hijo Emeterio hasta Indalecio Uitzil Peba, quien hereda el liderazgo del anterior y se convierte al fin de la novela en “el primer diputado comunista en el Congreso estatal” (361). Es una situación que casi parecería es-

-
- 5 Durante el siglo veinte, los mayas empezaron a denominarse a sí mismos “mestizos”. Desde su perspectiva, esta categorización impidió actos de venganza en su contra como resultado de la guerra de castas. Desde el punto de vista de la población mestiza, se convirtió en una estrategia por medio de la cual la modernidad y la tradición podrían ser producidas en colaboración por parte de los oficiales gubernamentales y las élites locales. Tales interpretaciones performativas de “el pueblo” se convirtieron en significantes paradigmáticos tanto de la cultura mestiza como de la identidad regional maya yucateca, que ocupó un sitio de orgullo regional en el repertorio cultural al cual se adhirieron las élites regionales yucatecas desde el fin del porfiriato y a lo largo de la Revolución mexicana. Esta denominación ha comenzado gradualmente a volver al término “maya” como consecuencia del quinto centenario de la llegada de Colón y el orgullo indígena por la revolución zapatista de 1994 (véanse Eiss; Hernández).
- 6 Los mexicanos aún debaten sobre si la guerra de castas fue una guerra entre clases sociales o bien un movimiento ideológico-militar. Las perspectivas contemporáneas dejan clara su naturaleza interétnica y antioccidentalista.

tarle respondiendo a la afirmación de Spivak según la cual “desde el punto de vista de la maternidad como trabajo (la lucha política) ignora a la madre como sujeto” (*In Other* 258).

Al mismo tiempo, el texto también levanta dudas sobre el agenciamiento político o la gestión de poder de Teya al afirmar que ella “conocía los pormenores de la historia del martirio de Canek no porque los aprendiera en la escuela, sino porque su hijo disfrutaba en contarle, de tarde en tarde, las historias de los personajes que adornaban las paredes del despacho” (204). Por lo tanto el agente de conocimiento es su propio hijo, quien también le enseña sobre Carrillo Puerto, a quien adora porque hablaba maya a pesar de no serlo y murió por su causa⁷. Esta referencia, a la vez que reconoce la genealogía previamente establecida con Canek, agrega dirigentes mestizos a la lista de quienes murieron por la causa maya, abriendo el espectro referencial y nuestra comprensión como lectores de las luchas mayas en Yucatán. Teya luego procede a limpiar la oficina de su hijo. La voz narrativa describe sus simpatías por las fotos del Che, Salvador Allende, Julio Jaramillo, Emiliano Zapata, Rogelio Chalé, Tamara Bunker, Lucio Cabañas, Raúl Sendic, Marx, Lenin y otros que “ella no identifica”, las cuales cuelgan en la pared. Al hacerlo ubica a su hijo, quien está a punto de morir en este momento del relato, dentro de esa tradición revolucionaria y de la genealogía articulada, una que emerge del marxismo y acoge las causas socialistas. Al mismo tiempo, además de admirar al Che y poder recitar de memoria su testamento, Teya murmura que todos están muertos. Siente empatía por sus esposas y madres, aludiendo al terrible dolor sufrido por la madre de Pavel en *La madre* de Gorki, alusión intertextual que enmarca esta narrativa. En el texto de Gorki la madre se radicaliza luego del arresto de su hijo. Por lo tanto, desde el inicio tenemos no solo un motivo expiatorio en el texto de Ceh Moo, sino también la promesa de una futura radicalización política por parte de Teya, aspecto no contenido en la trama del texto sino circunscrito a un futuro que solo podría hipotéticamente realizarse en una topografía post-textual. Es en este capítulo en el cual Teya se enterará por medio de Reina Mendizábal de que Emeterio ha sido asesinado.

Tenemos entonces a la víctima, a Emeterio, como un regalo, la figura de un regalo. La discursividad textual sacraliza la victimización, articulando una tensión entre los límites legítimos del Estado (concebido eurocéntricamente) y el acto de transgresión representado por el asesinato de Emeterio, el cual aparece a

7 Esta es una referencia a Felipe Carrillo Puerto (1872-1924), gobernador del estado de Yucatán y dirigente del Partido Socialista del Sureste, quien organizó a los productores mayas de chicle en Quintana Roo y fue asesinado en 1924.

su vez como una grotesca práctica carnavalesca, como una apertura para elucidar la práctica abisal de la racialización del Estado. Esta transgresión transforma a la víctima en la figura del regalo, un diferendo simbólico que postula a Emeterio como un emblema por medio del cual los mayas –y especialmente sus mujeres– podrán en algún futuro intangible llegar a una conciencia decolonial y desafiar a las autoridades de la élite mestiza gobernante. Es una figuración de lo posible si la literalidad de este texto es seguida de manera responsable; pero es insondable a su vez, precisamente por su potencial imposibilidad. Este gesto se convierte en una posible aporía como lo es sugerido en el mismo final del texto cuando Indalecio Uitzil Peba, el primer representante comunista (maya) en el Congreso del Estado, es incapaz de obtener los votos suficientes para colocar a Emeterio en la lista oficial de héroes locales. Las últimas palabras del texto indican que esta iniciativa “fue desechada por improcedente” (361). Por lo tanto, la implicación que se desprende del mismo es que para obtener éxito político los mayas tienen que dedicarse a una justicia cognitiva. Para lograr el éxito su lucha requiere de un nuevo tipo de pensamiento, uno postabisal en el sentido desarrollado por Boaventura de Sousa Santos. El texto en su conjunto se posiciona en la interioridad de la conciencia política de la violencia y opresión estatales, tal y como estas son percibidas por una mujer maya subalternizada. No se posiciona en la perspectiva más educada y privilegiada, empapada del conocimiento de la semántica legal castellana, en la cual se ubican su propio hijo y sus compañeros. El último gesto de Teya al enterarse de la muerte de Emeterio es revelador:

El dolor es inmenso pero ella no se doblega. Con movimientos firmes se levanta del sillón. Sus vecinos presentes la siguen con la mirada, como esperando el momento en el cual se doblará. Ella los mira y, en un acto de coraje e ira contenida, toma con una mano la vasija donde remojaba la pasta de pepita de calabaza, con la otra las tortillas y las arroja con furia en el bote de basura. Voltea a ver a todos y les grita con coraje de fiera herida, pero sin lágrimas: “¡Vayan y vean que les entreguen el cuerpo de Emeterio para que vengan sus desarrapados a llorarlo, al menos que hagan eso! ¡Yo aquí lo esperaré!” (210).

Con anterioridad nos habíamos enterado de que Teya preparaba *papadzules*, el plato favorito de Emeterio y la especialidad culinaria de ella, un plato típico yucateco compuesto de tortillas rellenas de pasta de pepita de calabaza. El tirar estos elementos se convierte en gesto simbólico de regar las semillas mayas de la vida así como del desperdicio implícito en la muerte de su hijo hecho de maíz; no un Junajpú, el héroe gemelo del mito clásico del *Popol Wuj*, sino un Vucub-Junajpú, su padre, cuya semilla muerta generó con posterioridad a Junajpú y Xbalanque. Su gesto puede leerse como proclama para marcar la noción de

género en la lucha política. El sujeto femenino, de manera análoga a Xmucané, la madre de Vucub Junajpú y abuela de Junajpú en el *Popol Wuj*, es la portadora de las raíces de la cultura maya. Ella acarrea los elementos manteniendo unida a la colectividad en la fase del paradigma socio-político de la modernidad occidental fundado en la tensión entre regulaciones colonializadas y emancipación decolonial. El suyo es un baile fantasmal que les solicita a todos los aspirantes reconocer los elementos femeninos en la histórica lucha de la comunidad maya para, de este modo, comprender mejor la naturaleza de la colonialidad.

Luego de tirar la comida, gira la focalización de la narrativa. Primero hacia Indalecio Uitzil Peba (210). Nos enteramos de que fue reclutado por Emeterio, quien lo celebró como ejemplo de “sangre nueva” (211). Lo último que sabemos de Teya es que odiaba el olor de los cigarrillos (216). A partir de este punto se transforma en una figura silenciosa tras bambalinas. El resto de la novela será acerca de los hombres. Pero Teya ya jugó el papel de desplazar el sentido desde el inicio mismo del texto. El montaje del asesinato y sus secuelas será una función del sentido articulado por Teya. Su silencio y su no aparición en el plano de la representación no son una ausencia. Tienen su propio sentido. Garantizan la perspectiva a la hora de aprehender el sacrificio de Emeterio por parte del lector y su expiación/sacralización como emblemática de la trayectoria genealógica de la lucha política maya desde Canek hasta el propio Emeterio. Lo no dicho por Teya es también una estrategia importante de representación textual. El silencio señala los límites del discurso, la ruptura en la comunicación. El silencio marca el espacio liminal entre lo dicho y lo no dicho. El silencio de Teya se convierte en una retórica no comunista, una retórica anclada en los valores colectivos de la mayanidad. Ella es lo que será. Emblematiza el cruzar ese espacio liminal de la eurocentricidad comunista a la decolonialidad maya. Es un espacio que continúa siendo inenunciable si bien es señalado, impreciso precisamente por su falta de descripción. Lo que Teya no dice es lo contenido en *U yóok’otilo’ob áak’ab/Danzas de la noche* de Isaac Esaú Carrillo⁸.

Figuras femeninas nocturnas: *Danzas de la noche*

Si la novela de Marisol Ceh Moo tiene en apariencia un protagonista masculino, la de Carrillo Can tiene uno femenino. Flor es una chica preadolescente;

8 Isaac Esaú Carrillo Can nació en Peto, Yucatán, en 1984. Obtuvo su licenciatura en educación artística en la Escuela Normal Superior de Yucatán. Ahora estudia en la Escuela de Literatura Creativa del Instituto Nacional de Bellas Artes. Descubrió su vocación trabajando en el Instituto de Educación para Adultos del estado de Yucatán, donde su trabajo consistía en escribir textos en lengua maya para adultos. Desde 2007 ha estado escribiendo literatura.

vive en un pequeño cantón rural de Yucatán, mantenida a distancia por sus padres adoptivos, y que busca compañía simbólica en Noche, un espíritu femenino que dialoga con ella en sus sueños:

A la mujer con quien platicaba en el sueño, no se le podía mirar el rostro porque se cubría con un rebozo.

–¿Quién eres, mujer? –le pregunté.

–Yo soy Noche, Noche es mi nombre –respondió. (33)

Parece como si estuviéramos en un mundo más mágico. Pero es uno que también expresa el efecto de su inevitabilidad, señalando hasta cierto punto que no existe otra manera para que el escritor maya pudiera ofrecer un recuento de su mundo. El elemento transgresivo en el texto parecería ser el de un sujeto masculino escribiendo sobre la subjetividad femenina. Esto bien podría crear el efecto de legitimar la mayanidad como representación, a la vez que también parecería deslegitimar la literatura maya como entidad oculta o bien disimulada dentro de lo que Hale ha denominado “el indio permitido”; es decir, una literatura que reconstruye “jerarquías raciales de manera más arraigada” al dar la impresión de jugar dentro de las reglas toleradas por el Estado mestizo (16; traducción mía). Esta frase bien podría ser una catacrexis capaz de explicar mejor la construcción simbólica del presente indígena periférico como Sanjinés ya ha señalado. En la lógica de Hale, la novela aparentemente “menos maya”, la de Ceh Moo, respondería más a la posición indígena decolonial mientras que la supuestamente “más maya”, la de Carrillo Can, ocuparía el espacio del “proyecto neoliberal regresivo servido por el indio permitido” (21; traducción mía). En otras palabras, uno que se refiere a las maneras en las cuales las instituciones gubernamentales e internacionales emplean los derechos culturales para dividir y domesticar los movimientos indígenas. Esto bien podría ser cierto con respecto a políticas editoriales desarrolladas por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) como mecanismo para mantener a la población indígena bajo control, como Natalio Hernández ha argumentado:

Tanto la antropología comprometida como la emergencia del movimiento indígena contribuyeron para que el Estado mexicano reorientara el indigenismo oficial, a fines de la década de los setenta, hacia un indigenismo de participación [...] Cambió el discurso, es cierto, sin embargo, nada cambió [...] el INI burocratizó todavía más su quehacer indigenista [...] Quedó entonces al descubierto que el indigenismo mexicano en sus 50 años de práctica institucional, poco había contribuido a la reivindicación de los derechos de los pueblos indígenas. (23-24)

Hernández concluye que no fue sino hasta la emergencia de los zapatistas en 1994 que las poblaciones indígenas mexicanas pudieron articular sus reivindicaciones, lo cual los transformó de indios permitidos en sujetos con nuevas políticas culturales que intentan decolonizar sus perspectivas. En esta lógica, ¿es la de Carrillo Can la novela de un “indio permitido” o no? Examinemos el texto y veamos lo que tiene que decir.

En el segundo capítulo, “El principio de la travesía”, la voz narrativa del texto sale del interior de los sueños de Flor, concluyendo así el diálogo que le da un aire fantástico al texto hasta este punto. Flor escucha por casualidad a sus padres adoptivos hablando de algo tan mundano como ir de compras al pueblo. Está excitada de acompañar a su madre. Pero mientras su “madre” toma un baño antes de salir, y Flor está entregándole a su abuela un mensaje, la hamaca en la cual su hermanito dormía se rompe y este cae al suelo. Cuando Flor vuelve, en vez de dirigirse al pueblo con alegría, encuentra una escena de desolación. Su hermanito se está muriendo y su padrastro injustamente la culpabiliza. Dos veces la llama “fuereña”, le da una golpiza y le dice que si su hermanito se muere, la matará (Carrillo Can 45). Más tarde esa noche escucha la conversación entre sus padrastros, en la cual la madre adoptiva reprende al marido por pegarle, agregando: “No porque no sea nuestra hija la vamos a tratar mal” (47). Flor entiende de inmediato por qué la llaman fuereña, y también algo que ignorábamos como lectores: cómo su padre la miraba mientras se bañaba, codificando un patrón patriarcal heterosexista tradicional, por abominable que sea, incrustado en su comportamiento en la lógica narrativa, independientemente de que se trate de un hombre indígena pobre. Al día siguiente sus padrastros llevan al niño herido al doctor. Flor va a visitar a doña Makin, la comadrona del cantón y la mujer más vieja del mismo, y esta última enuncia una discursividad que marca la división cultural existente en el seno de la comunidad:

–En la mañana vinieron tus papás, me trajeron al niño [...] para que lo tallara, pero les dije la verdad [...] el niño se lastimó muy fuerte, no va a sobrevivir [...] Además, anoche escuché al tecolote cantar la última canción para el niño, pero ellos no me creyeron y fueron a tirar el dinero con un doctor, todo por no creer en las palabras que les dije. (51)

La narrativa extrae la tensión de las diferencias epistemológicas entre las dos perspectivas sobre el mundo que se confrontan en el seno de las poblaciones indígenas, una de las cuales representó en México tanto una cooptación como la postergación de las aspiraciones indígenas cuando tuvo lugar la construcción del Estado moderno. Los padrastros de Flor, como “nuestros” padrastros españoles,

le dan mayor credibilidad a la medicina occidental que a la propia. Se han rendido ante la nación eurocéntrica que pretende representar la modernidad.

Flor, sintiéndose amenazada por su padrastro, se escapa. Pero antes de hacerlo, doña Makin la llama de vuelta, la abraza para tranquilizarla y le cuenta la historia de cómo su verdadera madre llegó al cantón y la dio a luz. Al hacerlo entramos en un espacio tradicional robusto y poderoso donde la narratividad se transforma en evaluación positiva de la cultura maya, articulando una memoria de su continuidad. Es una conversación relajada pero cargada de machismo. Descubrimos que una foránea encinta llegó buscando a doña Makin. “Me dijo la pobre que sus padres la habían comprometido a casarse con un señor que la había pedido para hacerla suya” (55).

Doña Makin le explica a Flor cómo en el pasado las mujeres no tenían agenciamiento o gestión de poder para escoger parejas, “pasado” que en este contexto está tan solo trece años atrás, la edad de Flor, ya que fue lo sucedido a su madre. Ignoró los deseos de sus padres, se enamoró y se acostó con el principal de los danzantes del pueblo: “El problema fue que los padres insistían en casarla porque ya habían recibido la dote y, además, ya se la habían gastado” (57). La madre de Flor, llamada Flor del Cielo Chablé, dio a luz y enseguida murió. Al mismo tiempo su madrastra tuvo un bebé muerto. El padrastro de Flor le ayudó a doña Makin a enterrar al bebé muerto y a la madre de Flor. Luego, ella le entregó a la propia Flor para remplazar al bebé perdido. Doña Makin también insinúa que el espíritu que visita a Flor es el de su madre.

La irrupción súbita de una historia personal combinada con los sueños de Flor con Noche, la historia de sus padres y la fuga lejos del cantón como resultado de la sabiduría adquirida señalan la artificialidad del tiempo histórico occidental en contraste con la memoria transtemporal indígena. Tenemos también en la narratividad una exaltación sublime de la figura femenina narrada en una voz cuasiritualista que crea en un principio la impresión de pertenecer a un orden indígena eterno, atemporal. Sin embargo también es uno anclado en el presente histórico. Ya para el fin del primer capítulo hemos sido expuestos a estructuras existentes de poder y desigualdades sociales dentro de la sociedad maya. Si bien la fabulación tradicional de ensueño ha servido de manera general para ocultar las relaciones de poder existentes dentro de las comunidades indígenas, especialmente las de género, ofreciendo justificaciones míticas para su mantenimiento y para la continua opresión de sus mujeres, aquí tenemos lo opuesto. El texto articula un desplazamiento generado no por la modernidad sino por la tradición misma. El subsecuente viaje de Flor del cantón al pueblo en búsqueda de su padre verdadero será también el viaje desde una tradición opresiva semioccidental

mistificada hacia una “responsable” valorización decolonial de la comunidad.

Ahora comprenderemos que Noche, el espíritu de la madre de Flor, es también un agente atemporal interruptivo asociado con la niñez. Noche acompañará a Flor hasta el pueblo recordándole la necesidad de a su padre (69). Luego de partir Flor invoca a Ek Chuaj, la deidad maya protectora de los viajeros, reafirmando así su enraizamiento en la tradición (71).

El viaje de Flor alternará la tradición y la modernidad como conceptos en tensión dinámica. Es un rito de pasaje en el cual Flor dejará de necesitar a Noche y ganará su propio empoderamiento. El tercer capítulo, “Cantos de la noche”, será un proceso de aprendizaje. Mientras Flor viaja ya no puede distinguir entre la realidad y el sueño. Noche de nuevo le pregunta su edad y Flor reitera tener trece años. Noche le dice que le enseñará “nueve cosas” (75). Entramos así a la cosmología maya de los trece niveles del Caan o cielo y nueve niveles del inframundo. En otras palabras, dentro de una discursividad cosmogónica del palimpsesto mito-genésico del lugar de los mayas en el universo. Leemos a Noche también como la luna y la entendemos como X Chel, la diosa del tejido y de la fertilidad. Como lectores aprendemos que los padrastros de Flor en el cantón pretendían estar enraizados en la tradición pero en realidad eran ignorantes de la misma. Flor la conocerá por medio de los sueños. Por este medio aprende su cosmovisión. En esta los humanos y la naturaleza están plenamente integrados en el plano fenomenológico. El texto describe los ritmos de las energías creativas adquiridos por ella en una sola noche de soñar. Flor dejará de ver su realidad como una de eventos aleatorios. Entenderá el microcosmos dentro del macrocosmos y su existencia se convertirá en una menos fragmentada y confusa. Este capítulo es un proceso de aprendizaje chamánico, un rito de renovación e iniciación, una retórica de interpretación ocupada en conectar a las mujeres al pasado cosmogónico para tener un mejor futuro en el presente moderno. Es un momento de transgresión textual que reconceptualiza la colectividad femenina, desestabilizando una oposición más binaria entre la tradición (el cantón) y la modernidad (el Estado mexicano).

Solo entonces puede Flor emerger a la luz y entrar de manera responsable al pueblo de su padre. Nos damos así cuenta como lectores de que el texto en su conjunto está articulado como un reordenamiento genérico que se opone a la heteronormatividad patriarcal. Parece escenificar el momento en el cual los mayas “perdieron” contacto con su cosmogonía y confundieron la realidad eurocéntrica con la tradición. Sin embargo la supuesta retórica mágica envuelve la relación entre Flor y Noche; en vez de ser una fantasía de muchacha adolescente (escrita por un hombre) en una atmósfera de ensueño, resulta ser en realidad una

sutil transgresión del orden eurocéntrico. Es un cuestionamiento del patriarcado cuando ya ha sido consolidado en el mito como parte de la “tradición”.

A partir de este punto el proceso textual es presentado como la búsqueda que Flor hace de su padre. Sin embargo hay un giro importante. Su padre es el “principal de los danzantes/U bjo'olpóopil aj'óok'oto'ob” (126-127). ¿Por qué un danzante? Dentro del texto parecería no tener sentido y simplemente agregarle, al ser incrustado dentro de la narrativa, un elemento pseudomágico que le quita credibilidad. Pero cuando vemos la descripción de la danza el sentido se vuelve muy claro si conocemos el contexto:

Cinco hombres interpretaban la obra, y cuatro de ellos: el hombre rojo, el hombre amarillo, el hombre blanco y el hombre negro, se ponían con orientación a los puntos cardinales, al oriente, al sur, al norte y al poniente. Cuando se daba el primer golpe de tambor, se dirigían hacia el centro, donde estaba Yaxal Cháak (Primera Lluvia). Él estaba sentado sobre una enorme serpiente, diseñada de tal manera que se asemejaba a ella, y cubría su rostro con una máscara que simulaba un lagarto. (103)

Tenemos una descripción contemporánea del *Ritual de los bacabes*, un manuscrito yucateco que contiene encantaciones chamanísticas escritas en yucateco maya en el siglo dieciocho. Dennis Tedlock afirma:

Prominentes entre las deidades nombradas en las encantaciones son los Cuatro Dioses, Cuatro Actores (Kantul ti' K'u. Kantul ti' B'akab'), y por esa razón, el compendio ha recibido el título de “Ritual de los bacabes”. El manuscrito en sí no lleva título, pero cada encantación lleva un prefacio que nombra la enfermedad o enfermedades a las cuales se refiere y describe la encantación correspondiente como una “oración” (t'anil) o “diálogo” (ya'lab'al), o bien se refiere a su supuesto efecto sobre la enfermedad nombrada llamándola una “trampa” (petz'il) o “destructora” (pa'il). (286; traducción mía)

De acuerdo con fuentes académicas, como Tedlock mismo en las líneas que siguen después del pasaje citado, y Timothy Knowlton, el estilo de la escritura en el manuscrito sugiere que mucha de la información incluida fue copia de textos más antiguos (Knowlton, “The Incantations”). Knowlton argumenta que el *Ritual de los bacabes* es una transliteración de textos glíficos que se deslizan del cholan –el lenguaje maya clásico– al yucateco. En otras palabras, es una odisea lingüística cuyo viaje va desde la piedra clásica hacia los códices postclásicos escritos en los siglos diecisiete y dieciocho en yucateco y finalmente hasta textos contemporáneos escritos en yucateco moderno que articulan formas occidenta-

les como la novelesca. Cuando cambia la materialidad del texto inevitablemente cambia la semiótica. Existen sin embargo continuidades que forman un arco desde el período maya clásico hasta el Yucatán contemporáneo. El *Ritual de los bacabes* hace referencia a muchas figuras de la mitología maya desconocidas en otros textos⁹. En lo concerniente a este trabajo, podemos ahora vislumbrar cómo los textos coloniales no solo reflejan el campo semántico del encuentro de culturas sino también el de la contemporaneidad indígena yukateka (Knowlton, “The Incantations”). Para hacer las cosas más interesantes, sabemos que algunos de los rituales fueron realizados durante la Colonia y posiblemente en la época clásica. Knowlton, citando a Bauman, habla de códigos especiales, lenguaje figurativo, paralelismo, características paralingüísticas, apelaciones a la tradición y descargos de responsabilidad por su ejecución (“The Incantations”). Brotherston agrega que están escritos en el lenguaje de Zuyua, el cual se parece más al náhuatl que al maya (147) y por lo tanto pertenece a un más amplio mundo mesoamericano de acertijos o lenguaje en clave. También visualiza una relación con la cosmogonía del *Popol Wuj* en cuanto a la formación del cuerpo humano, “que apuntala la retórica del chamán en la lucha contra, digamos, el contagio del inframundo” (239; traducción mía).

Lo anterior convierte la novela de Carrillo Can en una performatividad ritual. Un guión está siendo actuado entre los capítulos 4 y 6, y el objetivo último del texto es que Flor se familiarice con su tradición ancestral, en la cual ella tiene un papel contemporáneo que jugar. En la danza citada con anterioridad son descritas las secuencias de los colores en dirección contraria a las manecillas del reloj, elemento típico de la zona maya. Estas siempre comienzan con el rojo (este), van hacia el blanco, al negro y al amarillo, completando el círculo ritual. Lo anteriormente descrito implica trascender a un nivel cosmogónico en vez de representar un evento histórico. Sin embargo Knowlton señala que siempre se desdibuja la diferenciación entre la historia y el mito en la literatura colonial yukateka (“The Incantations”). Fechas aparecen en todas las encantaciones. En su lectura el uso de lenguaje figurativo, asociado también con las encantaciones, es una de las claves de la performatividad. Nosotros las vemos en el texto de Carrillo Can en el momento en que Flor es presentada a los danzantes:

Primero, un hombre se ponía en medio, se frotaba las manos y luego las extendía al cielo diciendo: “Tú, el más grande del cielo, tú, el más grande de la tierra; tú, que hiciste nacer mi pensamiento del silencio del universo”. Luego

9 La colección incluye unas cuarenta y dos encantaciones principales con suplementos fragmentarios a lo largo de la misma.

entraba el segundo y decía: “Tú, quien hizo madurar mi conocimiento; tú, quien lo hizo caer del árbol que lo fecunda; dame de tu cuerpo, dame de tu cuerpo y apártame de la oscuridad” (105). Estas encantaciones forman todas parte del *Ritual de los bacabes*.

Knowlton asegura no saber si existieron encantaciones en el período clásico (“The Incantations”). Sin embargo no solo existen en el *Ritual de los bacabes* sino también en los libros del *Chilam Balam*, oriundos a su vez de la época colonial¹⁰. Knowlton indica que vemos algunos de ellos desplegados en los dinteles de Palenque, como la ceremonia de extracción del fuego o la del nacimiento de los dioses en el panel de Lacanhá, y también vemos teogonías en la tableta Ch'ab Akab de la cruz de Palenque así como en la escena de la conjuración en el dintel 14 de Yaxchilán. Estas observaciones lo han llevado a argumentar la existencia de textos mayas multimodales, que emplean múltiples mecanismos para comunicar sus características estético-literarias. Lo que nunca se le ocurrió es que esta multimodalidad resurgiría en una novela contemporánea.

Ahora lo vemos en textos contemporáneos como *U yóok'otilo'ob áak'ab/ Danzas de la noche*, confirmando cómo entre los maya yukatekos las ideologías semióticas se mantienen de manera consistente desde la época clásica hasta el presente. La performatividad de literatura como el *Ritual de los bacabes* necesariamente implica ideas acerca de varios modos de inscripción y significación, que, sin limitarse a ellos, incluyen la palabra hablada, los gestos y la expresión corporal, así como la escritura, fuera esta alfabética como en el presente o bien glífica como en el pasado, pero siempre siguiendo modos iconográficos preestablecidos¹¹.

En la novela, la noche en que observa la danza y las encantaciones, Flor con-

10 Véase también Roys en relación con los libros del *Chilam Balam* (*The Book*).

11 La enfermedad por ejemplo puede ser consecuencia de la presencia de “animales salvajes en el cielo” en el libro de *Chilam Balam de K'aua*. Knowlton agrega que en el ritual se procesa el tiempo cosmogónico por medio de encantaciones. El exorcismo funciona para combatir la enfermedad en un espacio ritual, un microcosmos del macrocosmos. Por ejemplo, “¿Qué dice el glifo en el cielo y el glifo en las nubes?” (47-48; “y al bacin uoj tí can, ix uoh tí munyal”). Los mayas realizaron segmentos importantes de estos rituales, pero con frecuencia no era la misma narrativa. Por ello Knowlton observa la inconsistencia de nuestra ideología semiótica, cómo la escritura alfabética tiene un significado para nosotros opuesto a lo que significaba la realidad para los mayas. Se pregunta si es transparente el hecho de que la escritura alfabética está operando de manera diferente a la escritura glífica, una problemática cuya comprensión explicaría la continuidad o discontinuidad de estas literaturas en el presente. Contrastando las concepciones mayas con otros sistemas, Knowlton observa que las letras, los versos y los glifos mayas son todos equiparados con oraciones en verso a la hora de traducirlos, lo cual le resta sentido a su significación original. La significación en los rituales mayas es articulada por

firma cómo Noche le había dicho la verdad “al orientarme” (Carrillo Can 105). Escucha luego como las personas que la han acogido en el pueblo comentan la riqueza del principal de los danzantes, por ser hijo del terrateniente más acaudalado del pueblo (aunque maya), y planifican casarla con él sin saber que se trata del padre de Flor (109). Ella descubre que la noche siguiente irán a ver la danza de nuevo porque “justamente hoy se cierra la cuenta de un tiempo e inicia la de uno nuevo” (119). El vínculo con el uso cotidiano del calendario maya no podría ser más explícito. El texto procede a describir las danzas una por una. Cuando la estelar dio inicio, “se sopló el ronco caracol” (121). La danza ritualiza el tránsito del sol a lo largo de la noche y la emergencia de la serpiente emplumada, “anfritriona de la capa trece del cielo” (121), seguida de los signos cosmológicos asociados con la adivinación. Flor agrega: “cuando golpearon los tambores en cuatro ocasiones salió una mujer que me recordó mucho a Noche [...] solo que en la cabeza llevaba una esfera que simulaba ser la luna” (121-123). Noche es en efecto X Chel, la diosa luna, y comprendemos mitológicamente la totalidad de la trama. De hecho en el capítulo siguiente Flor es presentada a su padre. Él le pregunta quiénes son sus padres y ella responde que nadie (133). Entonces él la invita a formar parte del conjunto porque con “tu rostro [...] me recuerdas muchísimas cosas [...] en ti pude ver el rostro de una mujer a quien hace tiempo amé como a nadie en la vida” (135). Flor se une al grupo y eventualmente se le pide crear una nueva danza. Ella prepara la “danza de la luciérnaga” (139). De inmediato su padre le pregunta cuál es su relación con Flor del Cielo y ella admite que es su madre. Él le cuenta entonces que Flor del Cielo quería coreografiar dicha danza. Esa noche Flor llama a Noche y esta le permite entrar al sueño de su padre, con lo cual confirma que Noche es su madre (143). Entonces decide quedarse con él. Nadie la llama “fuereña” (145) porque todos desconocen ese apodo. Ella aprende a controlar sus sueños y madura bajo el cuidado de su padre:

Con todas las danzas que hice, aprendí que cuando me impulsaba del suelo estaba sembrando mis raíces en la tierra de mis padres, y cuando estiraba los brazos al cielo, estaba implorando la ayuda de los dioses para mí y para mi pueblo. (147)

Pero hay un último detalle importante. En la versión en castellano la única palabra no traducida del yukateko es “xWaach” (39). Flor cuenta que así le decían en el cantón (“¡xWaach! me llamaban todos”). ¿Por qué entonces no fue

medio del cuerpo, como en la danza descrita en el capítulo cuatro de la novela de Carrillo Can (Knowlton, “The Incantations”).

traducida? La “x” indica género. La marca como mujer (en oposición a la jota, el indicador de masculinidad). “Waach” implica ser “fuereña” en relación con los habitantes nacidos en el cantón. Sin embargo, puede también significar foráneo o extranjero, en las acepciones de provenir desde fuera del grupo étnico maya. En este caso Flor sería una “fuereña” en efecto, entendido esto último como persona “blanca”. ¿Será la codificación detrás de esta palabra un indicador de que Flor en realidad es mestiza? ¿Cómo transformaría nuestro análisis este dato? ¿Qué implicaría este posible elemento transgresivo? ¿Existirá aquí un “secreto” cuya clave está oculta? ¿Será este un elemento para mantener a cierta distancia a lectores occidentales, quienes solo podrán acceder al texto en su versión castellana? ¿Será el término una figura que des-figura, en la terminología de Spivak (*Death* 71)? ¿O bien, un código que les posibilita a los yukatekos reírse de los occidentales esencializando a los sujetos indígenas, es decir, visualizándolos como sujetos premodernos, puros, homogéneos y precapitalistas? ¿Tenemos aquí un significante que marca el texto como literatura? ¿O bien, será una catacresis ocupada en marcar una identidad que no puede ser descrita en castellano? La etnicidad es desviada por este significante. Resalta como elemento trastocando cualquier intención hermenéutica por parte del crítico occidental que intenta clasificar el sentido del texto (no occidental), una defensa contra la semántica eurocéntrica análoga a la catacrésica *lloqlla*, la rudimentaria metáfora de Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* que Sanjinés lee como iluminando el conflicto de la identidad desplazada¹². Es un potencial trazo del otro que marca al lector occidental como alguien que definitivamente no entiende, convirtiendo el texto no occidental en indescifrable. O tal vez es simplemente un secreto conocido por todos. Cada grupo se encuentra ya dividido por definición, como lo ha señalado Spivak (*Death* 83-84).

Conclusiones

La traducción puede servir como instrumento para desfigurar textos. Ciertos elementos retóricos como las figuras de la ficción no son completamente accesibles a los procedimientos hermenéuticos o analíticos que tratan de convertirlos en algo comprensible. Los tropos no pueden ser revelados de manera conclusiva e irrevocable. Las figuras no pueden ser sujetadas a un contenido específico. Son puros significantes en vez de significados. Tenemos que reconocer siempre la naturaleza provisional de su lectura. De la misma manera en que una lectura o traducción nunca puede ser concluyente, nunca es el final de la historia,

12 Véase el capítulo 1 de *Rescaldos del pasado*.

la alteridad de estos textos será siempre una serie de múltiples variables posibles. Cuando las técnicas de producción del conocimiento predicán el reconocimiento de la diferencia sobre la base de sistematizar la otredad dentro de códigos de inteligibilidad occidentales no interrogados o problematizados, el conocimiento “del otro” cumple tan solo una función ideológica: refuerza la inevitabilidad y la estabilidad del centro; en este caso, del eurocentrismo. Leer la otredad debería ser un acto capaz de alterar el agenciamiento o gestión de poder de la lectura. Debería problematizar la lectura misma como ubicación social construyendo tanto una identidad otra como una alteridad semántica. La obsesión con la taxonomía y las clasificaciones es una reacción positivista. Un intento por universalizar que en últimas, debido a su presunción de generalidad, puede ser percibido como variante del imperialismo. No clasificar desde luego implica un renunciar a la centralidad racional y un posible abandono de la inteligibilidad como metodología ideal. Favoreciendo las inevitables aporías y el desconocimiento de la alteridad, he optado aquí por explorar las dimensiones un tanto incoherentes o bien inadecuadas que existen en textos categorizados como “literatura”. En este aspecto Matt Waggoner comenta en relación con *Death of a Discipline* de Spivak:

El entusiasmo por la diferencia está silenciosamente circunscrito por la afirmación de lo que Jacques Lacan frecuentemente llamó el *sujet supposé savoir*, es decir, el sujeto que se supone que debería saber. Este sujeto conocedor, al ser confrontado por la diferencia, interpreta una función unificadora que trata de organizar la alteridad en construcciones que parezcan formas comprensibles, razonables, de conocimiento. Esta posición universal del sujeto asegura así el espectáculo de la diferencia que sus clasificaciones interpretan. Pero dentro de la organización de la clasificación del conocimiento la diferencia permanece tan solo como reflejo deformado. ¿Cómo traduce uno esta “alteridad reflejada” (Spivak) como una desfiguración del sujeto universal mismo? (137; traducción mía)

Siempre habrá discrepancia en los procesos analíticos. La traducción es necesariamente incompleta. Esto implica en consecuencia la exigencia de algo más que lo meramente metodológico. Se necesita una ética de la alteridad que conceptualice la visibilidad del otro como el gesto fundante de los estudios culturales responsables y receptivos. Con las transformaciones de las viejas disciplinas, el reconocimiento del “otro” como productor de conocimiento es articulado contra “nosotros”, los productores occidentales de conocimiento, para cuestionar nuestra posicionalidad como investigadores. Esta inversión metodológica sugiere el no acarrear la otredad hacia nuestro universo académico eurocéntrico plagado de

jergas técnicas, o bien la de no juzgar a otros con los puntos de vista, en mi caso personal, de mi mundo ladino guatemalteco, sino imaginar y, quizás mejor aún, conceptualizar a los ladinos y mayas como inmersos en un proceso colectivo en el cual trabajan hacia niveles mínimos posibilitando cierta coexistencia.

Obras citadas

- Abreu Gómez, Ermilo. *Canek*. México: Oasis, 1982.
- Alegría, Ciro. *El mundo es ancho y ajeno*. Madrid: Alianza, 1982.
- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. 5.º ed. Lima: Horizonte, 2001.
- Arias, Arturo. *Taking Their Word: Literature and the Signs of Central America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Arzápalo Marín, Ramón. *El ritual de los bacabes*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- Bakhtin, Mikhail. *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Bauman, Richard. *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights: Waveland, 1977.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production*. Nueva York: Columbia University Press, 1993.
- Brotherston, Gordon. *Book of the Fourth World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Cárcamo Huechante, Luis. "Introduction: Some Critical Challenges for Emerging Indigenous Studies". *LASA Forum* 43.1 (2012): 5-6.
- Carrillo Can, Isaac Esau. *U yóok'otilo'ob áak'ab/Danzas de la noche*. México D. F.: Conaculta, 2011.
- Ceh Moo, Marisol. "Primera novela en maya - literatura indígena". Entrevista. Junio de 2009. Web. 23 de marzo de 2012. <<http://www.youtube.com/watch?v=OcyYa5-YltM>>.
- X-Teya, u puksi'ik'al ko'olel/Teya, un corazón de mujer*. México D. F.: Conaculta, Letras Indígenas Contemporáneas, 2008.
- Colop, Sam, ed. *Popol Wuj: versión poética K'iche'*. Guatemala: Proyecto de Educación Maya Bilingüe Intercultural; Cholsamaj, 1999.
- De Sousa Santos, Boaventura. "Beyond Abyssal Thinking: From Global Lines to Ecologies of Knowledges". Dis. University of Victoria, 1 de diciembre de 2006. Web. 9 de septiembre de 2009. <http://www.law.uvic.ca/demcon/victoria_colloquium/documents/desousasantos.pdf>.
- Eiss, Paul K. "El Pueblo Mestizo: Modernity, Tradition,

- and Statecraft in Yucatán, 1870-1907". *Ethnohistory* 55.4 (2008): 525-552.
- Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ed. D. F. Bouchard. Ithaca: Cornell University Press, 1977.
- Gorki, Máximo. *La madre*. Trad. Alexis Markokv. Pról. Andrés Sorel. Madrid: EDAF, 1982.
- Grosfoguel, Ramón. "World-System Analysis and Postcolonial Studies: A Call for a Dialogue From the 'Coloniality of Power' Approach". *The Post-Colonial and the Global*. Eds. Revathi Krishnaswamy y John C. Hawley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. 94-104.
- Hale, Charles R. "Rethinking Indigenous Politics in the Era of the 'Indio Permitido'". *NACLA Report on the Americas* 38.2 (2004): 16-21.
- Hernández, Natalio. *El despertar de nuestras lenguas/Queman tlachixque totlahtolhuan*. Intro. y epílo. Miguel León Portilla. México D. F.: Diana; Fondo de Culturas Indígenas, 2002.
- Icaza, Jorge. *Huasipungo*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Knowlton, Timothy. "The Incantations in the Glyph and the Glyphs in the Incantations: Ancient Maya Texts and the Ritual of the Bacabs". Seminario sobre Estructuras Retóricas y Aspectos Literarios de Textos Mayas Clásicos. Domingo 11 de marzo de 2012. Presentación oral. Reuniones Mayas, 2012. Auditorio de Casa Herrera, Antigua Guatemala.
- Maya Creation Myths: Words and Worlds of the Chilam Balam*. Boulder: University Press of Colorado, 2010.
- Kontopoulos, Kyriakos M. *The Logics of Social Structure*. Cambridge; Nueva York: Cambridge University Press, 1993.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Trad. Margaret Waller. Nueva York: Columbia University Press, 1984.
- Mallon, Florencia, ed. *Decolonizing Native Histories: Collaboration, Knowledge, and Language in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2012.
- May May, Miguel Ángel. "La formación de escritores en lengua maya". *Los escritores indígenas actuales*. Ed. Carlos Montemayor. San Ángel: Conaculta, 1992. 113-127.
- Mignolo, Walter D. *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, & Colonization*. An Arbor: University of Michigan Press, 1995.
- Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Rosado Avilés, Celia Esperanza y Óscar Ortega Arango. "Los labios del silencio. La literatura femenina maya actual". Web. 15 de mayo de 2012. <<http://www.uady.mx/sitios/mayas/articulos/labios.html>>.

- Roys, Ralph L., trad. *The Book of Chilam Balam of Chumayel*. Norman: University of Oklahoma Press, 1967.
- , ed. y trad. *Ritual of the Bacabs*. Norman: University of Oklahoma Press, 1965.
- Rugeley, Terry. *Yucatan's Maya Peasantry and the Origins of the Caste War*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- Sanjinés, Javier. *Rescaldos del pasado: Conflictos culturales en sociedades post-coloniales*. La Paz: PIEB, 2009.
- Sommer, Doris. "Rigoberta's Secrets". *Voices of the Voiceless in Testimonial Literature, Part I*. Número especial de *Latin American Perspectives* 18.3 (1991): 32-50.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*. Nueva York: Columbia University Press, 2003.
- *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. Pref. Colin MacCabe. Nueva York: Methuen, 1987.
- Sullivan, Paul. *Xuxub Must Die: The Lost Histories of a Murder on the Yucatan*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004.
- Valle Escalante, Emilio del. "The End of Indigenismo? Gender Politics, Postcolonial Inversion, and Mayanism in Marisol Ceh Moo's *X-Teya, u puksi'ik'al ko'olel* [Teya, the Heart of a Woman]". Inédito.
- Tedlock, Dennis. *2000 Years of Mayan Literature*. Berkeley: University of California Press, 2010.
- Waggoner, Matt. "Death of a Discipline: A Review". *Journal for Cultural and Religious Theory* 6.2 (2005): 130-141.

Vallejo en París

Mónica Bernabé

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO, ARGENTINA

Profesora y coordinadora académica de la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Rosario. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Publicó *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren* (Beatriz Viterbo; Instituto de Estudios Peruanos, 2006) y numerosos artículos en revistas y volúmenes colectivos. En 2011 obtuvo la beca John Simon Guggenheim Memorial Foundation con un proyecto de investigación sobre las relaciones entre campo y ciudad en las estrategias culturales y artísticas contemporáneas. Correo electrónico: mbernabe@express.com.ar

ARTÍCULO DE REFLEXIÓN

El presente artículo fue presentado como conferencia inaugural del III Congreso Internacional “Hacia el Bicentenario 200 años de vida republicana Vicente Morales y Duárez, las Cortes de Cádiz”, Lima, 24 y 25 de mayo de 2012, Vicerrectorado de Investigación, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Resumen

El artículo parte de la puesta en cuestión de lo nacional y el nacionalismo forjados a base de metáforas telúricas para propiciar una idea de la nacionalidad como espacio flotante, relacional y ambiguo. Desde esta perspectiva, se lee a

César Vallejo y su vida parisina para analizar los efectos que el deslizamiento territorial produjo en su escritura. En el seno de la modernidad europea de entreguerras, Vallejo experimentó una forma de vida “cósmica” y “extraterritorial” que le permitió articular una

mirada singular y recuperar su país natal a partir de un conjunto de metáforas en las que el paisaje y lo telúrico retornan impregnados por el magnetismo de París.

Palabras clave: telúrica, nación, extraterritorial, cosmopolitismo, metrópolis.

RECIBIDO: 12 DE DICIEMBRE DE 2011 EVALUADO: 23 DE ENERO DE 2012 ACEPTADO: 27 DE ENERO DE 2012

La telúrica de lo nacional

Resulta imprescindible ejercitar la epistemología de la sospecha cada vez que ingresamos a los territorios de las certezas identitarias que apelan a las metáforas clásicas de la raíz, de lo propio, del origen, del territorio, la familia, las costumbres, la lengua, los héroes de bronce, en definitiva, aquello que podríamos llamar, la *telúrica*. Metáforas de la nacionalidad que descansan invariablemente en la demarcación de un adentro con líneas que refuerzan el simbolismo patriarcal de las ficciones fundacionales. En lucha contra la falsa igualación del capitalismo de consumo, suelen alzarse voces que, en defensa de lo regional y nacional, recurren al expediente de la tradición, al formulario de las esencias cristalizadas.

Sin embargo, existen otras líneas de fuga al telurismo. Las más efectivas han sido desplegadas por aquellos que, situados en los márgenes, generalmente situados por fuera o en las fronteras, se resisten a los clisés de lo nacional practicando deslizamientos, desplazamientos que cuestionan la fijeza de las identidades. En estos tiempos, la situación se complejiza con la emergencia de nuevas ciudadanías basadas en la comunidad mundial de redes ciberespaciales y flujos transnacionales de mercados. El ahora de la globalización produce la implosión extensa e incontrolable de todos los parámetros del pasado. Se trata de una modernidad desbordada, dice Arjun Appadurai, por la tecnología de la comunicación y los movimientos migratorios. Los medios electrónicos seguramente operan sus efectos desde el momento en que son recursos disponibles en todo tipo de sociedades y accesibles a todas las personas, modificando profundamente la vida cotidiana, especialmente en el trabajo de la imaginación.

Existe un nuevo cosmopolitismo, cosmopolitismo del pobre, dice Silviano Santiago, producido por esta inédita forma de desigualdad social que no puede ser comprendida en el ámbito del Estado-nación moderno ni tampoco en el de las relaciones diplomáticas entre los gobiernos ya que la razón económica que convoca a los nuevos pobres hacia las metrópolis es clandestina. Los desempleados y desheredados del mundo se reúnen en Londres, en Miami como también en Buenos Aires siguiendo los flujos del capital transnacional sin esperar la intermediación de una visa consular.

Las nuevas situaciones de diáspora y migración exigen la configuración de retóricas de la nacionalidad diferentes a las de las “comunidades imaginadas” entendidas, en sintonía con Benedict Anderson, como formas limitadas, ya que ninguna nación moderna se pensó fuera de sus fronteras ni es coextensiva a la humanidad. La matriz patriótica de la nación basada en la retórica unificadora del mestizaje cultural escamoteó las desigualdades y la marginación social, política y económica de parte importante de la población en favor de un discurso de in-

tegración basado en los valores de la fraternidad y la solidaridad entre connacionales que podían coexistir, a veces democráticamente, más allá o más acá de las diferencias. En este punto, la revolución en la tecnología de las comunicaciones, las diásporas y migraciones de fines del siglo XX junto con la cultura de la memoria que pone énfasis en los derechos humanos están socavando las memorias colectivas sobre las que descansaban las formaciones de los Estados republicanos latinoamericanos, concebidos dentro de un multiculturalismo patriarcal y etnocéntrico¹.

En definitiva, se trata de poder imaginar otra forma de nación, o mejor, una “disemiNación”, como dice Homi Bhabha, una nación dispersa en tiempos escindidos y en un “entre-lugar”, es decir, un espacio intersticial por donde se filtren las contra-narrativas disolviendo fronteras, alterando identidades (184). La disemiNación propicia una extensión en la que la nación se vuelve “sorites”, como aquella que la tradición oral limeña le atribuye a Abraham Valdelomar: “El Perú es Lima, Lima es el Jirón de la Unión, el Jirón de la Unión es el *Palais Concert*; luego el Perú es el *Palais Concert*” (Sánchez 171). Curiosa y graciosa forma de aligerar lo nacional a través de una proposición que desde la singularidad de una voz se expande en la memoria colectiva. Estoy pensando fuera de la clásica propuesta latinoamericanista que descansaba en la fórmula de la unidad en la diversidad, esto es, una suma que acumula plurales en sintonía con el relativismo cultural. En la diseminación, el suplemento de la diferencia no culmina en el pluralismo de lo políticamente correcto.

El nuevo cosmopolitismo, el de los que parten y el de los que se quedan ahora conectados a través de las tecnologías globales, transforma a la nación en un suplemento productivo bien lejos de lo excluyente. El espectro de expatriados, exiliados y expulsados, inmigrantes económicos o refugiados políticos, revela mejor que ninguna otra situación la condición doble y escindida de lo nacional: comunidad consensual, adherencia cotidiana y volitiva pero también política de diferenciación que interpela a la totalidad a partir de una serie de intereses, identidades y desigualdades dentro la de nación. El cosmopolitismo en América Latina señala el lugar de la escisión nacional donde las fronteras se

1 Es importante recordar que el Estado argentino, en los años noventa, desarrolló una ofensiva contra los inmigrantes regionales clandestinos (paraguayos, bolivianos y peruanos), acusados de ser la causa del aumento de desocupación en el país mientras que las organizaciones obreras nacionales disputaban con ellos por puestos de trabajo. Esta situación puso al descubierto el orden simbólico de la comunidad imaginada por los argentinos que, bajo la metáfora del *crisol de razas* asociado al deseo de ser *Europa en América*, encubrió históricamente su condición xenófoba.

desbordan por desplazamientos de cuerpos y significaciones. Hace tiempo que Julio Ramos advierte sobre las paradojas del relato inaugural en América Latina: “Uno de los clásicos indiscutidos de la estética latinoamericanista de lo local –el fundador del tropo moderno de lo telúrico y lo autóctono–, *Nuestra América*, fue escrito en Nueva York, mientras Martí se encontraba inmerso en la condición de una severa discontinuidad ligada al exilio” (Ramos 192). Entre el *Facundo* de Sarmiento a *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, se extiende un siglo en que las más influyentes ideas de la identidad nacieron afuera para proyectarse hacia adentro, “buscando designar la presencia misma, las esencias mismas de la nación” (Ramos 196). Desde este punto de vista, la experiencia cosmopolita de los artistas e intelectuales latinoamericanos funciona como plataforma para la construcción de un espacio flotante, territorio escindido entre una acá y un allá de imposible resolución: “mi esposa es de mi tierra, mi querida, de París” proclamaba orgulloso Rubén Darío (180).

La magnética de París

Walter Benjamin advirtió que los galanes apasionados por París siempre llegaron de afuera (*Denkbilder* 83). El peruanísimo César Vallejo puede contarse entre ellos. Su amor no fue un amor a primera vista ni tampoco el de un turista *snob* que se fascina superficialmente con la moda y el *vaudeville*. Muy por el contrario, su amor por París parece haber sido puesto a prueba por una pobreza y una penuria similares a las de miles de migrantes que llegan a las grandes metrópolis sin recursos ni comodidades. Todavía resta mucho Vallejo por descubrir en su prosa parisina, generalmente relegada a un lugar secundario en relación con sus poemas. Pienso que en ella anida un escritor que aún espera el momento de su revelación en la medida en que sus crónicas necesitan una valoración crítica que lea algo más que la enumeración de curiosidades y novedades periodísticas, el violín de Ingres del escritor empobrecido, el testimonio de sus nebulosas políticas, de sus posicionamientos ante la intelectualidad tanto americana como europea o sus evaluaciones del arte de entreguerras.

Para comenzar esta tarea propongo suspender la noción habitual de “crónica” en el sentido de ejercicio profesional de escritura para un diario, que, en el caso latinoamericano, fue una práctica fundamental para el logro de la autonomía literaria hacia fines del siglo XIX. Fue efectivamente gracias a la crónica que comenzaron a circular los grandes nombres del modernismo literario: José Martí, Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, Enrique Gómez Carrillo y Ventura García Calderón. Sin duda que estos son los modelos a partir de los cuales Vallejo comienza a ejercer contradictoriamente una nueva forma de escritura. Si bien

aborrecía la idea de profesionalizar la práctica del escritor, el periódico fue un recurso al que acudió para el ejercicio gozoso de la escritura. Repudió el elitismo del escritor al mismo tiempo que consolidó las habilidades del oficio. Sus imputaciones iban contra el arte burgués y la literatura de puertas cerradas al mundo y a la vida; por eso no es un dato menor el hecho de que Vallejo escribiera en los cafés con los trazos ligeros que le imponía la modernidad metropolitana. De haber asistido a la conferencia “El autor como productor” que Benjamin dictó en París en 1934, Vallejo hubiese adherido a sus postulados en toda la línea².

Entonces, evitando la definición genérica de crónica, propiciemos una lectura que comience por levantar las barreras que parcelan los escritos parisinos de Vallejo entre poemas, artículos para el periódico, apuntes o *carnets* y observaciones de viaje con el fin de articularlos en un continuo textual que permita apreciar la conexión del conjunto. Vallejo flexiona la prosa modernista de sus maestros al desbordarla con las notas de su experiencia sensible. Tomando notas para el periódico o apuntando ideas en sus cuadernos personales, entre líneas fue vislumbrando y registrando el proceso en el cual un mundo estaba a punto de derrumbarse.

Se trata de desviarnos de los estudios que focalizan su interés en la relación entre el poeta peruano y las vanguardias, que, generalmente apoyándose en la omnipresente categoría de “nueva sensibilidad” o “sensibilidad autóctona”, repiten la retórica de la vanguardia en lo referente a la búsqueda por superar el arte y reconducirlo a los territorios de la vida contra la excesiva estetización decadentista. “Sensibilidad nueva” es un concepto muy general e inespecífico que necesita ser precisado. En el caso de Vallejo, la nueva sensibilidad comienza por una mirada, es decir, por una forma de ver distinta a la del cronista de novedades o de modas. “Confianza en el antejo, no en el ojo” dice un poema de París (*Obra* 386). En este sentido, su escritura sintoniza mucho más con las *denkbilder* de Benjamin que con las prosas modernistas de los latinoamericanos³. Sus notas y apuntes podrían denominarse también cuadros de pensamientos, escrituras de imágenes o miniaturas, en el mismo sentido en que Huyssen se refiere a la prosa breve modernista (Huyssen 115).

La relación entre París y la patria hay que buscarla primeramente en la construcción de una serie de imágenes que alcanzan a conformar una visión que no está presente en el balbuceo experimental de *Trilce*. París está muy lejos de

2 Walter Benjamin dictó la conferencia “El autor como productor” el 27 de abril de 1934 en el Instituto de Estudios del Fascismo de París.

3 *Denkbilder* es el nombre que dio Benjamin a una serie de fragmentos redactados a principios de los años treinta. Se los ha traducido como “Imágenes que piensan”.

aquella Bizancio que lo ahogaba en Lima. La vida metropolitana le impide sostener la anterior dicotomía entre la ciudad y el campo y tratarla con la melancólica disyunción de un antes y un después que terminaba resolviéndose en suspiros o en bulla. Las coordenadas espaciales ahora son otras; la experiencia no está partida en dos sino que estalla en el fragmentado mapa de la brutal escena de entreguerras. Vallejo arriba a París en medio de la catástrofe, entre una guerra y otra, entre los anuncios de la utopía y el presentimiento de la derrota. Y más aún, al cruzar el océano, saltó sobre el abismo que en la década del veinte se extendía entre los márgenes del mundo y el centro de la modernidad capitalista. Esta modernidad puede entenderse mejor en números: la guerra le había costado a Francia un millón setecientos mil muertos y había consumido el treinta por ciento de la riqueza nacional.

La sensibilidad aguda de Vallejo no podía dejar de acusar recibo del impacto. La prosa breve, el aforismo, el fragmento, el esbozo, el poema en prosa constituían –a principios de siglo XX– un laboratorio básico donde la literatura intentaba dar cuenta de los cambios producidos en las ciudades. Se trata de regímenes de lo visual que van más allá de la narrativa clásica y que la mirada atenta de Vallejo inmediatamente incorpora en sus registros. Su escritura, como la de los surrealistas, se fundamenta en la fotografía, que “cuida de que el documento tomado en vivo no resulte afectado en lo más mínimo” (Breton 93). Vallejo toma apuntes para poder construir sus imágenes como lo testimonian sus *carnets*. ¿Cómo traducir en palabras su nueva experiencia del tiempo y el espacio? ¿Cómo narrar la vida y la muerte que agitaban las calles de una ciudad de ensueño en la que los simulacros comenzaban a perturbar la realidad? En “La resurrección de la carne” Vallejo se detiene frente a las vidrieras navideñas del Bon Marché para observar largamente la exhibición de un niño autómatas. Compulsión repetitiva de un mecanismo de relojería que pasaba del sueño al despertar a la manera de “un simulacro perfecto, casi vital”. Vallejo, desde la calle, reflexiona sobre la confusión extrema entre vida y muerte en el centro mismo del mundo donde se producían las transformaciones siniestras de los cuerpos y los objetos (*Crónicas* 2: 102). El efecto demoníaco del cuerpo como máquina, de la cultura como simulacro, es una de las preocupaciones recurrentes en sus textos parisinos, en sintonía con el deseo y el temor que le despertaba la cultura de masas en una época en la cual los hombres de la técnica y la ciencia desafiaban a los dioses. Por eso será que las novedades científicas ocupan tanto espacio en sus escritos de París.

¿Cómo dar cuenta de una ciudad en duelo que vive la larga noche de la posguerra contando todavía los muertos en las trincheras? En “La fiesta de las novias

en París” estremecen las fantasmales vírgenes bohemias en un día sin amanecer deambulando solitarias como locas de amor (*Crónicas* 2: 75). Sin dudas Vallejo se consustanció hasta la médula con el drama de la ciudad en la que eligió vivir traduciendo ese dolor al español al tiempo que presagiaba el horror futuro. Sus entregas al periódico van destilando la nueva sensibilidad, bien próximas a las derivas urbanas que los surrealistas efectuaban por esa misma época en París. Más allá de su disidencia y su distanciamiento, más allá de haber hecho su autopsia, Vallejo observaba atentamente las acciones y reacciones del surrealismo parisino. Esto no significa postular la existencia de un Vallejo surrealista, solo pretendo dejar constancia de su preocupación y participación activa en la construcción de una sensibilidad, tanto a nivel personal como colectivo, estrechamente imbricada con los procesos de espectacularización que desató el capitalismo industrial. De ahí que el vanguardismo de Vallejo vaya mucho más allá de la retórica del manifiesto y de la experimentación formal con una serie de procedimientos.

Este es el marco a partir del cual Vallejo funda un territorio excepcional para la literatura no solo peruana sino también americana. Ni aquí ni allá, ni nacional ni cosmopolita, su territorio dibuja una tercera posición ambigua y sinérgica que como un campo magnético convulsiona todas las posiciones fijas y predeterminadas. Vallejo dice que en París vivía una “especie de extraterritorialidad”, una “vida cósmica, que es la compenetración profunda y plena de individuos en un ambiente orgánico de ciudadanía universal” (*Crónicas* 2: 304). Deriva latinoamericana del materialismo antropológico que Benjamin descubre en las prácticas surrealistas. Pensar y escribir con el cuerpo implica desplazar las identidades fuera del imaginario de lo nacional para iniciar nuevos procesos de identificación pero ahora desde el ámbito de la ciudad cósmica, que es lo mismo que decir el lugar en que surgen nuevas formas de imaginar la vida. Después del surrealismo ya nadie puede permanecer contemplativamente ni en el arte ni en la vida⁴.

Asume, no sin obstáculos, esta paradójica sensibilidad urbana fraguada en la “capital del mundo” pero traspasada por el ritmo de una mecánica peruana, peruanísima. La cuestión de la sensibilidad, que ya había sido planteada en los poemas de *Trilce*, ahora se expande en la búsqueda de una mecánica que le permita simultáneamente prosar versos y versificar prosas. Su trabajo de escritor crece en un doble sentido: una más lograda simbolización de lo cotidiano y una construcción territorial que asume como “cósmica”, siempre y cuando no la entendamos como una reposición del humanismo universal e idealista que hoy en

4 Walter Benjamin habla de “materialismo antropológico” en relación con las derivas urbanas del surrealismo parisino (“El surrealismo” 61).

día se traduce en relativismo multicultural.

Una patriótica extraterritorialidad

Telúrica y magnética **TÍTULO DEL POEMA**

¡Mecánica sincera y peruanísima
la del cerro colorado!
¡Suelo teórico y práctico!
¡Surcos inteligentes; ejemplo: el monolito y su cortejo!
¡Papales, cebadales, alfalfares, cosa buena!
¡Cultivos que integra una asombrosa jerarquía de útiles
y que integran con viento los mujidos,
las aguas con su sorda antigüedad!
¡Cuaternarios maíces, de opuestos natalicios,
los oigo por los pies cómo se alejan,
los huelo retomar cuando la tierra
tropieza con la técnica del cielo!
¡Molécula ex abrupto! ¡Átomo terso!
¡Oh campos humanos!
¡Solar y nutricia ausencia de la mar,
y sentimiento oceánico de todo!
¡Oh climas encontrados dentro del oro, listos!
¡Oh campo intelectual de cordillera,
con religión, con campo, con patitos!
¡Paquidermos en prosa cuando pasan
y en verso cuando páranse!
¡Roedores que miran con sentimiento judicial en torno!
¡Oh patrióticos asnos de mi vida!
¡Vicuña, descendiente nacional y graciosa de mi mono!
¡Oh luz que dista apenas un espejo de la sombra,
que es vida con el punto y, con la línea, polvo
y que por eso acato, subiendo por la idea a mi osamenta!
¡Siega en época del dilatado molle,
del farol que colgaron de la sien
y del que descolgaron de la barreta espléndida!
¡Ángeles de corral,
aves por un descuido de la cresta!
¡Cuya o cuy para comerlos fritos
con el bravo rocoto de los temples!

(¿Cóndores? ¡Me friegan los cóndores!)
 ¡Leños cristianos en gracia
 al tronco feliz y al tallo competente!
 ¡Familia de los líquenes,
 especies en formación basáltica que yo
 respeto
 desde este modestísimo papel!
 ¡Cuatro operaciones, os sustraigo
 para salvar al roble y hundirlo en buena ley!
 ¡Cuestas infraganti!
 ¡Auquéñidos llorosos, almas mías!
 ¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo,
 y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!
 ¡Estrellas matutinas si os aroma
 quemando hojas de coca en este cráneo,
 y cenitales, si destapo,
 de un solo sombrero, mis diez templos!
 ¡Brazo de siembra, bájate, y a pie!
 ¡Lluvia a base del mediodía,
 bajo el techo de tejas donde muerde
 la infatigable altura
 y la tórtola corta en tres su trino!
 ¡Rotación de tardes modernas
 y finas madrugadas arqueológicas!
 ¡Indio después del hombre y antes de él!
 ¡Lo entiendo todo en dos flautas
 y me doy a entender en una quena!
 ¡Y lo demás, me las pelan!... (Vallejo, *Obra* 360-362)

En 1928, el año en que Breton publicaba el registro de sus derivas parisinas bajo el título de *Nadja*, Vallejo se enorgullecía de habitar en una ciudad que, desprovista de “sello indígena” y color local, se constituía en la “más original del globo” (*Crónicas* 2: 303). En este punto Vallejo cumple con “El deseo de París”, larga y extensamente compartido por los modernistas latinoamericanos⁵. Esta idea fija llevó a muchos a vivir en riesgo, privaciones y miserias a cambio de una remotísima posibilidad de consagración o de legitimación. París es tanto una lo-

5 “El deseo de París”: así titula Rubén Darío una de sus crónicas (véase Darío 264-267).

cación en el mapa europeo como un espacio simbólico que, en el marco de la modernidad periférica, fue el faro al que se orientaban todos los destinos posibles. No se trataba de desear la última moda sino de experimentar a fondo la modernidad. París era la suma de todas las ciudades, era *la* ciudad. El resto no existía o eran cuasi-ciudades en relación con el modelo de utopía urbana del artista. La dislocación del modernismo se resume en el binomio “tierra-esposa”/“París-amante” que instituye Rubén Darío. En esa tensión o locación ambivalente, el artista americano se propone desafiar la ley y situarse en lo ilegítimo al establecer una doble territorialidad. El deseo de París lleva hacia una riesgosa navegación de la que pocos saldrán ilesos.

Vallejo responde a esos desafíos y cumple sobradamente el deseo: fija su residencia en París, desposa a la ciudad y decide morir en ella. En su condición de artista, construye una patria imaginaria que se mueve entre dos bandas: entre la utopía rural y la utopía cosmopolita, dibuja un territorio impreciso donde comienza a hablar una lengua extraterritorial. Su tarea más compleja fue la de inventar un espacio donde un tono de lengua (el de Perú) suene en la babélica ciudadanía que adquirió en París. Su carácter extraterritorial está fraguado con los giros del lenguaje, desechando la territorialización a base de arquetipos y sin la nostalgia por aquello que se ha dejado al partir. La operación extraterritorial de Vallejo se encuentra en sintonía con otras operaciones de transculturación latinoamericana.

A inicios de la década del treinta y desde los márgenes de la cultura oficial argentina, Borges desafiaba la pedagogía de lo nacional propuesta por Lugones, según la cual la poesía gauchesca, su léxico, sus temas y sus paisajes deberían ser los rasgos diferenciales de los argentinos. En las siete páginas de “El escritor argentino y la tradición” descarta por patéticas e infundadas las apelaciones a los temas y esencias del localismo con la risa que –como anotó Foucault más tarde– sacude todo lo familiar al pensamiento: “El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo”. Y argumenta con un ejemplo convincente: la ausencia de camellos en el Corán. El libro fue escrito por Mahoma y Mahoma como árabe no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes. Mahoma podía ser árabe sin camellos. Para Borges el problema de la nacionalidad se resuelve con la inserción de lo argentino en la cultura occidental: “los argentinos, los sudamericanos en general, podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene consecuencias afortunadas” (273). De este modo, postula una relación de la literatura argentina con la literatura occidental de igual a igual, a tal punto que George Steiner lo leyó como el argentino

más original entre los escritores angloamericanos (18)⁶.

Borges es, a un mismo tiempo, un escritor extraterritorial y rioplatense. Beatriz Sarlo dice que es un escritor de “las orillas” por partida doble: un marginal en el centro y un cosmopolita en los márgenes. Hace del margen una estética desde las orillas mismas del Río de la Plata, esto es, desde un proceso de localización, de reterritorialización de sus lecturas en el cual su ciudad, más aún, su barrio, se vuelve mito fundacional. Por eso es tan importante poner en foco el lugar desde donde se lee y el lugar desde donde se escribe. No es lo mismo leer a Borges en el Río de la Plata que en Londres o en Jujuy, una provincia argentina que queda más cerca de Bolivia y Perú que de Buenos Aires. La localidad de la escritura y la lectura debería ser un punto de partida para el ejercicio crítico, al menos esa parece ser la lección de “El escritor argentino y la tradición”.

Pienso que la extraterritorialidad de Vallejo en París invierte los términos de Borges. Si Mahoma no necesitó poblar de camellos sus escrituras para demostrar que era árabe, ¿por qué Vallejo necesitó de los auquénidos para escribir “Telúrica y magnética” en París? ¿Qué motivo lo llevó a saturar su poema con los arquetipos de la peruanidad: maíces, cebadales, papales, alfalfaes, cuyes, rocotos, sierras, cordilleras y formaciones basálticas? ¿A qué se debe la invocación al indio y a su quena? ¿Por qué solo le friegan los cóndores?

En “Los escollos de siempre” aborda el tema del americanismo clásico a propósito del reproche que Rodó le había hecho a Rubén Darío por sus *Prosas profanas*. En un tiempo y espacio dislocado, como suele ocurrir en la literatura latinoamericana, Vallejo interviene en una vieja polémica que continuó en el seno de la vanguardia:

Rodó dijo de Rubén Darío que no era poeta de América, sin duda, porque Darío no prefirió como Chocano y otros, el tema, los materiales artísticos y el propósito deliberadamente americanos en su poesía. Rodó olvidaba que para ser poeta de América, le bastaba a Darío la sensibilidad americana, cuya autenticidad, a través del cosmopolitismo y [la] universalidad de su obra, es evidente y nadie puede poner en duda. (*Crónicas* 2: 191)

Vallejo opinaba exactamente lo mismo que Borges sobre el nacionalismo o americanismo de los temas o los paisajes. Las notas indígenas de sus poemas póstumos, más que una continuidad son una ruptura con las nostalgias imperiales de

6 La noción de extraterritorialidad de Steiner está próxima a la que en 1928 desarrolla Vallejo, aunque es importante señalar que el crítico inglés no registra que pueda haber conflictos de lengua por causas coloniales.

sus comienzos. Sin embargo en “Telúrica y magnética” reescribe en clave extraterritorial las “aldeanas” de los *Heraldos negros* porque ahora el paisaje retorna para sumarse a la mecánica de un tiempo histórico que opera a escala planetaria. Sus poemas de París están bien lejos del indigenismo ingenuo o de la apelación a una naturaleza primitiva y mítica. Esto queda en evidencia si se contrasta el poema de Vallejo con la producción de la narrativa latinoamericana clasificada como “realismo mágico” o “real maravilloso”, que alimentó y sigue alimentando la demanda europea de exotismo postulando lo americano como enigma que habría que desentrañar en los mitos, paisajes y acontecimientos insólitos.

Bien distante del americanismo clásico, “Telúrica y magnética” funda un espacio extraterritorial donde las imágenes, trabajadas con una ingeniosa mecánica de escritura, emergen por yuxtaposición de saberes y lecturas a fin de desestabilizar los sentidos instituidos. A la manera de un *bricoleur*, el poeta recorta y pega, junta de aquí y de allá para poner en funcionamiento una máquina poética que trabaja para el desconcierto y el enrarecimiento de lo familiar. Hace tambalear las lecciones aprendidas, los hábitos establecidos, las certezas perceptivas con un fino humor, tan sutil que muchas veces pasa desapercibido. El sujeto que escribe en “Telúrica y magnética” decide huir a través de una humorada de las severas discusiones dialécticas que agitaban el campo intelectual de izquierda de entreguerras: los conflictos entre trabajo manual y trabajo intelectual, el nexo indisoluble entre teoría y práctica, las contradicciones entre agrarismo e industrialismo, entre el campo y la ciudad. Respondiendo con “ex abruptos”, Vallejo encuentra motivos para reírse. “Telúrica y magnética” es una bajada a tierra de las nebulosas políticas a fin de que las lecciones del marxismo encuentren un suelo “teórico-práctico” en donde fructificar: si hay surco es porque hay inteligencia, si hay campo intelectual también hay cordillera⁷.

El trabajo manual y el trabajo intelectual se superponen como en un palimpsesto; de ahí que el poema pueda leerse como una protesta contra la división entre la teoría y la práctica, así como contra la división internacional del trabajo que efectúa el capitalismo imperialista entre naciones productoras de materias primas y naciones industrializadas; hoy diríamos, entre naciones que producen conocimientos y contenidos y naciones que los consumen. El humor no resta rigor y severidad a la negación de la división.

Si en Vallejo hay un cierto primitivismo es porque trabaja con archivos de

7 En otro lugar digo que “este poema habla de campo intelectual adelantándose al desarrollo teórico que la noción alcanzará muchos años después en el terreno de la crítica francesa. De este modo los versos también dicen de la estrecha relación existente entre la palabra poética y la crítica literaria” (Bernabé 11).

su pasado escolar, de maestro de escuela primaria, de escuela básica. Desde París sigue impartiendo lecciones a sus connacionales apelando a los principios de la historia natural, la vieja disciplina que transmitía el saber de las cosas vivientes antes de que las materias se dividieran en el currículo escolar. En las lecciones de historia natural era posible reunir biología, botánica, zoología, geografía, astronomía y ecología en una sola materia; en la infancia era posible entender el mundo con un solo manual. De este modo, “Telúrica y magnética” inserta la patria en el orbe para hacerla girar en la órbita de un ambiente planetario con la intención de tergiversar la geografía y trastocar los órdenes del conocimiento. Se sirve de la rotación astronómica, de términos geológicos, de las placas tectónicas, a fin de establecer comunicación por vía directa entre el polo París, la capital del mundo, y el polo cordillera que es “donde la tierra tropieza con la técnica del cielo”. Lo telúrico se transforma en campo magnético: corriente eléctrica que impacta en la sensibilidad humana a fin de suspender toda la lógica racional del tiempo y el espacio. No hay exclusión ni oposición, hay combustión que libera partículas energéticas.

La extraterritorialidad se sustancia en el uso intensivo de las nomenclaturas de la patria, una intensidad y una altura para la cual no alcanza lo peruano. Lo peruanísimo se alcanza ensanchando el límite de la nación hasta llegar al punto de su diseminación. De ahí que Vallejo, a diferencia de Mahoma, debiera introducir en su poema todo el bestiario y la botánica de lo nacional: la acumulación funciona a la manera de un caótico catálogo de coleccionista aficionado en el que se pierden las referencias, o mejor, no importan las referencias porque lo que atrae es el exceso por acumulación.

De tan henchido de peruanismos, el poema revienta, estalla en hiperbólica nacionalidad al punto que su telúrica resulta una irrisión. La trampa está tendida: entre lo cósmico y lo cómico solo hay un paso. Entonces, la lejanía deja de ser motivo de nostalgia o ceremoniosa celebración para materializarse en una sensibilidad que desmiente el primitivismo etnocéntrico que alimentaron los imaginarios de la modernidad. Vallejo usa el color local, le imprime sello indígena al poema aunque esté bien lejos del interés por alimentar la superstición europea del exotismo de tierras remotas.

Con la misma operación crítica, su telúrica confronta con dos formaciones muy influyentes dentro del campo intelectual de su época: por un lado, los indigenismos artísticos que ejercitaban un arte subordinado a criterios políticos y nacionalistas antes que a criterios estéticos y reproducían una imagen petrificada del indio sin considerar la riqueza productiva e imaginaria de la vida indígena contemporánea. Por el otro, la visión que el marxismo ortodoxo sostenía sobre

lo agrícola, la cultura campesina y las naciones periféricas y subordinadas. “Telúrica y magnética” activa el archivo del marxismo. En particular, el *Manifiesto comunista*, donde se analizan las relaciones entre el campo y la ciudad y el dominio de la burguesía urbana sobre el campo: al tiempo que “la burguesía ha creado enormes centros urbanos [...] ha hecho que países bárbaros y semibárbaros dependan de las naciones civilizadas”. Como han observado los pensadores del postcolonialismo, esta denuncia contra la burguesía ponía en evidencia una serie de juicios de valor etnocéntricos. A pesar de su inequidad, el dominio burgués –dicen Marx y Engels– había “rescatado a una parte considerable de la población de la necesidad de la vida rural”; mientras que las naciones sometidas eran “bárbaras o semibárbaras”, las potencias imperialistas eran consideradas “civilizadas”.

Seguramente que la sensibilidad indígena o autóctona de Vallejo entró en colisión con estas lecciones de marxismo para finalmente resistir a la reducción de lo andino a un tema o a un problema de subdesarrollo. Su propuesta está bien lejos de la utopía arcaica, que generalmente se alza en oposición a la vida alienada propia de las metrópolis del capitalismo. Muy por el contrario, si hay algo que resalta de la lectura de “Telúrica y magnética” es la conectividad, la imbricación que las imágenes propician entre lo intelectual y lo manual, entre lo teórico y lo práctico: los surcos son inteligentes y los campos son intelectuales porque no hay campo sin ciudad ni ciudad sin campo. La lección poética de Vallejo es la decisión personal de superar las divisiones, su negativa a ser dividido.

En la mecánica del cerro colorado puede leerse una suerte de ecología poética que pretende cumplir con la utopía del conocimiento: un hombre que pueda “entenderlo todo”. En este tiempo de festejos bicentenarios, de apelación a la ortodoxia nacionalista como respuesta a la exigencia del fundamentalismo corporativo que pretende títulos de propiedad sobre especies vegetales, genomas humanos y manifestaciones culturales de diversa índole, que en muchos casos son producto del trabajo cooperativo de numerosos individuos y colectivos, es oportuno que retorne el maestro Vallejo impartiendo las lecciones de patriótica extraterritorialidad.

Obras citadas

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires; Montevideo: Fondo de Cultura Económica; Trilce, 2001.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.

- Benjamin, Walter. *Denkbilder. Epifanías en viajes*. Buenos Aires, Ed. El cuenco de plata, 2011.
- “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1980. 41-63.
- Bernabé, Mónica. *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima 1911-1922)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- Borges, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición” en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 267-274.
- Breton, André. *Nadja*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Darío, Rubén. *Escritos dispersos*. Vol. 1. Estudio preliminar, recopilación y notas de Pedro Luis Barcia. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1968.
- “Palabras liminares”. *Prosas Profanas en Poesía*, Caracas, Editorial Ayacucho, 1977. 179-181.
- Engels, Friedrich y Karl Marx. *El manifiesto comunista*. Madrid: Akal, 2004.
- Huyssen, Andreas. *El modernismo después de la posmodernidad*. Buenos Aires: Gedisa, 2010.
- Ramos, Julio. “Genealogías de la moral latinoamericana: el cuerpo y la deuda de Flora Tristán”. *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburgh; Santiago de Chile: Cuarto Propio; IILI, 2000. 185-208.
- Sánchez, Luis Alberto. *Valdelomar o la Belle Époque*. Lima: Impropesa, 1987.
- Santiago, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre. Crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995. Web. 23 de diciembre de 2011. <<http://www.uiowa.edu/borges/bsol/bseo.htm>>.
- Steiner, George. *Extraterritorial*. Barcelona: Barral, 1973.
- Vallejo, César. *Crónicas*. 2 vols. México D. F.: UNAM, 1986.
- Obra poética*. Edición crítica de Américo Ferrari. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos, 1988.

El “gran mal” y sus remedios. Formación de un referente cultural brasileño

Márgara Russotto

UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS, AMHERST

Profesora del Departamento de Lenguajes, Literaturas y Culturas en la

Universidad de Massachusetts, Amherst. Doctora en Letras por la Universidad de São Paulo. Ha publicado *La ansiedad autorial. Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos* (compilación y edición) (Facultad de Humanidades y Educación; Universidad Central de Venezuela y Editorial Equinoccio; Universidad Simón Bolívar, 2006), *Tópicos de retórica femenina* (Editorial Universidad de Costa Rica, 2004), *Dispersión y permanencia. Lecturas latinoamericanas* (Universidad Central de Venezuela, 2002). Correo electrónico: margheri@spanport.umass.edu.

ARTÍCULO DE REFLEXIÓN

El artículo es parte de una investigación temática sobre representaciones del imaginario en la literatura. Una primera versión de este ensayo se publicó en *Imago Americae. Revista de Estudios del Imaginario* 1.2 (2006). Universidad Nacional de La Plata, Argentina; Cexeci.

Resumen

El presente artículo es un estudio de la representación literaria del indio y su evolución a través del tiempo, en cuanto ícono del imaginario brasileño y en cuanto referente cultural en constante transformación y dislocación interpretativa. Se hace una revisión desde los estereotipos románticos a las subversiones vanguardistas del modernismo brasileño, incluyendo las visiones de inclusión y de exclusión en la imaginarización de la nación, y se problematiza la reciente ficción etnográfica.

Palabras clave:
literatura brasileña, estudios del imaginario, indigenismo, representación, cultura e identidad latinoamericanas.

RECIBIDO 2 DE FEBRERO DE 2012. EVALUADO 12 DE MARZO DE 2012. ACEPTADO 13 DE MARZO DE 2012.

Mairahú: Maíra-Poxi, cagão, me ouça.

Maíra: Fala Mairaira, meu filho, escuto.

Mairahú: Sou seu pai, me respeite.

Maíra: Sem mim você não seria pai.

Mairahú: Eu sou o um.

Maíra: Eu, o outro.

Mairahú: O outro é nenhum.

Maíra: Eu sou quem é.

DARCY RIBEIRO, Maíra **EPÍGRAFE**

YO SOY QUIÉN es. Primera y tercera persona incorporada. Soy y (me) soy mirado. Es decir, soy yo y me miro como otro. Ser o no ser (indio) es uno de los temas obsesivos que funda, constituye y atraviesa el imaginario brasileño, y por extensión el latinoamericano, a través del tiempo. La subversiva propuesta del escritor vanguardista Oswald de Andrade así lo consigna en el “Manifiesto antropófago” de 1928, “Tupí or not tupí that is the question”. Ese lema se vuelve una declaración emblemática fundacional por cuanto problematiza la “cuestión india” en sentido estrictamente moderno y como base de la identidad continental. La frase actúa también como desestructurante de hábitos lingüísticos ya que, mediante la inversión trastocadora del sentido originalmente atribuido a esta frase, la distancia entre el “to be” y el “tupí” abre un espacio de construcción de un nuevo sentido. Y el hecho de que el instrumento de esa apertura sea una treta de lenguaje indica una atención rigurosa y autorreferencial hacia los mismos medios utilizados para su formulación, rasgo este característico de la modernidad literaria. La sustitución de un fonema por otro, entonces, implica un salto significativo monumental; un salto que lleva de la Inglaterra isabelina al Amazonas.

Pero además de un acto de recolocación territorial, la estrategia indica también un alto nivel de asimilación del cual parte –por lo menos en relación con la fonética inglesa– al leer en correcto inglés unas palabras que, si fuesen leídas en español (*to be*), perderían su efecto paródico. Con esto, el autor se mantiene fiel a la perspectiva antropofágica, la cual en vez de despreciar las influencias y limitaciones heredadas de la situación colonial, las asimila y aprovecha en beneficio propio “devorándolas” e incorporándolas a una nueva idiosincrasia y significación. Es sabido que este comportamiento resemantiza la ritualidad de los primeros pobladores de América, quienes devoraban a sus enemigos, o sus cenizas, para incorporar su valentía y coraje, o a sus propios ancestros para mantener cohesionada la comunidad. La metáfora antropológica basada en una práctica

religiosa se convierte así en una metáfora cultural más abarcadora, ya que fundamenta la constitución de lo propio a través de la asimilación de lo otro como parte del proceso identitario continental.

La perspectiva antropofágica fue convirtiéndose en *máquina operativa*, no solamente para el pensamiento y la creación de Oswald de Andrade y sus contemporáneos, sino también para los escritores y artistas que los siguieron después. Y cabe afirmar que, más allá de la revolución modernista, cuyo ícono sigue siendo la famosa Semana del 22, todos los movimientos posteriores de apropiación y re-apropiación cultural, parodias, carnavalizaciones y subversiones trastocadoras del sentido, pueden considerarse en cierto modo deudores del "Manifiesto antropofágico", tanto en Brasil como en otras áreas de América Latina¹.

Por otra parte, la mínima inversión de una *littera* en esta sencilla frase (*tupí or not tupí*), contribuye a mostrar el abismo entre una referencia abstracta, y de aspiraciones universalistas, y otra circunscrita y limitada a una cultura concreta. El paso abrupto de la referencia universal a aquella particular resulta significativo, entre otras razones, porque es exactamente la aspiración opuesta de la que había caracterizado al indianismo del pasado, el cual trataba de "elevar" la posición del indio colocándolo al nivel de la humanidad y lo universal. Un esfuerzo que venía desde los avatares de la conquista y las visiones dignificadoras e idealizadas del romanticismo, como compensación por tantos reales exterminios. La operación que realiza Oswald implica, por lo contrario, un movimiento inverso: la exigencia de "des-universalizar" la figura idealizada del indio, exigiendo una exacta contextualización de su referente y una restitución histórica desde dentro, llevándolo al territorio de lo propio y lo concreto.

He querido iniciar esta reflexión a partir de las operaciones subversivas que implica la frase fundacional de Oswald, porque su carácter de propuesta "in media res" nos permite iniciar un recorrido radial –y no estrictamente lineal– por los varios discursos constitutivos de la imagen del indio en el Brasil.

En efecto, dentro de la red discursiva que cataliza la representación del indio como referente cultural, la propuesta de Oswald constituye un momento poderoso de construcciones emblemáticas puesto que, al establecer conexiones

1 Para la consideración de la antropofagia como constante temática y formal de la literatura brasileña en su totalidad véase –entre otros– el libro de Lúcia Helena, *Uma literatura antropofágica*. Véase también el de Benedito Nunes, *Oswald canibal*, donde se fundamentan las diferencias entre la antropofagia y el canibalismo. Una diferencia que también tratará después Tzvetan Todorov, al referirse a las "sociedades de sacrificio" vs. las "sociedades de masacre" respectivamente, en *A conquista da América. A questão do outro*. Véase sobre todo el exhaustivo estudio de Carlos Jáuregui, *Canibalia, y el libro colectivo Antropofagia hoje*.

multívocas y multidireccionales, actúa como recapitulación (“digestiva”) del proceso mismo. En este sentido, la simultaneidad de las direcciones señaladas apunta tanto al pasado (del cual no se desprecian banquetes ni miserias), como al proceso de significación por construir en el futuro. Y ya que la pregunta se sitúa en el instante de la perplejidad, o sea en el punto de vista que mantiene abierta la posibilidad de ser *tupí* o de no serlo, la retórica del “ser o no ser” se convierte en una dimensión virtual que implica la presencia de todas las posibilidades y a la vez ninguna; el único derecho inalienable, que es la elección del propio destino. Como núcleo estratégico que permanece en suspensión, multiplica sus connotaciones, retoma y transforma selectivamente lo adquirido, y proyecta nuevas discursividades futuras por protagonizar, reconfirmando así las transformaciones del imaginario brasileño a través de diferentes expresiones sincréticas.

La afortunada metáfora de Oswald, por lo tanto, nos permite seguir un recorrido radial revisando algunos aspectos de la construcción y re-modelación de la figura del indio, tal como se muestra en algunos momentos de la historia literaria del Brasil.

* * *

Ser o no ser indio fue, y seguirá siendo por mucho tiempo, la pregunta por la identidad brasileña en particular, y latinoamericana en general, por lo menos en relación con uno de sus elementos constitutivos más importantes. Lo primero por señalar a este respecto es que, en tanto representación, la imagen del indio no solo ha cambiado a través del tiempo, sino que desde el comienzo surge marcada por un hiato inquietante que desafía las concepciones occidentales del hombre sobre sí mismo, produciendo enormes resistencias a través de los siglos². Su misma aparición en los anales de la historia es un hecho anacrónico, ya que es

2 “Una cosa era en efecto reconocer la existencia de lo innegable, esto es, que América no era el Asia sino un nuevo e insospechado continente al que hubo que poner hasta nombre, y otra muy diferente y mucho más difícil poder dar razón de la existencia de ese otro mundo del que no habían hablado ni los antiguos ni las Sagradas Escrituras; poder adaptar a esa realidad – hasta donde fuese posible– el saber científico y la ideología religiosa constitutivos de la esencia de la cultura europea; poder, pues, en su conjunto comprender y asimilar la dimensión del Otro presente en esa nueva realidad: climas distintos, paisajes insospechados, nuevas tierras, ríos y mares; pueblos desconocidos cuya humanidad debía ser explicada una vez que se hizo imposible seguir negándola; culturas increíbles capaces de asombrar a sus mismos ignorantes saqueadores; costumbres y rituales extraños que no bastaba con condenar en nombre de un cristianismo y de un nuevo ‘derecho de gentes’ que debían convertirse en algo más que en arma para justificar genocidios y destrucciones culturales; animales insólitos, en fin, que no eran monstruos sino simplemente distintos a los europeos. Posturas como estas solo podían abrirse paso entre los europeos a través de un proceso cultural y mental lento y difícil, de siglos, capaz de revolucionar a fondo una arraigada visión de la naturaleza y del hombre como era la resul-

registrado mucho tiempo después de su existencia real. Como señala Antonio Candido, con ocasión de las discusiones preliminares para la elaboración de una historia de la literatura latinoamericana, su existencia una vez "registrado no es lo mismo que su existencia antes de ser registrado" (cit. en Pizarro, *La literatura* 26)³. De allí que el largo proceso de conocimiento y asimilación del Otro haya tenido que apoyarse en una constelación cultural e ideológica de mitos europeos, que a menudo reproduce los antagonismos internos de su propia realidad. De modo que, por una parte, se difundió una visión positiva y amable que se relacionaba con la búsqueda del paraíso perdido oponiendo la "malicia" del europeo a la "inocencia" del bárbaro o salvaje; y por la otra, una visión negativa y terrorífica que servía para justificar el exterminio. El mito del *buen salvaje* convive así con el mito del *caníbal*. Uno y otro correspondían en buena parte al contexto europeo como manifestaciones de su propia crisis, y podrían considerarse *traducciones* aproximadas que se relacionan íntimamente con esa realidad. Como se ha señalado varias veces en el caso de Rousseau, su imagen idealizada del *buen salvaje* es en parte motivada por la insatisfacción ante la tiranía y la depravación de la nobleza francesa.

Los mismos documentos coloniales manifiestan esta doble perspectiva, a menudo simultánea. La primera representación gráfica de los indios brasileños, atribuida supuestamente a Johann Froschauer alrededor de 1505, es una muestra reveladora. En un escenario a la orilla del mar con carabelas al fondo, un grupo de indios púdicamente vestidos y adornados con plumas son representados en "sana convivencia". Unos conversan en paz a la derecha; a la izquierda, una madre sentada cómodamente da de mamar a su bebé; un poco más atrás, una pareja se besa sin mucho aspaviento, mientras otro indio, al lado, se está comiendo un brazo; y en el centro, partes inequívocas de un cuerpo humano cuelgan suculen-

tante de la fusión del mundo clásico con el cristianismo, y de asumir sus a menudo difíciles o inaceptables consecuencias" (Acosta 217).

- 3 La intervención de Antonio Cándido, junto a la de otros importantes críticos, discute y problematiza la inserción de las literaturas indígenas en la historia de la literatura latinoamericana, voluminoso proyecto este que vería la luz varios años después, siempre bajo la coordinación de Ana Pizarro, y el cual se publicaría con el título de *América Latina: palabra, literatura e cultura* (1993). Las discusiones preliminares para la escritura y organización de esos tres volúmenes (en los cuales participaron más de cincuenta especialistas), son reproducidas en *La literatura latinoamericana como proceso* y muestran la búsqueda de categorías histórico-estéticas apropiadas, capaces de superar los esquemas de clasificación y periodización tradicionales, insuficientes para registrar los fenómenos simultáneos y contradictorios de la cultura latinoamericana. Otra referencia ineludible y fundamental sobre la problemática del indio y los indigenismos es el volumen de Miguel Rojas Mix, *Los cien nombres de América* (1991).

tamente como un pernil en una bodega madrileña (véase grabado anexo). Este es el momento en que la representación del indio puede entenderse mayormente como una *invención de Europa*, y el claro reflejo de su perplejidad.

Un segundo momento significativo se produce durante el Romanticismo, cuando los movimientos artísticos difundieron una visión positiva e idealizada del indio, sea a través de la poesía indianista de Gonçalves Dias, sea a través de la narrativa legendaria de José de Alencar, e incluso a través de la oratoria nativista y nacionalista durante la Independencia⁴.

En el discurso ilustrado, el ejemplo canónico corresponde a la novela de José de Alencar, *Iracema. Lenda do Ceará* (1865). El mismo nombre de la heroína india, un anagrama de la palabra “América”, explicita el proyecto. El famoso romance entre Martín –valiente guerrero portugués y héroe de rasgos camonianos, con todas sus virtudes y bondades– y la hermosa Iracema –india tupinambá⁵ e hija de cacique– representa el ideal de integración cultural entre Brasil y Portugal, cuyo producto sería el hijo de esa unión que crecería en armonía con lo mejor de ambos mundos. La belleza estilística e imaginativa de su discurso épico resiste el tiempo. El tono es elevado; el paisaje, idílico; los personajes se hablan en tercera persona: “Onde vai o guerreiro branco?” (Alencar 96), pregunta Iracema a Martín. Ya Machado de Assis había admirado la obra por su trabajo de lenguaje, hasta el punto de considerarla un poema en prosa. *Iracema* forja así una temprana alegoría de la nación que incluye, protagónicamente, a los indios, expresando uno de los primeros intentos de su integración al imaginario nacional y su consolidación como referente literario.

Pero esta exaltación del indio como integrante de la nacionalidad brasileña tendrá otros rostros, se irá desplazando metonímicamente del cuerpo a la lengua, y se profundizará en un realismo muchas veces satírico, fragmentado y altamente crítico. A través de la consciencia irónica de los mismos escritores y artistas, la imagen del indio o de sus supuestos atributos será un *topos* de denuncia recurrente. Él representará la manifestación de todas las insuficiencias y males de la sociedad brasileña republicana, y será el catalizador de todas las contradicciones de una realidad plural, multicultural y multilingüe.

Así, Lima Barreto, en *Triste fim de Policarpo Quaresma*, novela por entregas publicada en *O Jornal do Comércio* en 1911, ridiculizará cualquier aspiración nacionalista basada en una “recuperación” de la identidad indígena. A través de un

4 Véase la *Historia concisa da literatura brasileira* de Alfredo Bosi.

5 Denominación genérica de varias tribus tupí-guaraní que habitaban el litoral brasileño en el siglo XVI.

héroe obtuso y pusilánime, idealista y rústico al mismo tiempo, el autor se opone al "meufanismo"⁶ vigente de la época denunciando los excesos del fanatismo nacionalista y la xenofobia. Lo "indio" aquí es una serie de gestos desproporcionados que desde la práctica "pasadista" y nostálgica del blanco termina en los límites del absurdo público. Policarpo, en efecto, no se conformará con estudiar el tupí en sus ratos de ocio, sino que exigirá a las autoridades que este sea considerado el idioma oficial del Brasil. Y terminará asumiendo la misma gestualidad aparatosa y consternada de los indios goitacá, al recibir visitas en su casa. Y – casi como una parodia profética de muchos investigadores de hoy– irá a buscar exóticos cantos folclóricos en la "informante" de un pobre barrio lejano que en realidad lo ha olvidado todo.

Pero hay mucho más. Varias décadas después, el referente indígena continuará apareciendo como un problema irresuelto, pero ahora internalizado en la conciencia del escritor como una parte oculta y oscura de su misma identidad. En la primera novela de Graciliano Ramos, *Caetés* (1933), por ejemplo, un héroe civilizado y envilecido intenta escribir la historia de una tribu caníbal, para descubrir, después del drama pasional que ocasiona el suicidio de su rival, una profunda afinidad entre él mismo y el objeto de su ficción:

Não ser selvagem! Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora? Quatrocentos anos de civilização, outras raças, outros costumes. E eu disse que não sabia o que se passava na alma de um caeté! Provavelmente o que se passa na minha com algumas diferenças. (234)⁷

La crítica a la civilización como una forma de barbarie será recurrente y sistemática en la obra de Graciliano Ramos, tanto en la narrativa ficcional como en la autobiográfica. Ella constituye la mejor ilustración de la conocida afirmación de Walter Benjamin: "todo documento de cultura es un documento de barbarie". Y es significativo que se inicie con el tema de los *caetés* y la imposibilidad de describir su mundo, ya que intenta conectar dos retos extremos y polarizados para la conciencia del escritor: un referente elemental o "primitivo" –los *caetés*– y un instrumento sofisticado, la metaficción y la problemática de los límites del

6 "Me ufano" quiere decir "me enorgullezco", un sentimiento que caracterizó una tendencia extrema del nacionalismo brasileño.

7 "¡No ser salvaje! ¿Qué soy yo sino un salvaje, ligeramente pulido, con una tenue capa de barniz por fuera? Cuatrocientos años de civilización, otras razas, otras costumbres. ¡Y yo que dije que no sabía lo que pasaba en el alma de un *caeté*! Probablemente lo que pasa en la mía con algunas diferencias" (traducción mía).

lenguaje. El autor explorará obsesivamente, y mediante distintos tópicos torturados esa fractura insuperable, el hiato cultural que los hace irreconciliables. Pues toda conciliación exigiría primero la conciliación interna con un “alma *caeté*”, y el surgimiento de una nueva identidad inclusiva del pasado, incluso el más modesto o vergonzoso. En ese sentido, la obra de Graciliano Ramos se revela tanto social como existencial, profundamente política y psicológica al mismo tiempo, refinada y rústica, y en ello consiste su fuerza y su originalidad.

Pero el momento de cambio más importante en la representación del indio se da durante los movimientos vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX. Es el modernismo brasileño, cuya eclosión se produce en 1922 durante la Semana de Arte Moderna de São Paulo, el que aporta una resignificación de la “cuestión india” colocándola en el centro de todas las “utopías salvajes” perseguidas por la obra de Oswald de Andrade y Mario de Andrade, y de muchos otros artistas de su época también. Y son utopías salvajes no solo por su virulencia polémica, sino porque tienen al “salvaje” como centro y condición. Son proclamas, manifiestos, ensayos, poemas, parodias, sátiras, novelones y noveletas, teatro, pintura y piezas musicales, que reafirman de modo irreversible la aspiración a transformaciones radicales, y no solamente estéticas⁸. La obra de Oswald de Andrade es la punta de lanza en ese sentido, puesto que desarrolla una poética dirigida a la afirmación de una cultura antropofágico-tecnológica, como crítica del patriarcado y destrucción de sus corolarios: el Estado, la propiedad y el trabajo. La mirada sobre el mundo se proyecta ahora desde el lugar del “otro”. En su “Manifiesto antropofágico” ya mencionado, la misma forma expresiva es revolucionaria, insolente. Mediante una suerte de cápsulas filosóficas y epigramáticas se reivindica una lectura otra de la historia; se legitima el ocio, la felicidad, la capacidad transformadora de la realidad a través de la antropofagia; y se subvierten los mitos europeos sobre el Brasil creando un nuevo cronotopos anterior al mismo descubrimiento de América: “En Piratiningá. Año 374 de la Deglución del Obispo Sardinha”⁹.

8 Sobre el modernismo brasileño, véase *História do modernismo brasileiro I: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, de Mario Da Silva Brito. Y también *Artes plásticas e a Semana de 22*, de Aracy Amaral.

9 Frase final del “Manifiesto antropofágico” de Oswald de Andrade. Publicado por primera vez en la *Revista de Antropofagia* (año 1, n.º 1, mayo de 1928, São Paulo), el tiempo y la fama lo han convertido en un texto fundacional de la vanguardia latinoamericana y de referencia autónoma. Existen numerosas traducciones al español de este texto, entre las cuales las mías propias a las cuales me remito (Russotto, “Manifiestos”). Entre 1970 y 1974, la Editora Civilização Brasileira de Río de Janeiro publicó las *Obras completas* de Oswald de Andrade en diez volúmenes. En español, puede consultarse su *Obra escogida* (1981).

Sin embargo, todavía, el indio no es el sujeto de esa transformación tan apasionadamente defendida, sino un "programa utópico" urgente y radical (lo cual es evidentemente una contradicción en los términos); la conexión ausente con un eslabón perdido. Será la novela-rapsodia de Mario de Andrade *Macunaíma* (1928) la que tematizará la aventura de occidentalización del indio a través de un delirante sincretismo hasta hoy insuperado. Etimológicamente, "Macunaíma" quiere decir "el gran mal"; y ciertamente la novela misma constituye un verdadero dolor de cabeza para editores y traductores, dada la constante superposición de sistemas conceptuales diferentes, con la inclusión de leyendas indígenas, intertextualidades de todo tipo y registros discursivos autónomos¹⁰. Desde el tono épico-legendario, a la crónica coloquial-humorística, y finalmente a la parodia de los valores caducos, la novela persigue el recorrido de Macunaíma, el "herói sem nenhum carácter" que no obstante es el "herói da nossa gente", desde su nacimiento mitológico de madre virgen en medio de la selva, pasando por sus numerosas aventuras en la ciudad de São Paulo, y hasta su muerte y transformación final en la Osa Mayor, que brillará para siempre en el firmamento.

La novela desarrolla, entre muchos otros tópicos, un cuadro caracterológico del brasileño moderno como antihéroe. Es un retrato/compuesto heterogéneo de diferentes facetas y orígenes producto de la confluencia racial. Macunaíma es en efecto un indio de piel negra, mágico y profano a la vez, perezoso, sensual, arbitrario; personaje antiquísimo, como los mitos indígenas que él reactualiza, y a la vez un sujeto moderno postfreudiano descentrado y movido por procesos psicológicos inconscientes; y es sobre todo un voraz antropófago, literal y simbólicamente, con inagotable habilidad para la supervivencia y el mimetismo capaz de dominar/devorar diferentes contextos y medios físicos. Durante el relato, Macunaíma se transforma sin cesar a sí mismo, a los otros y al mundo circundante, según sus necesidades. Así, convierte a otro indígena en casilla telefónica (es decir, en tecnología importada) en un momento de necesidad "modernizadora". Y a un inglés excesivamente urbano lo convierte en el edificio del London Bank, usando una metáfora lúdica hasta la exasperación para denunciar los voraces intereses de los banqueros ingleses en el Brasil; y a la ciudad de São Paulo, famosa por su supuesto dinamismo, en un enorme animal petrificado (*o bicho preguiça*) que ilustra el tiempo paradójico y simultáneo de la modernidad brasileña.

10 Como ejemplo de su complejidad, basta con revisar la versión al español de la Biblioteca Ayacucho. En esta edición se incluyen 439 notas explicativas a cargo de Gilda de Mello e Souza, las cuales se basan en la información de diferentes trabajos eruditos sobre esta obra, además de las suyas propias, y las que el mismo Mario de Andrade sugirió para la traducción al inglés (véase M. Andrade).

Macunaíma no solamente retoma los grandes temas de la modernidad que obsesionaban a su autor –incluyendo la construcción de una lengua nacional enriquecida por vocablos indígenas y síntesis de una realidad determinada– sino que proporciona un material hasta hoy enciclopédico sobre la identidad brasileña, cuyo núcleo central se encarna en valores, tradiciones y psicología indígenas como parte substancial de la subjetividad nacional. Con su eclecticismo teórico y sus deformaciones abstractas, su primitivismo sofisticado como recurso estético, sus vibraciones y repercusiones transtextuales e interdisciplinarias, esta obra realiza la primera incorporación al imaginario brasileño del referente indígena en sentido moderno, con signo positivo y eufórico, nostálgico, irónico y contradictorio en toda su complejidad, como si confirmara aquel verso de juventud de Mario de Andrade: “soy un tupí tañendo un laúd”.

La identificación con una naturaleza o subjetividad antes negada, dentro de un contexto moderno, es el aporte de allí en adelante. El indio ahora es visto en cuanto cultura, y no en cuanto naturaleza. El “otro” soy yo mismo. “O selvagem sou eu mesmo. Minha avó sou eu” (Ribeiro).

En este cambio de perspectiva, es preciso reconocer la contribución de los estudios antropológicos. Las investigaciones respectivas en estas últimas décadas han sido un factor determinante, ya que han explorado con más detenimiento y una nueva conciencia autocrítica el destino de numerosos grupos indígenas que corren riesgo de desaparición. Esto ha llevado a lo que podríamos considerar una nueva etapa en la construcción del referente indígena, articulada a diferentes disciplinas que trascienden el ámbito literario. Es la llamada “ficción etnográfica”, una forma discursiva híbrida que combina diferentes géneros: la investigación antropológico-etnográfica sobre las comunidades indígenas, el testimonio de voces indígenas, y la narrativa ficcional que intenta fusionar o aproximar al máximo el punto de vista del testigo con los recursos del antropólogo. Se trata de otro intento por rescatar el discurso indígena secuestrado por miles de registros y documentos de autoría no indígena. En efecto, como ha señalado repetidamente Martin Lienhard en sus estudios, “los emisores indígenas no suelen tener ningún control sobre la versión escrita de sus declaraciones, mucho menos todavía lo tienen sobre el uso que hará el nuevo emisario –el editor– del texto: sus testimonios son [por lo tanto] un discurso cautivo y secuestrado” (*Testimonios* xxiii; véase también Lienhard, *La voz*).

El surgimiento de este sub-género fronterizo coincide con una renovación crítica de la disciplina antropológica, lo cual implica una ampliación de sus paradigmas tradicionales y a la vez una concentración más eficaz y “realista” sobre su objeto de estudio dentro de una nueva situación mundial.

Se agudiza, en efecto, la conciencia de la antropología contemporánea sobre el destino de muchas comunidades indígenas que corren el riesgo de desaparecer, y sobre la reincidencia constante de ese peligro agudizado por los intereses de las grandes corporaciones. Reaparecen las denuncias sobre la destrucción de comunidades enteras y los testimonios de nuevos etnocidios en el Amazonas. Y esta realidad asume visos de ficción, porque exige en efecto un discurso ficcional de espesor múltiple para ser representada. Basta con mencionar la aniquilación de los indios huaoranis en el Amazonas peruano-ecuatoriano donde, cerrando el siglo XX, persistía el modelo colonial, puesto que se utilizaba la evangelización (la traducción de la Biblia) como medio de penetración y posterior devastación, en alianza con las grandes petroleras¹¹.

De modo que la visión del indio ha perdido su aura exótica como reducto de "lo natural", para ser entendido como parte de la cultura moderna en toda su problematicidad. Se perfecciona así el conocimiento de numerosas comunidades, reconociendo su diversidad, la complejidad de su sistema social, el elevado valor ceremonial de sus creencias, el equilibrio de sus divisiones internas. La cuestión india tiene ahora su propia historia, oficial y de considerable magnitud. El libro organizado por Manuela Carneiro da Cunha en 1998, *Historia dos indios no Brasil*, registra alrededor de 126 grupos étnicos repartidos en diferentes estados y áreas geográficas (norte, sur, alta Amazonia, Amazonia meridional); registra también las diferentes divisiones administrativas y la compleja red burocrática que maneja esas comunidades, así como la existencia de cientos de documentos históricos, colecciones etnográficas, legislaciones y anales reunidos desde 1511 en adelante. A la vez, se hace evidente la enorme cantidad de lenguas y dialectos en trance de extinción, y sobre todo la historia de los esfuerzos por incorporar esas nuevas realidades a la sociedad brasileña.

Este es el momento que reinstala la misma pregunta de Antonio Candido desde décadas anteriores: ¿cómo, cuándo, desde dónde surge el registro histórico de un elemento fundante de nuestra identidad latinoamericana? ¿Cómo reducir o reparar la inmensa fractura de zonas culturales incomunicadas? ¿Es esa fractura "representable"? ¿Cómo afecta o construye nuestra idea de nación y de *self* al mismo tiempo?

Comprender, describir y representar las dimensiones proliferantes que alcanza esa fractura ha sido la admirable tarea emprendida por Darcy Ribeiro. En

11 Estos aspectos fueron ampliamente discutidos en la Universidad de Massachusetts/Amherst, el 30 de abril de 2005, en el panel "Resurgimiento de los Andes en los estudios culturales latinoamericanos: políticas de educación y traducción", durante el Coloquio "Our Research Matters: New Dialogs on Latin American, Caribbean and Latino Studies".

varias oportunidades y desde sus primeros estudios de antropología cultural, él había señalado la necesidad de una aproximación interdisciplinaria, con el fin de entregar una imagen más completa y real, no solamente de la formación del pueblo brasileño sino del proceso civilizatorio latinoamericano en sentido más amplio. Es significativa su gratitud a las grandes obras de la literatura brasileña, como parte integrante de ese enorme trabajo interpretativo. La totalidad de su producción, que conjuga la investigación especializada del antropólogo, la militancia política del humanista, y la imaginación simbólica del novelista, puede considerarse la más ardiente y la más “salvaje” de las utopías basada en la recuperación y dignificación del indio como sujeto.

Es evidente que la perspectiva de Darcy Ribeiro se coloca en la misma línea antropofágica de los Andrades con una mirada todavía más íntima y secreta sobre el indígena, explorando su estructura psíquica, el entramado de sus sentimientos y pasiones, y su profundo erotismo. Muchos mitos quedan así desenmascarados. Muchos dramas psicológicos, develados. Es la crisis mística, por ejemplo, originada en los sentimientos de impotencia ante la destrucción de una cultura, lo que finalmente desemboca en el suicidio. O la conciencia de sí, en el ejercicio de la autorreflexividad de sujetos indígenas al borde de la desaparición. En este sentido, el referente se transforma y se desplaza del campo etnográfico –considerado tradicionalmente como su lugar “natural”– al campo psicológico y existencial, integrando la experiencia traumática del desgarramiento social del “otro” como parte inseparable de lo “propio”.

En su novela *Maíra*, de 1976, estas características quedan más fuertemente amalgamadas en un logro de alto valor literario. La novela integra diferentes discursos simultáneos, dentro de un cronotopos central que es la aldea de los indios mairuns donde ocurren los hechos. Los hechos se reducen a dos: la muerte en extrañas circunstancias de una joven blanca embarazada de dos gemelos, y el regreso de un indio mairum desde Roma, quien, ante el fracaso de su vocación religiosa, decide volver a la aldea natal. Alrededor de estos dos núcleos, se disponen los diferentes discursos en primera persona, bajo la forma fragmentada del monólogo interior, en una gran estructura polifónica. Coexisten así en un mismo plano el discurso atemporal de los mitos mairuns que cuentan su origen y estructura social, el discurso burocrático de los funcionarios de Funai¹², y el evangelizador de los norteamericanos, y el cínico de los traficantes, y el de la joven blanca que huye de la civilización; y finalmente, el desgarrado delirio de Isaías/Avá en

12 *Fundação Nacional do Índio*, órgano gubernamental que establece y ejecuta la política indigenista en el Brasil, desde fines de los años ochenta.

su doble identidad de indígena "civilizado", consciente de su próxima extinción, quien implora al dios de los blancos en latín al mismo tiempo que intenta reintegrarse a sus orígenes inútilmente. "Eu sou dois", dice Isaías, en uno de sus tantos monólogos de intenso dramatismo. "Dois estão em mim. Eu não sou eu, dentro de mim está ele. Ele sou eu. Eu sou ele, sou nós e assim havemos de viver" (Ribeiro, *Maíra* 109-110).

Maíra representa el nudo inextricable al cual se ha llegado. Un estadio social, cultural, y especialmente psicológico, que no permite volver atrás ni seguir adelante. Ni *tupí*, ni *not tupí*. "Envenenado" por la civilización, Isaías no podrá volver a ser un auténtico mairum y arrastrará para siempre una doble identidad, no solamente onomástica (Isaías/Avá). No podrá ser el esperado líder espiritual, ni entre los suyos ni entre los católicos. Pero tampoco la joven blanca, a pesar de sus deseos y de su feliz "adaptación" a la vida natural entre los mairuns, podrá renunciar a su pasado; y morirá de una muerte "por cultura", ya que no podrá enfrentar un parto dificultoso en medio de la selva. En este sentido, también en Darcy Ribeiro se manifiestan las divisiones estructurales que desgarran la "cuestión india". Si, como científico, su vasta obra etnográfica y ensayística expone la firme convicción sobre la formación de un nuevo género humano (basándose en la idea de una nación latinoamericana más amplia y generosa por estar abierta a la convivencia de diferentes razas y culturas), como novelista, por lo contrario, encontramos en sus textos de ficción atmósferas cerradas, situaciones singulares sin solución, y personajes desgarrados por la duda y el fracaso¹³. En esas grandes alegorías de integración truncada, sin embargo, el referente indígena ha adquirido un nuevo espesor. Es un sujeto complejo, del cual es posible narrar peripecias sentimentales, eróticas, abstractas, metafísicas. Ha dejado de ser un "objeto de estudio" para convertirse en un sujeto autorreflexivo. Alguien que entra en la historia desde su propia voz.

¿Qué significa entrar en la historia desde la propia voz? Significa conquistar nuevos instrumentos para oponerse al secuestro del discurso indígena por parte de sus editores, intelectuales, administradores y funcionarios judiciales o eclesiásticos. Significa contrarrestar el secuestro interviniéndolo con la propia "autoría". El primer intento conocido en este sentido es el trabajo de Berta G. Ribeiro, quien apoya y reúne el enorme trabajo de recopilación y traducción al portugués de la mitología heroica de los indios desâna, realizado por los mismos indígenas con sus respectivos dibujos, y publicado con su propio nombre. En

13 Además de *Maíra*, Darcy Ribeiro ha publicado otros textos ficcionales y memorialísticos, tales como *Migo* (1989), *O mulo* (1981) y *Utopia selvagem* (1982), entre otros.

la introducción, la antropóloga proporciona amplia información sobre el surgimiento y elaboración de ese original proyecto, declarando que, “na história da antropologia brasileira, esta é a primeira vez que protagonistas indígenas escrevem e assinam sua mitologia” (“en la historia de la antropología brasileña, esta es la primera vez que protagonistas indígenas escriben y firman su mitología”), participando y controlando así todas las etapas de la producción del libro (véase Panlón Kumu y Tolamã 9).

¿Pero cuál será el alcance de este intento? ¿Puede hablarse propiamente de “función autorial”, con toda su red de conectores y códigos establecidos dentro del circuito comercial del libro? ¿Cuáles son las mediaciones a las que debe someterse un “alma” desâna, mairum, caeté, goitacá, tupí, para adquirir existencia en las vitrinas de una librería de hoy? ¿Y quién será el lector virtual de la mitología de los desâna de hace seiscientos años? ¿Hasta dónde, por cuánto tiempo, es posible resistirse a la voracidad de la aculturación?

Estas preguntas nos regresan al inicio de estas reflexiones, lo cual es preciso recapitular. Como vimos, las transformaciones del referente indígena, siendo una unidad cultural como cualquier otro referente, llevan la horma de las ideologías vigentes de cada época y de las contraideologías que sustentan las creaciones literarias a través de las diferentes poéticas históricas. De modo que actúan como ideogemas por un lado y como estilemas de arte epocal por el otro, y coexisten simultáneamente en el imaginario de una dada cultura. Pero quizás ya no se pueda hablar del mismo referente, tal es la distancia entre la noción de lo indígena *inventado* por Europa, su idealización en la épica nacional durante el Romanticismo, y ese antropófago eufórico e iconoclasta que hace hincapié en su condición de rebelde universal. Pero no se trata de una evolución propiamente dicha, sino de una coexistencia de perspectivas contrapuestas y muchas veces simultáneas, sean eufóricas, sean disfóricas.

Como estereotipo representativo del universo latinoamericano, el referente indígena ha sido considerado uno de sus grandes “males” o problemas a la hora de lograr el desarrollo de una sociedad moderna. A la vez, ese modelo estático y sin características particularizadas ha sido constantemente subvertido por los diferentes discursos literarios, no solamente a través de la parodia (como en el caso de *Macunaíma*, cuyo héroe, declarado “sin ningún carácter”, en realidad posee *todos* los rasgos y caracteres), sino a través de nuevos registros de su existencia psicológica y moral que no se atienen al concepto general de aquello que representan. El “tipo” ha sido por tanto transformado por numerosas variantes de comportamiento y acción, convirtiéndose en un conjunto de símbolos y representaciones de un imaginario de mayor complejidad, capaz de articular nuevos

dispositivos sociales que intervienen en la realidad.

En este sentido, si "el gran mal" sigue siendo el más íntimo enigma de la identidad latinoamericana, podemos pensar que a la vez constituye el propulsor de su creatividad transformadora. Está destinado a desaparecer ciertamente. Y todo desaparecerá, pero antes habrá dejado su impronta en tantas otras formas de cultura, que será menos difícil entender lo que pasa en "el alma de un *caeté*". Se sabe que lo que desaparece sobrevive transformado, y toda cultura es un complejo tejido de sobrevivencias. Tal vez cabe ajustar la propuesta oswaldiana con la que inició nuestra reflexión en otra forma conciliadora: *Tupí "and" not tupí, that is the question.*

Obras citadas

- Acosta, Vladimir. *El continente prodigioso. Mitos e imaginario medieval en la conquista americana*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1998.
- Alencar, José de. *Iracema. Lenda do Ceará*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1974.
- Andrade, Mario de. *Obra escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- Macunaíma*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Andrade, Oswald de. *Obra escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- Aracy Abreu, Aracy. *Artes plásticas e a semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- Bosi, Alfredo. *Historia concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- Barreto, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1964.
- Carneiro da Cunha, Manuela. *Historia dos índios no Brasil*. São Paulo: Schwarcz, 1998.
- Helena, Lúcia. *Uma literatura antropológica*. Brasília; Río de Janeiro: INL-MEC; Livraria Editora Cátedra, 1982.
- Jáuregui, Carlos. *Canibalia*. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- Lienhard, Martín. *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas: desde la conquista hasta comienzos del siglo XX*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992.
- La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina. 1492-1988*. Hanover: Ediciones del Norte, 1991.
- "Manifiestos del modernismo brasileño. 1922-1928". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 8.15 (1982): 151-170.
- Panlón Kumu, Umúsin y Tolamãñ Kenhíri. *Antes o mundo não existía. A mitologia heróica dos índios desãna*. São Paulo: Livraria Cultura, 1980.
- Pizarro, Ana, coord. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. 3 vols. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1993.
- La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

- Ramos, Graciliano. *Caetés*. São Paulo: Livraria Martins, 1969.
- Ribeiro, Darcy. *Los brasileños. Teoría del Brasil*. México: Siglo XXI, 1975.
- *Os índios e a civilização*. Río de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- *Maíra*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- *Migo*. Río de Janeiro: Guanabara, 1989.
- *O Mulo*. Río de Janeiro: Record, 1981.
- *Utopia selvagem*. Río de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- Rojas Mix, Miguel. *Los cien nombres de América*. [1991]. 2.º ed. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1997.
- Ruffinelli, Jorge y João Cezar de Castro Rocha. *Antropofagia hoje*. Sao Paulo: Realizações, 2011.
- Russotto, Margara. “Mario de Andrade: La consagración”. *Otras visiones del paraíso: La literatura brasileña revisitada*. Número especial de *Actual* 44 (2000). Coords. Yhana Riobueno y Márgara Russotto. Revista de la Dirección de Cultura de la Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela.
- Silva Brito, Mario da. *História do modernismo brasileiro I: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- Todorov, Tzvetan. *A conquista da América. A questão do outro*. [1982]. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

Escrituras del presente: inscripción y corte

Ana Porrúa

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA; CONICET

Profesora adjunta de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Investigadora

Adjunta de Conicet. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Buenos Aires. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas y los libros *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini* (Beatriz Viterbo Editora, 2001) y *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía* (Entropía, 2011). Hizo la selección y el prólogo de *Animaciones suspendidas* (antología de la poesía de Arturo Carrera. El Otro el Mismo, 2006). Correo electrónico: porruana@gmail.com

ARTÍCULO DE REFLEXIÓN

Resumen

Este artículo revisa diferentes cartografías de la poesía latinoamericana reciente a partir de cuatro antologías: *Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI. El turno y la transición* (1997); *Zur Dos, última poesía latinoamericana* (2004); *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente* (2005) y *2017. Nueva poesía contemporánea* (2009). Las muestras se abordan a partir de su inscripción en el presente y las tensiones con el pasado y un futuro imaginado. Su intervención en el campo poético se analiza en la operación de corte, en cuanto momento crítico por excelencia de las antologías. El corte y la dispositio, la sintaxis con que se ordenan los textos, serán las instancias de transformación de lo leído en un continuo de índole diversa a la de los originales.

Palabras clave: poesía, Latinoamérica, presente, antologías.

EL ARTÍCULO SE inscribe en el marco del proyecto de investigación titulado “Topografías selectivas: Antologías de poesía hispanoamericana (modernismo, vanguardia y poesía reciente)”. Cargo: investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet).

Las antologías poéticas han funcionado históricamente como archivos o muestras que inscriben ciertos nombres en un terreno común. Este puede ser un espacio con límites precisos o lábiles, asociados a un impulso más o menos unitario que establece siempre, sin embargo, líneas de identidad y diferencia. Las antologías del presente parten de una materia que está aún escribiéndose y sobre esa escritura en movimiento establecen el corte, que es, sin duda, su momento crítico más saliente. El corte supone no solo una selección de autores y textos de cada autor, sino también una sintaxis particular de la serie¹, que puede leerse en la disposición de los materiales, en las ensambladuras –allí, en el límite en que un texto y otro se tocan–, y que arroja, además, una mirada sobre un nuevo texto, cuyo origen es la sustracción.

Los años 90

La poesía latinoamericana reciente, aquella que comenzó a publicarse en los años 90, tuvo tempranamente sus antologías. La primera, compilada por Julio Ortega, *Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI. El turno y la transición*, se publica en México en el año 1997. Ya en 2004 aparece en Buenos Aires *Zur Dos, última poesía latinoamericana*, cuya selección y prólogo están a cargo de los chilenos Pedro Araya y Yanko González. Un año después, sale publicada *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente (1965-1979)*, con selección y prólogo de los mexicanos Rocío Cerón, León Plascencia Ñol y Julián Herbert².

1 Hemos trabajado con antologías del presente en el capítulo 6, “Antologías”, de *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Allí, incluso, se abordan específicamente las tres primeras antologías de poesía reciente latinoamericana a las que dedicaremos el siguiente apartado, razón por la cual el desarrollo será menos extenso. Creemos importante, de todos modos, referirnos a estas antologías para analizar luego la de Sergio Kirzner, 2017. *Nueva poesía contemporánea*, que de algún modo, se construye desde la explicitación de un corte con los 90 y sus poéticas.

2 La de Ortega incluye a 93 autores de 14 países, con la cuota más alta para Perú, Argentina, Cuba, Venezuela y la más baja para Ecuador y Costa Rica; la de Araya y González presenta a 30 poetas de 12 países latinoamericanos: la cuota mayor es de argentinos y chilenos (razón por la cual se ha hablado de una antología de poesía sudamericana) y la más baja para Bolivia y Nicaragua; finalmente, la de Cerón, Plascencia Ñol y Herbert, propone 58 nombres de 17 países con la cuota más alta para Argentina y México y la más baja para Nicaragua, Ecuador, Guatemala, República Dominicana, El Salvador, Uruguay y Costa Rica. Ninguna de las antologías incluye poetas brasileños, paraguayos, panameños, hondureños. Si superponemos

El turno y la transición es, como *El decir y el vértigo*, una muestra extendida, como puede verse por la cantidad de autores incluidos. La pretensión es en ambos casos el panorama, diseñado a partir de una sintaxis de yuxtaposiciones fundadas en los años de nacimiento o en el orden alfabético; no hay, en ninguna de las dos un ordenamiento de zonas poéticas sino el movimiento de despliegue de la nueva poesía latinoamericana. Ortega, en el prólogo, utiliza las figuras del *documento* y el *mapa* (que se propone como cartografía de la poesía futura, a la que adjudica un grado importante de virtualidad); Cerón, Herbert y Plascencia Ñol recuperan la idea de *mapa*, aunque asociada a la poesía reciente, a la vez que hacen hincapié en la diversidad de líneas poéticas representadas y en la objetividad de la selección. El gesto pareciera distinguirse en este sentido: mientras que en *El turno y la transición* se habla de una poesía futura en términos de documento, convirtiendo el presente más inmediato en pasado, en *El decir y el vértigo* el presente será el de la extensión de la antología más una “Addenda” final, en la que se agregan poemas de autores más jóvenes, nacidos después de su fecha límite, 1979. El pasado diseñado por Ortega puede leerse también en la disposición de los textos, ya que el libro se abre con los nacidos en 1979 y se cierra con los nacidos en 1975. De este modo, la nueva poesía comienza por un pasado cercano que igual formaría parte de las escrituras del presente³.

Estas dos antologías plantean, además, la idea de tradición: buscan los antecedentes de las nuevas escrituras; en *El decir y el vértigo* esta búsqueda está exacerbada, a tal punto que se pone en relación a casi todos los autores del corpus con otros escritores o líneas poéticas.

La antología de Yanko González y Pedro Araya, en cambio, reniega del panorama y se presenta en el prólogo como un “mapa de los rincones”. La figura

las tres muestras los puntos de contacto son pocos: solo dos poetas ingresan a todas, los argentinos Washington Cucurto y Martín Gambarotta. Luego hay coincidencias de una a otra antología: de Argentina, se repiten los nombres de Fabián Casas, Laura Wittner y Alejandro Rubio; de México, los de Ernesto Lumbleras, Jorge Fernández Granado y José Eugenio Sánchez; de Chile, los de Jaime Huenún, Germán Carrasco y Malú Urriola; de Perú, Rocío Silva Santisteban, Jorge Frisancho, Lizardo Cruzado y Rodrigo Quijano; de Puerto Rico, Mayra Santos Febres; de Bolivia, Juan Carlos Ramiro Quiroga; de Costa Rica, Luis Chaves; de Cuba, Damaris Calderón, y de Ecuador, Edwin Madrid. Mencionamos las coincidencias porque de alguna manera abren un abanico de poetas que tenían, hacia el año 2005, un reconocimiento, una circulación.

- 3 Puede leerse en el prólogo de Ortega una posición más conservadora, efecto de su evaluación del presente latinoamericano: “Estos poetas escriben en una situación por demás fluida: les ha tocado el turno de la palabra en la transición que rehace su lugar, marginal y precario, en una cultura sin horizonte social articulado; donde sin embargo deben recuperar el valor de las palabras y albergarlas del derroche de sinsentido” (15).

utilizada para armar un orden es, justamente, la de la ruptura del orden: la *zurdera* y su correlato, la del *monstruo*. La singularidad se valora por sobre la extensividad y su punto de apoyo es (como el del monstruo) lo que se exhibe como desborde de la ley, de la institución y sus poderes. En este sentido deben leerse las críticas a las escrituras neutras (“la diestra normalidad disciplinada”, dicen en el prólogo [10]), así como también a los sistemas de premios y las subvenciones estatales. La apuesta tiene un mayor alcance al delatar una *doxa* hegemónica, la “ideología, [para la cual] el significante es siempre secundario y el poema siempre la manifestación *parousiaca* de una esencia trascendente, aquello que la lengua ‘traduce’” (11); aquella que entiende la poesía como “‘buena’ comunicación”, en cuanto “comunicación aderezada de tropos” (11). De este modo, y aun en el recorte que pone en primer plano tratamientos de la oralidad, Araya y González sitúan su antología en el marco de una ideología sobre lo poético que supone el trabajo artesanal del escritor con el lenguaje, la diferencialidad de la poesía.

Zur Dos arma en realidad una constelación de escrituras singulares que podrían pensarse como una poética: estos poetas, dicen, hablan “un castellano [...] apenas visto”, también nombrado como *sermo plebeius* (12), zurdo. La antología sería el lugar en el que “las tribus se encontrarán cotejando sus lenguas” (12), todas ellas extranjeras si se las piensa dentro de la normalidad de un idioma. Pero no se trata solo de que digan lo zurdo, de un planteo temático, sino también de un modo de enunciación, de la forma de una voz. Eso que se lee en algunos versos de Carlos Augusto Alfonso: “Soy el hijo de mi hermana / he fundado un país” (Araya y González 23, “La versión de Moab”), de Damaris Calderón: “Amárrenla –dijo el de la visera–. Clausuren las ventanas” (47, “El espectador sin espectáculo”), o de Sergio Parra: “Soy la del barrio / La más manoseada del centro de Santiago / La menos besada del país” (174, *La Manoseada*).

Cuando Araya y González hablan de “la diestra normalidad disciplinada”, podría sospecharse que el juicio alcanza a algunos de los poemas seleccionados en *El turno y la transición* que plantean un diccionario tradicional para la poesía, y un tono solemne. En ese círculo pueden leerse algunos versos de “Astarté”, del cubano J. P. Saunders: “Pasividad del cuerpo de la diosa / en que la boca se hunde como un mar estático” (Ortega 204), u otros de “El beso” del mexicano Lumbreras: “Durante el beso, la mujer y el hombre / comprometen su sangre con la noche. / [...] Al separar sus labios conocieron: / el sueño del profeta iluminado / la cifra exacta de aves en un bosque / el pacto de los reinos enemigos” (131). Esta poesía “clásica” también será una parte, muchos años después, de la muestra armada en *El decir y el vértigo*, aunque el aliento evocará más a Neruda o a poetas del neobarroco cubano. En estas líneas, más modernas sin duda, pueden leerse

algunos versos de “La jaula del canto” del chileno Javier Bello: “Cuánto amo mi cabeza destinada a la sal que llora la plegaria, / la oscura radiación de los lechos que entierra el vendaval de hormigas” (Cerón, Plascencia Ñol y Herbert 253); o los de Cachivache: “El sagrado jabalí amaba al sucesor de terciopelo” (352).

Ciertamente, en todos estos casos, la poesía tiene un lenguaje diferencial, y parte de una idea de la escritura como trabajo denodado con el lenguaje; sucede que estas escrituras tienen, de algún modo, un grado importante de legibilidad, amparado en las tradiciones poéticas modernas; la selección de *Zur Dos*, en cambio, opta por el desafuero de las escrituras emergentes, que trabajan de manera denodada y artesanal las hablas. Esta es la diferencia, mientras que en *El turno y la transición* y *El decir y el vértigo*, lo emergente convive con lo hegemónico (y tal vez con lo arcaico), para seguir con los términos acuñados por Raymond Williams, Araya y González apuestan por la *zurdera* absoluta, por las escrituras que producen extrañamiento y que se despliegan a contrapelo de lo legible tanto dentro de las tradiciones literarias como de la literatura entendida como comunicación aderezada por lo poético.

El presente como futuro

En el año 2009 la editorial Milena Caserola publica 2017. *Nueva poesía contemporánea*. Nada anuncia en el título que se trate de poesía latinoamericana. Incluso en el primer prólogo de la antología, al hablar de los integrantes, se elige un término antiguo, podría decirse, envejecido, para asociarlo a una serie de “hechos” y prácticas de la época: “Una generación que se definió por pura identidad: del pase del trabajo manual al trabajo digital, la decodificación del genoma humano, la máquina Dios, la multiplicidad de acciones inmediatas y finalmente la traducción de varias redes neuronales a medios virtuales” (Kirzner 11, Los Herederos, “Prólogo a la edición de 2020”, énfasis mío). El terreno de la identidad está dado por lo global, en términos tecnológicos y científicos. Esta globalidad tiene un enclave fuerte en lo que Javier Adúriz, en su epílogo, explica como preeminencia de “las más recientes condiciones de producción”, las de la web 2.0. La geografía parece ser, efectivamente, lo virtual. Tendremos que recorrer la antología para saber que se trata de poetas latinoamericanos y de Estados Unidos; un colectivo que recién en el posfacio de Juan Laxagueborde, titulado “Los primeros habitantes del siglo XXI”, se mencionará como América, “un continente siempre condicionado por su constante coqueteo y tensión entre la antítesis y la hermandad” (394).

En los prólogos y los posfacios, lo que se puede leer casi como un ritornelo es, en todo caso, una identidad que se asienta en las condiciones de producción

de la escritura y, veremos también, de la lectura. Pero ¿se trata de la poesía del presente, sin más, escrita si nos atenemos al corpus en países latinoamericanos y en Estados Unidos? El título de la antología revela los presupuestos del corte: poesía *nueva* inscrita en el espectro de la época, *contemporánea*. Ciertas escrituras, entonces, de la época; no todas. Lejos del panorama, entonces, quedaría por despejar qué significa lo nuevo en esta constelación.

Hay otros datos a tener en cuenta, ineludibles ya que la sorpresa se abre con la fecha del título, 2017. Se trata de un verdadero juego con la temporalidad, porque instala, en principio, las escrituras antologadas en el futuro, que vuelve a desplazarse en el prólogo, el firmado por Los Herederos, estableciendo otra fecha, 2020. El artificio se duplica en este gesto ficcional. Los que reeditan 2017. *Nueva poesía contemporánea* conservan supuestamente el corpus completo y el “Prólogo a la primera edición”, una frase del polémico escritor colombiano Felipe Escovar, “El muy marica me dejó por una mujer”.

Ahora bien, que haya herederos (más allá de la intención jocosa de todos estos prólogos y del título) significa que hay un pasado. La nueva poesía tiene así un pasado inmediato, justamente por situarse en el futuro. Pareciera que se trata, sin embargo, de un pasado vacío; pareciera que estas escrituras surgen en un presente que es, rápidamente, el futuro de cierta poesía que a la vez se lee como acervo no clausurado sino abierto por los herederos. Pero justamente allí aparece el pasado porque heredar, según el *Diccionario de la lengua española* es “recibir algo propio de una situación anterior” y, también, “adquirir la propiedad o dominio de un terreno”. La poesía publicada en esta antología no va hacia el pasado sino que arma su propio terreno, instalándose en el futuro. Por supuesto que la “situación anterior” o el “dominio” suponen otras escrituras que no están en esta antología y, sobre todo, la distinción de ciertas escrituras previas, que ocupa, ni más ni menos, que la apertura. A modo de epígrafe y luego de la dedicatoria, antes del prólogo a la edición de 2020, leemos: “Y un día, finalmente, dejamos de aplaudir los gos”.

Como si se tratase de una voz en *off* en el comienzo de una película de ciencia ficción o de cine catástrofe hollywoodense, se instalan en un pasado puntual por el uso del pretérito perfecto, pero a la vez legendario, sin fecha precisa (“un día”), los 90. Por supuesto que puede pensarse en la cultura de los 90 en general, en los neoliberalismos económicos a los que hace referencia Pablo Paredes en su posfacio en relación con la poesía chilena, pero los 90 en Argentina (y en parte en Latinoamérica) envían a un grupo de poetas, aquellos que aparecen en las antologías tempranamente. Este presente aparece en la antología compilada por Sebastián Kerzner como el pasado desde el cual se erige la nueva poesía contem-

poránea, bajo una operación futurista que propone dos fechas inexistentes y ya en el prólogo firmado por Los Herederos se constituye en su propio pasado. La ficción del futuro se asienta, paradójicamente, en la velocidad de circulación de las escrituras, de “las acciones inmediatas” en la red; es decir, parte de un modo de producción (y de un régimen de visibilidad) que atenta contra la permanencia o que, más bien, según algunos teóricos como Jameson, produce la *estasis* posmoderna, el hipnotismo, el detenimiento del sujeto ante la sucesión proliferante de mercancías convertidas en simulacros (tal como los define Baudrillard); la *estasis* se instala en el reino de la sincronía, cuando la diacronía pasa a segundo plano, cuando se pierde el espesor histórico (Jameson 46-52).

Sin embargo, y volviendo a la antología, esta “estasis de ciencia ficción” (Jameson 87) se reconoce como dato de lo real en los posfacios:

Ellos son jóvenes de hecho, con una conciencia flotante entre el aquí, el allá y el todas partes. Son la mutación de una aceleración psíquica, representativa de la metamorfosis de los tiempos. Un ahora absorbente y continuo, con admiración o curiosidad poco pregnante por el pasado, incluso el del ayer inmediato, cuya única lógica es la radical adhesión a su puro presente, y la utopía tal vez, de que esto baste y se mantenga vibrante a perpetuidad. (Adúriz 400)

La perpetuidad del presente está en la invención futurista de 2017. *Nueva poesía contemporánea*; Adúriz, que no pertenece a ese grupo de jóvenes y es la única “voz adulta” de la antología, encuentra en esta generación un gesto punk que él más o menos resume en una frase: “hacelo por las tuyas”. Pensamos, sin embargo, que la operación de construir a partir del presente un futuro que tal vez “se mantenga vibrante a perpetuidad” y un pasado no puede dejarse de lado. La idea de temporalidad es más compleja, aunque se trate de un arco completo en una superficie presente; la actitud punk, por otro lado, haría referencia a lo contracultural y aquí nos parece destacable el uso de lo que la tecnología hace posible, sobre todo en cuanto a las conexiones y líneas de fuga que abre Internet.

Al respecto, cuando uno comienza a ver de dónde sale este corpus descubre que estos jóvenes, nacidos en su mayoría entre 1977 y 1990⁴, como dice el prólo-

4 Integran 2017. *Nueva poesía contemporánea*: de Argentina: Florencia Maggi, Mariano Blatt, Ioshua, Ignacio Uranga, Paula Peyseré, Sebastián Kirzner, Walter Godoy, Alfredo Jaramillo, Lucía Eisenchloss, Goyeneche, Jimena Repetto, Pablo Katchadjian, Ezequiel Zaindenweg y Sofía Lino; de México: Samuel Espinosa y Alf Calderón; de Puerto Rico: Julio César Pol, Calle 13 y John Torres; de Chile: Felipe Sáez Riquelme, Pablo Paredes Muñoz (escribe uno de los posfacios), Tamym Maulén, Camilo Herrera Estai y Paula Ilabaca Núñez; de Costa Rica: Diego Mora y Felipe Granados; de Paraguay: Cristino Bogado y Oscar Fariña; de Honduras:

go, están hace tiempo en la red. Por ejemplo, muchos de ellos están incluidos en las antologías virtuales denominadas “Las elecciones afectivas – Las afinidades electivas” de su propio país. Ese proyecto, que comenzó en Argentina bajo la curaduría del poeta Alejandro Méndez, en el año 2006, se basa en un método, “bola de nieve”, proveniente de la sociología, y ensayado ya en Argentina por la revista de arte *Ramona*, dirigida por Jacoby (véase <<http://www.ramona.org.ar>>). Cada uno de los participantes de “Las elecciones afectivas” recomienda a otros poetas y estos a su vez a otros. De este modo el sitio, la antología, crece exponencialmente y sin la figura tradicional del editor. Así, se ramifica hacia épocas, autores y poéticas diversas, de manera rizomática, sin un centro fijo, sin jerarquías (Deleuze). Luego comenzaron a abrirse “Las elecciones afectivas” latinoamericanas. En la chilena, están incluidos Paula Ilabaca y Camilo Herrera Estai; en la uruguaya, Santiago Márquez y Martín Barea Mattos; en la costarricense, Diego Mora y Felipe Granado; en la boliviana, Pamela Romano; en la brasileña, “As escolhas”, está incluida Fabiana Faleiros; en la peruana, “Urbanotopía”, tanto Ángela Vera Temoche como Rafael Robles Olivios; y en la colombiana, Leandro Loaiza Largo, aunque al momento de su ingreso ya se había publicado *1017. Nueva poesía contemporánea*. El mapa de la antología editada por Sergio Kerzner estaba disperso en las distintas “Afinidades”⁵. Pero eso no es todo, los poetas estadounidenses Steve Coleman, Taylor Mali y Rafael Casal tienen un sitio oficial o un *myspace*⁶, en el que difunden sus trabajos de performance o discográficos, ya que los dos últimos son, además, músicos. Se trata en los tres casos de páginas de artista. Por otra parte, muchos de los poetas latinoamericanos tienen su propio blog, como la hondureña Karen Valladares, el mismo Sebastián Kirzner, el brasileño Douglas Diegues, que en “Portuhol selvajem” se reconoce como un poeta de frontera, el

Mayra Oyuela y Karen Valladares; de Perú: Ángela Vera Temoche y Rafael Robles Olivios; de Uruguay: Santiago Ney Márquez, José Manuel Barrios, Martín Barea Mattos; de Bolivia: Pamela Romano y Osdmar Filipovich; de Brasil: Douglas Diegues y Fabiana Faleiros; de Colombia: Jacko (John Alexander Castañeda) y Leandro Loaiza Largo; de Estados Unidos: Steve Coleman, Taylor Mali y Rafael Casal. En la sección “Postrimerías”, al final, se incluyen textos ensayísticos de Juan Laxagueborde (Argentina), Pablo Paredes (Chile), Javier Adúriz (Argentina) y Agustín J. Valle (Argentina).

- 5 Las direcciones de los sitios son, por orden de mención, <<http://laseleccionesafectivas.blogspot.com.ar>>; <<http://laseleccionesafectivaschile.blogspot.com.ar>>; <<http://laseleccionesafectivasuruguay.blogspot.com.ar>>; <<http://www.afinidadesselectivascr.blogspot.com.ar>>; <<http://www.laseleccionesafectivasbolivia.blogspot.com.ar>>; <<http://asescolhasafectivas.blogspot.com.ar>>; <<http://www.urbanotopia.blogspot.com.ar>>; <<http://www.laseleccionesafectivascolombia.blogspot.com.ar>>.
- 6 Steve Coleman: <<http://www.myspace.com/taoofmadphat>>; Taylor Mali: <<http://www.taylormali.com>>; Rafael Casal: <<http://www.myspace.com/rafaelcasal>>.

costarricense Julio César Pol⁷, o el uruguayo Santiago [Ney] Márquez.

Este último es un caso interesante en su relación con Internet, dado que sus trabajos de dibujo o su poesía visual aparecen en más de un sitio, y de hecho su participación en la red puede tomarse como ejemplo de un uso muy intensivo que apuesta a la dispersión en más de un sentido. En su perfil, Ney, consta su participación en dieciséis blogs, algunos de ellos bastante desactualizados. El efecto es el de un movimiento continuo dentro de la red, un sistema de intervención puntual pero diseminado (como si se tratara de una guerra de guerrillas), porque además Ney tiene más de un nombre; si miramos/leemos los libros cuya autoría comparte con Sebastián Kirzner, podemos recuperar algunos seudónimos o máscaras como Armando Satori, Seo 7.418 o Walter Reich, que se identifican por un tipo de trazo, tanto en el dibujo como en los signos gráficos, y trabajan con las tipografías con una marca fuerte del diseño; por otra parte, en los momentos en que interviene el texto escrito, el registro delirante, inconexo, envía de una a otra publicación, tejiéndose sobre tópicos médicos, psicoanalíticos y de la ciencia ficción. Otra vez la ciencia ficción, que es el soporte de la operación general de la antología desde el título y los prólogos, y pareciera proponer, al menos en “Te falta un diente”, un texto firmado por Walt Reich, versiones de construcción del sentido asociadas a la tecnología de la red: “El cerebro y todas las redes informáticas del cuerpo crecen en velocidad, o mejoran en desempeño con un mecanismo conocido y reconocible en todos los juegos de redes”. Se trata de una idea que si bien no cruza todos los poemas del corpus de 2017. *Nueva poesía contemporánea*, se anuncia, en tanto pauta de época, como ya se ha visto, en el “Prólogo a la edición de 2020”: “y finalmente la traducción de varias redes neuronales a medios virtuales” (Kirzner 11). De este modo, lo virtual se asume en términos positivos, contra la “letra muerta” y bajo la convicción de que, más que consumidores o productores de sentido, los artistas deben ser sus “agentes”, en palabras de Reich. Porque la antología es una “matriz poética”, un “compendio de compendios”, una “trama desenfadada de decires –en este caso americanos– jergas y dialectos” (Laxagueborde 394)⁸.

Volvamos ahora a la cuestión de la conectividad de la red que funciona como modo de producción de la antología, como texto previo pero también

7 Los *link* son <<http://karenavalladares.blogspot.com.ar>>; <<http://www.sebakis.blogspot.com.ar>>; <<http://portunholselvagem.blogspot.com.ar>>; <<http://juliocesarpol.blogspot.com.ar>>; los dos blogs principales de Santiago Márquez son <<http://www.monopatínrojo.blogspot.com.ar>> y <<http://www.santiagoneymarquez.blogspot.com.ar>>.

8 Los términos son casi los mismos que utilizan Araya y González para definir qué ingresa a *Zur Dos* como nueva poesía.

como metáfora del armado de las series o los nuevos órdenes poéticos; allí estarán todas las escrituras cuyos flujos arman círculos semiabiertos que se superponen o entran en relación.

Uno de estos círculos, que se arma alrededor del nombre NTNA, está asociado a Santiago [Ney] Márquez y Sebastián Kirzner (Sagrado Sebakis y Sacratu Sacratu son dos de los apelativos usados por este último). La sigla se descifra en uno de los poemas de Márquez incluido en 2017. *Nueva poesía contemporánea*: NTNA, niño travesti nazi alien; pero además, antecede los libros publicados en Milena Caserola por Walt Reich, Armando Satori y Seo 4.718⁹. NTNA designa, entonces, un proyecto de poesía asociado fuertemente a lo visual, un espacio de “bibliodiversidad”. Los términos simulan nombrar a una secta cuyos denominadores deben leerse juntos (niñotravestiazialien) porque el contacto es el que otorga el verdadero significado que extrema una identidad como pura diferencia¹⁰. NTNA es un signo de identificación hasta tal punto que puede convertirse en un lugar. Cada selección de la antología abre con el nombre del poeta y su país de origen, salvo en un caso, el de A. Salcedo, cuya inscripción es “Desconocido”; en el índice, sin embargo, aparece una pertenencia, que es, nada más y nada menos, NTNA. Este signo se multiplica, asociado a varios poetas o escritores visuales (fuera de la antología, Walt Reich y Armando Satori; dentro de la compilación, Santiago [Ney] Márquez, Sagrado Sebakis y A. Salcedo), y debe entenderse como un colectivo, más allá de si se trata de un autor o varios, ya que la idea central es la mutación de los nombres, de la identidad de autor, incluso. En este sentido, la lectura de los poemas de A. Salcedo en la antología vuelve a instalar un núcleo fuerte de la escritura de NTNA, la ciencia ficción¹¹, como relato de un

9 Estos libros se pueden descargar gratuitamente del sitio de Sagrado Sebakis, <<http://www.wix.com/sebakis/sagrado#!solutions/vstc1=media>>. Véase, además, <<http://www.wix.com/sebakis/sagrado#!>>. Allí en la sección “Atelier virtual”/“Poesía visual” se lee: “Junto con Santiago Pelota, hemos creado la saga de poesía visual llamada NTNA: niñotravestiazialien”. En el mismo sitio se refiere a Santiago [Ney] Márquez con otro nombre, Kuru Ney.

10 Uno de los libros de NTNA, CELEXA, abre con un epígrafe sobre Armando Satori que parodia en realidad el nazismo: “Por 50 centavos Satori podía vivir dentro de las víctimas durante media hora. Tribunal por el juicio a las comisiones 8d8”. Este y los otros libros de NTNA pueden bajarse desde el link <<http://www.wix.com/sebakis/sagrado#!solutions/vstc1=media>>.

11 En de los blogs de Márquez, “Operr”, puede leerse “0011”, que trabaja estas ficciones del presente/futuro; el texto no tiene firma de autor, sin embargo la identidad NTNA puede entenderse como tal: “el agrío paracaídas recorre varios vientos al encontrar su dígito embebido en una certeza: el lecho de su sordera se precipita a postergar las alusiones. El guitarrista de arjaelios se delimitó con alguna fisonomía destacada. Querría ya nuestro héroe quebrar dolor frente a la pena inmensa que supone estar construido con escarbadientes. Abundantes teléfonos de la Generación Inmortal. Pero este es el mundo, sabemos que un solo desig-

presente instalado en el futuro (absolutamente acorde con la proliferación del año 2017 como fecha de copyright de varios libros editados por Milena Caserola) que no deja de tener un sesgo humorístico:

VIII

El mundo es un mercado de jugos
calibrado y potente
casi suave
Y todos nosotros
reellenos de pozos
compramos y vendemos
el único bien posible
aquel sin el cual
lo que es
no respira:
shampoo
no, mentira,
energía. (Kirzner 188)

NTNA es uno de los colectivos con los que nos encontramos en Internet cuando comenzamos a buscar información sobre editoriales o sobre algunos autores de esta antología. Reúne nombres de autor con una producción individual y también seudónimos. Hace estallar, en este sentido, la idea de autor en la multiplicación de identidades o como diseminación de una identidad, proponiéndose

nio del destino guarda axiomas pesados como muros, contradictorios todos con todos. Es así que nos mantenemos ocupando la LUX hoy. No nos gusta lamentar el hilo, mientras eso enfrente nuestro recorre las palabras como si fueran hermosos higos a la vinagreta. Factores, gémulas, plastídulas, pangenés, bióforos, ids, indants de Operr. AVAKh, cuerpo del AVAKh. NIÑO TRAVESTI NAZI ALIEN” (véase <http://operr.blogspot.com.ar/2009_08_01_archive.html>).

Los poemas de A. Salcedo pertenecen al libro *La mafia del hidrógeno*, calificado por la editorial Nulú Bonsai como “Poesía/Ciencia ficción”. Hay en la página de la editorial una reseña que amplía esta idea: “Este autor que vive oculto en la virtualidad narra, en forma de poesía, la historia donde los Centroides sostienen un monopolio del universo basado en la deuda que imponen a la emisión de partículas de hidrógeno. Un espejo cínico de la crisis mundial plagado de humor negro y poesía de precisión letal”. Es interesante anotar que algunos de los poetas incluidos en 2017. *Nueva poesía contemporánea* han publicado también en Nulú Bonsai. Este es el caso de los argentinos Ioshua y Goyeneche, que es, además, el editor responsable. Agregamos esta información porque nos parece importante para abonar la idea del colectivo, de la reunión de autores, reales o ficticios, alrededor de un proyecto siempre asociado a la autogestión. NTNA, entonces, se conecta con las editoriales Nulú Bonsai y Milena Caserola, además de con los poetas o artistas ya mencionados. Véase <http://www.nulubonsai.com.ar>.

incluso, como ya hemos visto, como firma. La cuestión de los heterónimos no es nueva en la literatura, por supuesto; lo novedoso, creemos, en este caso, es la conexión entre lo colectivo y los nombres apócrifos¹². Pero además, con la inclusión de Salcedo y su inscripción dentro de este grupo, NTNA puede pensarse también como zona, como lugar de origen y entonces la sigla cifra la identidad desde distintas perspectivas.

Santiago [Ney] Márquez, además de ser uno de los colaboradores de Milena Caserola, es uno de los integrantes, junto con Cristino Bogado¹³, incluido también en 2017. *Nueva poesía contemporánea*, de dos editoriales cartoneras¹⁴, Caracoles y Kurupís (Paraguay, Uruguay, Argentina) y Felicita Cartonera Ñembense (Asunción del Paraguay). Aquí hay otro colectivo fuerte, aunque de distinta índole. La primera editorial cartonera surgió en Argentina en el año 2002, bajo la gestión de Washington Cucurto y Javier Barilaro, como proyecto independiente, de autogestión e inclusión, para producir libros a muy bajo costo. Luego se produjo una explosión de editoriales cartoneras en América Latina, más de treinta hasta el día de hoy. Las cartoneras están casi todas conectadas entre sí; circulan en librerías, en algunos casos, pero sobre todo en ferias (en Argentina

-
- 12 Habría que pensar, en este sentido, en la producción de la Escuela Alógena argentina y de su fundador, Carlos Elliff, también llamado Na Kar Eliff-Ce. Me interesa, además, el uso del tópico de la ciencia ficción que hace en su libro *OvniPersia* (2001), sobre el cual él mismo dice: “Año 2002, planeta Tierra. Aparición del cometa OvniPersia, lanzado por ná Khar Elliff-ce. Hablan testigos de aquel año y de aquel cuerpo apariencial, cuando muchos anhelaban la sanción victoriosa del ... REALISMO (¿o era el “objetivismo”?) ... y ... su BARRIO (terciario)” (véase <<http://ovniPersia.blogspot.com.ar>>). Las escrituras alógenas se plantean como irracionalistas (hay, incluso, una idea de poesía como experiencia de trance), en contra de las concepciones de autor, de género y de literatura. Su cualidad sería, más bien, la indeterminación, y el discurso que las sustenta utiliza nociones deleuzianas como máquina, inestabilidades, deriva e intensidades moleculares. Véase el sitio del grupo, que reúne ensayos, poemas, prosas y los textos inaugurales leídos en la apertura de la Escuela Alógena (agosto, 2002), en la que participan Na Kar Eliff-Ce, como iniciador del proyecto, Héctor Libertella, Rafael Cippolini y grupos como el Frente Dionisíaco Pyra, LSD (Laboratorio sintético deleuziano), las revistas *Tsé-Tsé*, *Ramona* y *Plebella*, entre otros (véase <<http://www.estacionalogena.com.ar/estacionalogena.html>>).
- 13 Como Márquez o Sebastián Kirzner, Cristino Bogado usa muchos nombres, Kurubeta, Cristeen Ayers, Cristófalus Bogardo, Cristeeno Bogazmokoi, xtinokalan burt, Bogadon Cellas, Kyllernaut Artiko, Astro Voydesastre, Kryzty Nobo, Jean Duda, Chris Teenojeador, Procaz Osti Nato II, Príncipe Tambor y Tembor, Kuruney, Fra Diavolo Gua’í, etc. (véase <<http://kurupi.blogspot.com.ar/2012/02/cristino-bogado-txt-grita-el-rey.html>>).
- 14 Estas editoriales adoptan su nombre por el material usado para fabricar las tapas, el cartón corrugado, que comprarán en casi todos los casos a los denominados “cartoneros”, recolectores de cartón de las ciudades, a un precio mucho mayor que el que les pagan normalmente. En algunas editoriales cartoneras, además, este grupo social será integrado en el trabajo de confección de los libros a partir de los dibujos artesanales de las portadas.

podría mencionarse el fenómeno FLIA, Feria de Libro Independiente y Alternativo¹⁵) y en festivales, que son una de las redes más importantes de la nueva poesía latinoamericana, ya hace muchos años; casi todos los poetas de esta antología han participado en alguno de ellos, entre los que podría destacarse Poquita Fe de Chile, Salida al Mar de Argentina, los festivales internacionales de poesía de Medellín y de Rosario (Argentina), e incluso el Latinale de Berlín.

Las editoriales cartoneras tienen un grado alto de visibilidad en las redes sociales, en Internet. Y aquí, entonces, se plantea una duplicidad que exhibe, sin resolver, 2017. *Nueva poesía contemporánea*, la de lo global y lo local. Esta es, sin lugar a dudas, una diferencia con respecto a *El turno y la transición*, *El decir y el vértigo* y *Zur Dos*, que están pensadas más desde Latinoamérica que desde la globalidad que hace posible el uso de las nuevas tecnologías, pero que, sobre todo, arman sus muestras con base en una idea de la escritura como trabajo artesanal con la palabra y no en formas mixtas de arte, cruces entre poesía, dibujo, diseño y música; una inespecificidad o nueva especificidad de los materiales que pareciera ser uno de los ejes centrales de la compilación de Kirzner, tal como se explicita en el prólogo, destacando el pasaje del trabajo manual al digital.

Lo global, más allá de estar asociado a una temporalidad futura, es una cita repetida en el prólogo y los posfacios de 2017. Agustín J. Valle, en “Sos un show”, reflexiona sobre la exclusión (los excluidos, dice, son una figura contemporánea) en términos de visibilidad en las redes (es la de “el condenado a ver sin recibir miradas” [402]), y si bien menciona la existencia de la exclusión económica esta se piensa en el contexto de la sociedad actual, sin locación precisa. En este último sentido podría leerse también el breve poema de Julio César Pol, “Las manos”:

“las manos esclavas / las manos de niños esclavos / las manos de un mundo de esclavos / un mundo de igualdad: / todos esclavos” (Kirzner 35). Sin embargo, lo local predomina, prolifera en los nombres de ciudades, lugares, en historias de vida como la contada en el poema del paraguayo Oscar Fariña, “Manchas”:

cuando mi vieja
se hizo el documento
argentino tenía
lo dedo tan roto
de fregar
la casa argentina de
su patrona argentina

15 Sobre los antecedentes y las actividades de FLIA véase <<http://feriadellibroindependiente.blogspot.com.ar/>>.

que al momento
de tocar el pianito
la tinta
acumulada en lo tajo
traversale del pulgar
le impidió
al cobani
hacer una buena
impresión de la hueya
y hoy por eso
en vez
de prolija espirale
la identidad –extranjera
de mi mamá –paraguaya
para la ley –argentina
consiste en una mancha. (195)

No se trata de la mención del origen: en este poema lo local tiene que ver tanto con un relato de vida como con los usos de la lengua. Las faltas de ortografía (“hueya”), la caída de las “d” y las “s” de final de palabra no son solo una jerga juvenil, local, relativamente extendida (“cobani”) sino una marca de clase social; una política de la lengua poética que ya estaba planteada en esos términos en *La zanjita* (1992) del poeta argentino Juan Desiderio. Entonces, lo local, en la antología, aparecerá sobre todo en los registros etarios o de la lengua. Así, leemos en un poema de Walter Godoy, “en San Justo todo es diez años después / ahí se respira mejor / y los recis tienen más onda” (209), o en “Calvario Teenager” de Alfredo Jaramillo: “Ya no quedan, dijimos / deptos baratos en Neuquén” (225), y en “Paf” de Tamym Maulén: “*Un día yo voy a morir hermano: / Somos iguales te das cuenta / Y cuando yo esté muerto abuelo / y tú me recuerdes mujer por favor / sólo te pido una cosa papá: / que crezcas siempre abrazada a tu hermana*” (125).

Podría decirse que este registro es la conexión de la “nueva poesía contemporánea” con parte de la poesía de los 90, aquello que en *Zur Dos*, se denominó como *sermo plebeius*. El pasado, cuya muerte se decreta en la apertura del libro, está, entonces, todavía escribiéndose, razón por la cual el epígrafe de inicio pierde consistencia, credibilidad y se transforma, de algún modo, en una expresión de deseos. Hay algo, en cambio, que envía a lo oral pero supone una apertura, una novedad de esta antología o de algunos de estos escritores. En principio habría que citar la poesía de Mariano Blatt, que inventa otro registro barrial, una

especie de lenguaje erótico-amoroso que cobra todo su sentido cuando lo escuchamos porque, más allá del registro, el escandido transforma las hablas en pequeños mundos cerrados:

[...]
onda cierro los ojos y los abro
y está Ramo en cuero
[...]
cierro abro
Ramo baila
cierro
Ramo con rulos
abro
Ramo maneja un tren
cierro uno el otro lo tengo abierto
Ramo me dice ¿qué guñás, rubio,
gustás?
Ramón, le digo
el mundo gusta de vos
esa vaca
gusta de vos el yuyo
la moto el camino y el barro
todo el pueblo
yo pregunté
gusta de vos
dios gustaba tanto de vos
que desapareció
[...]. (44)

Aquí, a diferencia del registro de algunos de los poemas citados, hay un uso del habla que no se confunde con la conversación; hay un trabajo encantatorio sobre la modulación, que en este fragmento de “Una galaxia llamada Ramón” se logra por el corte visual (“cierro los ojos y los abro”), que es a la vez el corte de verso, la ruptura de un continuo, el de las hablas. La diferencia, tal vez, con el “idioma apenas visto” de la antología de Araya y González (que también tiene una presencia importante en *El turno y la transición* y en *El decir y el vértigo*) es su retiro de lo público, de lo histórico. Hay en este caso un registro de lo oral plegado sobre la intimidad, en tanto lo íntimo es lo que se expone una y otra vez

en gran parte de la poesía publicada en los últimos años en Latinoamérica¹⁶.

Habría que mencionar dos líneas más en 2017. *Nueva poesía contemporánea*, en relación con lo oral. La de la poesía de la triple frontera, cuyos representantes serían acá el brasileño Douglas Diegues y el paraguayo Cristino Bogado, y la del slam poético¹⁷. La primera propone el cruce de lenguas: “El poro’unhol no solo mixtura fluidos sanguíneos sino la amable corriente de las lenguas en su devenir habla, fala, castillos de fonemas, reflejo verbal del pueblo luego. Es una bolsa de gatos donde el español da las disposiciones pero el guaraní las desobedece bellamente y el portugués sucumbe a sus cercanías como doble infiel”, leemos en un ensayo escrito por Bogado¹⁸; allí también explica el surgimiento de esta nueva lengua poética asociado a las editoriales cartoneras y subraya su carácter antiinstitucional y marginal. El “poro’unhol” provee en realidad de las hablas, del intercambio de dicciones y diccionarios en la triple frontera; la poesía de Diegues o de Bogado pasa esa oralidad a la escritura, su materia prima son las hablas contaminadas que se recuperan en el texto a partir de mixturas y de restos, como la “k” propia del guaraní en este poema de Douglas Diegues: “El Pelukero Kurepa / parece ser el Rey del Show de Pieles... / Y el tal Pelukero Kurepa / manda que se fabrikem camisetas / con la imagen de su kara, / isso mesmo, su carita / de Pombero, ¡qué capo!, pintada en todas ellas” (Kirzner 295).

El *slam* poético también tiene su origen en las hablas (y está relacionado con la música), pero suele hacer la operación inversa: llevar las escrituras a la puesta en voz alta, hacer oral la poesía, razón por la cual se trabajan los textos acudiendo, por lo general, a estribillos, repeticiones y a zonas de versos rimados. Los poemas de Sebastián Kirzner incluidos en la antología responden a una u

16 En relación con las historias de vida que también eran una de las tramas fuertes de la poesía de los 90, podría pensarse un proceso de transformación y de innovación, similar al anotado sobre las hablas, en los poemas de la brasileña Fabiana Faleiros seleccionados en 2017. *Nueva poesía contemporánea*. La operación es distinta y se propone como despojo de estas formas del “relato”: “Marie y P. sofocáronse / con las almohadas blancas. // Después pasaron días en esa cama, / y nadie vio. // Hasta entonces / Marie había coleccionado alfileres // y P. los cuidaba” (305).

17 Dice en la antología, en la entrada de la selección de los poetas norteamericanos: “El slam poético es una competencia, en la que los poetas leen o recitan sus propias obras, o raras veces, las de otros. Estas performances son luego juzgadas bajo una escala de valores numéricos. Además, un género de la poesía oral, nacida en la calle, que enlaza escritura y performance y está considerada una de las formas más vivas y revolucionarias de la poesía contemporánea” (152).

18 Es interesante que Bogado incluya en este grupo a Pol y a Santiago [Ney] Márquez, ya que ambos participan de la antología. Véase también “Portunhol selvagem: uma língua-movimento”, artículo de Dirce Waltrick do Amarante.

otra de estas pautas: “Supongamos que no, / que no fue así, / que nadie dijo, / nadie indagó, / lo que yo oí” (Kirzner 139, “Supongamos”), o bien: “¿Lo oíste? / Yo lo oí. / Escuché el eco / formando el espacio / atravesado, / formando el espacio / atravesado, / formando el espacio, / ¿Lo oíste?” (143, “¿Y vos?”). Las *performances* a partir de estos dos poemas están a cargo del dúo que Kirzner forma con Diego Arbit, llamado Poesía Estéreo, que ha hecho versiones, además, del poema de Steve Coleman y del de Taylor Mali que figuran en la antología¹⁹. La poesía, en estos casos, encuentra su definición en la acción; en una frontera que puede pensarse como un intersticio entre escritura y música. La poesía se asienta en una práctica que comenzó a tener relevancia, en Argentina al menos, en los últimos años.

Ciertamente es difícil pensar la relación entre estas formas de lo oral; se trata de una relación aleatoria apoyada por momentos en la sintaxis de la propia antología. Después de la sección “Slam”, que incluye los textos de los tres poetas estadounidenses, hay otro título, “Volvemos”, y esta sección la abren los poemas de Cristino Bogado. El verbo utilizado como separador significa que el corpus continuará siendo latinoamericano, pero la sucesión no deja de ser sugerente.

El marco de legibilidad de 2017. *Nueva poesía contemporánea* es a la vez lo global y lo local (una tensión que se mantiene en todo el libro), y en uno y otro caso hay una insistencia en lo experimental. La experimentación visual, muchas veces usando el soporte digital, y la experimentación de lo sonoro. En uno y otro campo, como en el de lo global y lo local, se abren distintas líneas poéticas; porque así como no son lo mismo el *slam* norteamericano o latinoamericano, las letras de canciones de Calle 13 incluidas también en esta antología, la poesía de la triple frontera y el trabajo con las hablas de Blatt, tampoco lo son la poesía del argentino Pablo Katchadjian y la de Santiago [Ney] Márquez. La figura que podría usarse para pensar esta diversidad es otra vez la de la red, de conexiones rápidas (a veces sorprendentes) y más o menos aleatorias. Pero debiera tenerse en cuenta que se trata de una red con nodos de texturas muy diferentes. Su sintaxis, entonces, superpone lo reticular a los bloques perceptibles de un montaje, superposición que no permite pensar en un continuo, en una poética, y que a veces deja a la luz la difícil ensambladura de lo distinto. Como si allí, en esa forma tecnológica pero a la vez mecánica, estuviese el presente que ya es futuro.

19 Véase las puestas en escena de los poemas citados de Sebastián Kirzner, del de Coleman (“Quiero oír un poema”) y el de Mali (“Yo podría ser un poeta”) en <<http://www.youtube.com/user/CamiloMolfino>>. En el sitio de Sagrado Sebakis (<http://www.wix.com/sebakis/sagrado#!videos>) está la versión del poema de Rafael Casal (“Barbie y Ken 101”). En este sitio pueden verse/oírse los registros de algunos “*slam* de poesía oral” hechos en Argentina.

Obras citadas

- Aduriz, Javier. “¿Qué clase de libro es este, que practica la incongruencia central de la libertad?”. Kirzner 399-400.
- Araya, Pedro y Yanko González, comps. *Zur Dos, última poesía latinoamericana*. Buenos Aires: Paradiso, 2004. Posfacio de Edgardo Dobry (“Zeitgeist zurdo”).
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Trad. Pedro Rovira. Barcelona: Kairós, 1978.
- Bogado, Cristino. “El poro’unhol es la lengua del futuro de la poesía paraguaya”. *Sibila. Poesía y Cultura*. Web. 4 de julio de 2012. <<http://www.sibila.com.br/index.php>>.
- Cerón, Rocío, León Plascencia Ñol y Julián Hebert, comps. *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente (1965-1979)*. México: Filodecaballos, 2005. Posfacios de Hernán Bravo Varela (“De la imposibilidad”) y Eduardo Milán (“En torno a una posible situación de la penúltima poesía latinoamericana”).
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Rizoma*. [1976]. Valencia: Pre-textos, 2004.
- Jameson, Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. [1998]. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1999. Colección Bordes.
- Kirzner, Sebastián, ed. 2017. *Nueva poesía contemporánea*. Buenos Aires: Milena Caserola + Nulú Bonsai, 2009.
- Laxagueborde, Juan. “Los primeros habitantes del siglo XXI”. Kirzner 393-395.
- Ortega, Julio, comp. *El turno y la transición. Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI*. México D. F.: Siglo XXI, 1997.
- Paredes M., Pablo. “Hacer un muro en la ciudad o prenderle fuego”. Kirzner 396-398.
- Porrúa, Ana. *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía, 2011.
- Reich, Walt. “Te falta un diente”. Web. 2 de julio de 2012. <<http://armandosatori.blogspot.com.ar/>>.
- Valle, Agustín J. “Sos un show”. Kirzner 401-402.
- Waltrick do Amarante, Dirce. “Portunhol selvagem: uma língua-movimento”. *Poesía y Cultura*. Web. 4 de julio de 2012. <<http://www.sibila.com.br/index.php>>.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.

Edición local para el nuevo milenio: el *best seller* sucio y la corporación cultural

Alejandro Herrero-Olaizola

UNIVERSITY OF MICHIGAN, ANN ARBOR

Profesor del Departamento de Lenguas Romances, Universidad de Michigan, Ann Arbor. PhD University of Southern California. Es autor de los libros *The Censorship Files: Latin American Writers and Franco's Spain* (Suny, 2007) y de *Narrativas híbridas: parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas* (Verbum, 2000). Además, es el editor de *Nueva Narrativa Latinoamericana (Symposium, 2007)* y coeditor de *Market Matters (Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies, 2005)*. Es también coeditor del volumen *Teaching the Latin American Boom* (MLA, en prensa). Correo electrónico: aherrero@umich.edu

ARTÍCULO DE REFLEXIÓN

El presente ensayo forma parte de una investigación sobre la producción cultural latinoamericana en el contexto del mercado global.

Resumen

Este ensayo explora el papel de las editoriales locales y globales dentro la producción cultural latinoamericana de hoy en día. El artículo se centra en el éxito editorial del autor cubano Pedro Juan Gutiérrez como caso

ejemplar de la distribución global del *best seller* sucio, y en el estatus de autor de culto de Rubén Vélez en Colombia, para examinar las tendencias más significativas en la industria editorial latinoamericana local y global. Asimismo, se ofrece una reflexión sobre la promoción y

la distribución de estos autores a través de los sellos editoriales que publican sus obras, Anagrama (Barcelona) y Babilonia (Bogotá).

Palabras clave: realismo sucio, Pedro Juan Gutiérrez, Rubén Vélez, industria editorial, globalización.

RECIBIDO: 23 DE FEBRERO DE 2012. EVALUADO: 14 DE ABRIL DE 2012. ACEPTADO: 17 DE ABRIL DE 2012.

¿ES POSIBLE LA edición local en el siglo XXI? ¿Qué función tienen las editoriales independientes en la distribución de la literatura latinoamericana contemporánea dentro de la dominación comercial de los conglomerados mediáticos? ¿Qué proponen las casas editoriales más “artesanales” ante la masificación de la oferta cultural en América Latina? Para responder a estas preguntas con respecto a los entramados globales de producción cultural, este ensayo examina el funcionamiento de los conglomerados globales mediáticos en el contexto latinoamericano con el fin de contrastarlos con el editor independiente que produce, no sin muchas dificultades, a nivel local. Para ello, propongo dos casos de estudio que se originan primordialmente en empresas editoriales de corte cultural: Anagrama, una editorial catalana de origen más bien artesanal pero ya plenamente integrada en redes de distribución internacional; y Babilonia, un sello editorial con sede en Bogotá que forma parte de una corporación cultural dedicada a la promoción de estudios literarios y culturales así como de autores noveles colombianos.

La elección de estas dos editoriales tan distantes geográficamente, una en España y otra en Colombia, obedece a mi interés por buscar nexos transatlánticos entre editoriales artesanales que desde sus orígenes buscaron la edición independiente. Si bien el devenir de ambas en el mercado editorial ha sido bien distinto, me interesa resaltar que, a pesar de la distancia geográfica, de recursos y de visibilidad, ambos sellos editoriales partieron de premisas similares de independencia en el ámbito de la industria cultural: Anagrama se define hoy en día como una “editorial independiente fundada en 1969”, que busca “nuevas voces –es decir, [...] apuesta por los posibles clásicos del futuro– tanto en narrativa como en ensayo, *en nuestro país y en otros ámbitos*” (énfasis mío). Por su parte, Babilonia se presenta como “una entidad *sin ánimo de lucro* que tiene como fin primordial promover la literatura” y que “ha comenzado a figurar de manera independiente desde el año 2006” (énfasis mío). En este último caso, se aboga desde el inicio por alternativas a la producción literaria globalizada y por explorar la distribución comercial de nuevos autores/as latinoamericanos/as, quienes a menudo confrontan el dilema de si deben publicar sus obras en editoriales globalizadas o bien en editoriales artesanales o culturales. Es decir, se persigue un enfoque más cultural y vanguardista con una lista de autores para un público que quiere alejarse de las tendencias literarias dominantes en el mundo editorial.

Para establecer la comparación entre autores publicados en Anagrama y autores publicados en Babilonia, parto de una idea ya reseñada por la crítica en lo que concierne a la comercialización de los márgenes en el mundo editorial hispánico. Si prestamos, por ejemplo, atención al gran éxito comercial del “rea-

lismo sucio” como una nueva variante de la “realidad mágica” de América Latina en los años 60 y 70, se podría decir que desde los años 90, el mercado literario ha dado un giro en sentido opuesto. A diferencia de lo que ocurría en los años de la bonanza del boom latinoamericano, las editoriales globales y locales parecen buscar ahora “un tipo de *best seller* basado en novelar las penurias sociales latinoamericanas y en ofrecer personajes marginales aptos para el consumo masivo”, promoviendo la venta de una realidad cruda y exótica latinoamericana y buscando lectores globales más “instruidos en cuestiones socio-políticas de América Latina y ansiosos de leer algo nuevo, pero con cierto peso cultural” (Herrero-Olaizola 43).

A mi modo de ver, esto encaja con las expectativas del nuevo lector contemporáneo, ese mismo que lee el correo electrónico mientras desayuna, ese que apenas tiene tiempo de ojear los titulares del diario, ese que es víctima de la rapidez con que opera la comunicación, y que, a fin de cuentas, lee un poco a la carrera, y que se ha convertido en partícipe (con mayor o menor distancia) de la compra-venta de estas crudas realidades tan claramente mediatizadas por la industria cultural. Dicho lector, a menudo, participa en las operaciones de compra-venta procedentes de América Latina que funcionan de acuerdo con una nueva forma de “maquilación” y cuyo efecto transnacional tiene “proporciones alarmantes” en la industria editorial (Yúdice 650). Se buscan para ello productos que puedan circular en amplios mercados a pesar de su potencial etiquetado como locales o autóctonos, siempre y cuando estos funcionen dentro de las dinámicas de la promoción del multiculturalismo global. Como resultado, se añade más leña al fuego con el que parecen incendiarse hasta el olvido las editoriales independientes, que antaño eran garantes de publicar y distribuir la literatura marginal o menos comercial, dado que los llamados “márgenes” también han entrado a formar parte de las redes de distribución global.

Como nos recuerda André Schiffrin en *La edición sin editores* (publicado originalmente en inglés con un título más afín a cuestiones de mercado, *The Business of Books*), nos hallamos ante una época de consumo masivo en la que los editores han sucumbido a las demandas del mercado global y, por tanto, abandonado los objetivos más dignos del editor cultural, figura clave de los años 50 y 60, ahora ya en peligro de extinción ante el poder y competencia de los conglomerados mediáticos. Los lectores son ahora y más que nunca partícipes directos del consumo global de localidades marginales, por cuanto en ellas se proyecta una inmediatez hacia los sujetos locales y una visión espectacular de América Latina (del extremo mágico al sucio) que caracterizan la experiencia cultural global y, en concreto, la experiencia de nuestra lectura.

El best seller sucio de Pedro Juan Gutiérrez: penurias locales para el mercado global

Tomo como ejemplo de la referida “maquilación” editorial al autor cubano Pedro Juan Gutiérrez, quien publica sus obras en Anagrama, una editorial originariamente de corte independiente e integrada en la distribución global¹. Pese a su inclusión en el mercado global, las obras de Gutiérrez no circulan en Cuba, con la excepción de un puñado de ejemplares que pasan de mano en mano, si bien hay extractos de las mismas en la página de Internet del autor (<pedrojuanguitierrez.com>), lugar que recoge también sus fotografías y pinturas, e información sobre ediciones internacionales, reseñas y ensayos críticos. Con cierta facilidad, los lectores extranjeros (no así los residentes en la isla) pueden entrar en dicha página de Internet para continuar su recreación con el consumo de los aspectos más sórdidos y degenerativos de la Cuba en el Período Especial: un mundo de jineteras, prófugos de la justicia, travestis y miembros de la clase baja y marginal. Todo ello funciona bien dentro del mercado editorial, encumbrando al autor cubano como un cronista *in situ* de cuanto ocurre en la Cuba de hoy, en claro contraste con el posicionamiento de aquellos que escriben desde fuera de la isla, en el exilio. Combinando en sus obras la autobiografía y el erotismo con la crónica social, Gutiérrez nos traslada a una Habana atrapada entre las fantasmales glorias de su pasado y la cruda realidad de su presente a través de repetidas y detalladas descripciones de actos sexuales y de un amplio despliegue escatológico: sudor maloliente, mierda, flujos vaginales, litros de semen, pingas descomunales, deshechos humanos, basureros y ruinas son lugar común en la vida de sus personajes.

La obra de Pedro Juan Gutiérrez es, sin duda, uno de los máximos exponentes del “realismo sucio” latinoamericano, entendido este como una nueva etiqueta local que funciona con éxito dentro de las tendencias globales del mundo editorial. Dicha etiqueta (*brand* o marca) tiene su origen en un número especial de la revista *Granta* editado por Bill Buford y dedicado al *dirty realism* estadounidense. Si bien la colección de historias en el mismo tiene que ver más bien con

1 Pedro Juan Gutiérrez, cuya producción literaria ha sido catapultada por su condición de residente en la isla y paria del aparato cultural revolucionario, publica la mayoría de su obra en Anagrama: *Trilogía sucia de La Habana* (1998), *El rey de La Habana* (1999), *Animal tropical* (2000), *El insaciable hombre araña* (2002), *Carne de perro* (2003), *Nuestro GG en La Habana* (2004), o *El nido de la serpiente* (2006). A pesar de haber sido tachado de “amarillista” por algunos y excluido del aparato cultural en Cuba, Gutiérrez tiene sus defensores en el mundo literario y crítico. Jorge Herralde, de la editorial Anagrama, defiende a su autor como uno que sale de la oscilación típica de los libros cubanos recientemente publicados, esto es, “entre el panfleto anticasta o los culturalistas herederos de Lezama Lima”.

un reflejo del día a día de la clase trabajadora en Estados Unidos o incluso con la criminalidad, la extrapolación que se ha hecho del término “realismo sucio” al caso latinoamericano ilustra bien la forma cliché de entender la realidad cotidiana como “más sucia” en el “sur” que en el “norte” del continente americano:

El realismo sucio es la ficción de una nueva generación de escritores americanos. Escriben sobre los aspectos más mundanos de la vida contemporánea –un marido abandonado, una madre soltera, un ladrón de coches, un ratero, un drogadicto– pero escriben sobre ello con un distanciamiento perturbador, a veces rozando la comedia. (Buford; traducción mía)²

Veo en el caso de Gutiérrez una estética literaria no plenamente coincidente con la propuesta de *Granta*, a pesar de que el término “realismo sucio” haya permeado en la crítica literaria latinoamericana como heredero de esta tendencia en la literatura norteamericana³. No en vano, la contraportada de *El rey de La Habana* (1999) –novela sobre la que hablaré más adelante– anticipa que está basada “en hechos reales” siguiendo “la mejor tradición del realismo sucio”; de modo similar, la conocida crónica personal de Gutiérrez *Trilogía sucia de La Habana* se anuncia como una obra “marginal [que] escarba en las entrañas, y lo revuelca todo, irrespetuosamente: sexo, hambre, política, erotismo, desencanto, anhelos, ron y buen humor [...] con un ritmo implacable, a medio camino entre la exuberancia tropical y la negra desolación de un Bukowski” (contraportada, edición Anagrama). Es decir, tenemos aquí un claro ejemplo de cómo los “males latinoamericanos” –convertidos, en cierto grado, en algo exótico– pasan a formar parte de la red de distribución editorial europea, que también los exporta a nivel global en traducciones.

El resultado más palpable de estas apropiaciones de lo local desde fuera y para el mercado global es, según Yúdice, “la búsqueda del *best seller*” por las librerías de grandes superficies y por conglomerados como Bertelsmann, macroempresa mediática alemana que engloba a Planeta/Seix Barral, Sudamericana, Random House y su subsidiaria Alfaguara (entre otras). Dichas apropiaciones de lo local para el mercado global obedecen a lo que Masiello ha denominado “una fetichización de la diferencia” cultural, la cual crea la ilusión en lectores y consu-

2 “Dirty realism is the fiction of a new generation of American authors. They write about the belly-side of contemporary life –a deserted husband, an unwed mother, a car thief, a pickpocket, a drug addict– but they write about it with a disturbing detachment, at times verging on comedy”.

3 Para ahondar en el origen del término “realismo sucio” me remito al trabajo de Birkenmaier y al trabajo “Autobiografía sucia” de Whitfield con respecto a la obra de Gutiérrez.

midores de poder actuar sobre “situaciones localizadas en cualquier punto del planeta” (806). Se trata, claro está, de un falso acercamiento, propio del *best seller* contemporáneo, que produce en el lector una “doble fantasía de identificación y desplazamiento” con respecto a los sujetos novelados (811).

Me parece que este punto es crucial para entender el éxito del realismo sucio de Gutiérrez, dada la familiaridad de las audiencias internacionales con “la Cuba en ruinas” que suplanta a “la Cuba gloriosa”, lo cual encajaría de pleno con las expectativas que Masiello asocia con la levedad histórica del *best seller* contemporáneo (811). Como parte esencial de este proceso de apropiación de diferencias culturales, el *best seller* latinoamericano más reciente incluye los sectores más periféricos y metropolitanos, siendo las representaciones de género y corporales piezas centrales (807)⁴.

El cuerpo es pieza central del éxito de *El rey de La Habana*, novela que presenta toda una gama de recreaciones metafóricas del cuerpo diseñadas para explicar las condiciones socio-económicas de la isla y ofrecer al lector un reposicionamiento del cuerpo cubano “exótico”, imagen clásica que ha perdurado en gran parte de la literatura cubana. Ahora Cuba, según los textos de Gutiérrez, vende cuerpos exóticos en declive dentro de un mercado literario que busca una audiencia masiva de lectores. Estos, ávidos de descripciones decadentes, parecen deleitarse con las historias de un país en ruinas, donde el cuerpo es a la vez moneda de cambio y ejemplificación del triste devenir de una Habana víctima de su precaria infraestructura. Desde un cómodo sillón, sus lectores confirman la imagen de una Cuba agónica y carente de soluciones políticas en la que edificios ruinosos, prostitución, sangrientas muertes y escenas apocalípticas dan paso a unos personajes destinados al olvido y atrapados en una “nueva y cruda realidad”.

Pero además, el cuerpo en *El rey de La Habana* tiene un valor doble en el ámbito del mercado. Dicho mercado es fruto, según Daniel Noemí, del “neoliberalismo periférico” que ha regido la economía cubana desde el Período Especial produciendo dos ciudadanías en la isla según se tenga acceso al dólar (peso convertible, más recientemente) o al peso cubano (65, 75). Por un lado, la narrativa nos presenta un mercado negro (dentro de la periferia económica) en el que todo se vende; tabaco, ron, y cuerpos son bienes de consumo para los incautos turis-

4 Masiello también nos invita a pensar cómo las representaciones del cuerpo (en el caso del cadáver de Evita en la novela de Tomás Eloy Martínez *Santa Evita* [1995]) se adecúan a las nuevas tendencias del consumo “masmediático”: se trata de una “nueva forma de historización [que] coloca al cuerpo como agente principal” (808).

tas que llegan a la isla en busca de un paraíso de placer.⁵ Por otro lado, dicha compra-venta del cuerpo y del placer es clave del éxito editorial de la novela, por cuanto el sinfín de descripciones eróticas también hace posible su lectura con una sola mano.

A modo de una nueva picaresca sazónada con escenas pornográficas, *El rey de La Habana* cuenta el periplo sexual de Reynaldo, un adolescente que es injustamente enviado a un correccional a raíz de una sesión masturbatoria con su hermano menor Nelson. Ésta ocurre en la azotea de su casa mientras los jóvenes se deleitan observando a su vecina –“una mulata delgada, bella, [y] jinetera” (12)–, que se exhibe medio desnuda ante los ojos complacidos de los jóvenes y el incipiente desagrado de la madre de estos. En un forcejeo entre la jinetera y la madre, esta última, tras ser empujada contra un acero saliente de una jaula del gallinero, queda empalada desde la nuca hasta el cerebro, con lo cual se produce su muerte instantáneamente. El hermano menor, ante tal escena de horror, se tira desde la azotea y su cráneo se revienta contra el asfalto. Esto provoca no sólo la muerte de la abuela de ambos jóvenes –cuyo corazón se detiene ante la sangrienta escena– sino también la pérdida del habla en Reynaldo, a quien las autoridades toman por responsable de las muertes en cadena ocurridas en la sucia azotea familiar situada en Centro Habana (15-16).

Tras su breve estancia en el correccional, Reynaldo pasa a ser codiciado como un extraordinario semental gracias al tamaño de su pene, ahora enriquecido por unas “perlanas”, o municiones de acero, insertadas en su glande, que lo llevan a un sinfín de aventuras sexuales y a ganarse el apodo de “el hombre de la Pinga de Oro” (49). La primera en probar el efecto de las perlanas será su antigua vecina, Fredesbinda, quien, enloquecida por el roce de las mismas contra su clítoris, bautiza al protagonista como el “Rey de La Habana” (49).

Este episodio de las perlanas resume dos claves relacionadas con el cuerpo que dominan la mayor parte de la novela de Gutiérrez. Desde el inicio tenemos una alternancia entre el cuerpo exótico –siguiendo la tradición literaria y cultural de la isla como paraíso sexual– y el cuerpo abyecto, esto es, el cuerpo tullido o descompuesto que encajaría con la noción de una Cuba en ruinas, y de una Habana cuyos edificios se desmoronan. Lo abyecto es una de las constantes en la narrativa de Gutiérrez, ya que, como el propio autor confiesa, busca la “realidad

5 En este sentido, Esther Whitfield argumenta que la narrativa de Gutiérrez usa las “heces como beneficio” para comercializar una Cuba defecada que “se vende como pan caliente” (*Cuban Currency* 1-2; traducción propia).

que [es] intensamente obscena, morbosa y desagradable” (“Verdad” 8)⁶. Como ejemplo, el autor cuenta su experiencia en un hospital de maternidad cuando en una operación de cesárea descubre que el feto “se había hecho caca ahí dentro” del útero materno produciendo un olor “a pudrición”. Esto lo lleva al desmayo y a tener un momento de epifanía: “uno llega a la vida apestando a mierda y envuelto en excrementos” (7). Esta imagen del feto en la mierda se traslada al inicio de *El rey de La Habana* para situar las condiciones de vida de los protagonistas en “aquel pedazo de azotea” que “era el más puerco de todo el edificio” donde “sobrevivía[n] en el medio de la mierda y la peste de los animales” (9).

Este tipo de detalle escatológico abunda en la novela, y representa, según Amir Valle, la marginalidad de Cuba que Gutiérrez expresa como nadie y que puede resumirse en la siguiente frase: “aquí todo el mundo tiene su caquita”. Haciéndose eco de este *dictum*, Rey, tras su huida del correccional, concluye que “al final todo es mierda” (25), y a pesar de experimentar un oasis de limpieza, por ejemplo, en el caserón decimonónico de su amante Daisy (175-178) o en el aseado cuarto de la travesti Sandra (61-69), su “medio ambiente natural” es la suciedad en la que nace, explora su sexualidad y, finalmente, muere.

Así su relación con Magdalena –la única mujer hacia la cual Rey expresa afecto y con quien comparte su destino final– se establece desde el principio en la suciedad y, según avanza la novela, pasa del exotismo a la abyección. Al momento de conocerse, el narrador nos dice que

ella tenía un chocho un poco agrio y el culo apestoso a mierda. Él tenía una nata blanca y fétida entre la cabeza del rabo y el pellejo que la rodeaba. Ambos olían a grajo en las axilas, a ratas muertas en los pies, y sudaban. Todo eso los excitaba. (55)

El cuerpo abyecto de los protagonistas pasa así a formar parte del imaginario erótico de la narrativa. Tras una breve separación de los amantes, somos testigos de un reencuentro salpicado de un grado más alto de suciedad. Magda y Rey padecen un brote de ladillas, que en vez de mermar su actividad sexual, se traduce en una amplitud de la misma. Cuanta más suciedad, mayor es la actividad sexual de los protagonistas, y mayor es la “erección” de Rey, quien la tuvo “más risueña y feliz” pese a que “las ladillas habían procreado exitosamente con tanto calor y humedad, y se los comían vivos [...] de tanto revolcarse en aquella col-

6 Lo abyecto es entendido por Kristeva, en *Powers of Horror*, como aquello que perturba la identidad, el sistema, el orden, y la distinción sujeto-objeto y yo-otro, fruto de la reacción humana ante el horror, el vómito, deshechos o flujos corporales.

choneta sudada, con chinches y piojillos” (119-120).

Este episodio en el que los cuerpos protagonistas permanecen “embarrados de sudor y semen y mugre y hollín” (119) prefigura el final de la historia, cuando Magda y Rey se convierten en una pareja edénica destinada al fracaso. Tras cuatro días de lluvias torrenciales, el edificio de Centro Habana donde viven se derrumba y ambos escapan saltando desde la azotea, si bien acaban con las manos y las rodillas destrozadas (203). A partir de este punto, ambos personajes “parecían dos locos salidos del infierno” en una ciudad descrita como “zona de catástrofe”, en la que como viejos edificios de La Habana sus cuerpos experimentarán una decaída irreversible (203). Desamparados, tullidos y sin rumbo, Magda y Rey llegan al basurero de la ciudad, segundo hogar de Rey, donde este ya había vivido tras su escape del correccional. Entregados a una sexualidad frenética, animalesca, llena de suciedad y claramente heredera del final de *Cien años de soledad*, Rey y Magda pasan largas horas intentando procrear sin éxito⁷. Tras una agitada discusión de amantes, Rey acuchilla a Magda cortándole la carótida, y su cuerpo se inunda con la sangre pegajosa de su amante. Esto, siguiendo la relación apuntada entre lo exótico y lo abyecto, le provoca una formidable erección que lo conduce a penetrar a Magda en su lecho *post mortem* acompañado por “una cochambre de sangre coagulada” y la “fetidez repelente del basurero” (213). Tras varios días, el cuerpo yerto de Magda comienza a expeler “líquidos viscosos y repelentes” (217) y Rey decide enterrarlo en un lugar del basurero. Pero, al hacerlo, es atacado por una marabunta de ratas –“cien tal vez”, según el texto– que “lo mordieron por los brazos, la cara, las manos” mientras “arrancaban trozos del cadáver” (217-218). Postrado en su lecho de muerte, su cuerpo se pudre por las úlceras provocadas por las ratas y es devorado lentamente por “auras tiñosas” que lo consumen hasta que desaparece todo rastro de Rey: “Y nadie supo nada jamás”, concluye la novela (218).

Visto este final apocalíptico, la abyección corporal que domina toda la novela y culmina en esta escena sirve de broche para el realismo sucio en su versión más fétida. Se presenta un nuevo tipo de testimonio sobre un sujeto marginal, pero cuyo interés yace en hurgar en las prácticas diarias más sórdidas de su existencia y no en ofrecer una resolución al conflicto social que lo lleva a su desaparición; esto es, a que desaparezca el “rey de La Habana”. El vacío final que propone Gutiérrez (“nadie supo nada jamás”), tras la exposición repetida hasta la

7 Cabe recordar que es precisamente Aureliano Babilonia quien descifra finalmente las claves de los pergaminos de Melquíades en *Cien años de soledad* (García Márquez 469). Sin duda, el nombre Babilonia de este clásico del boom latinoamericano queda referido en el proyecto editorial bogotano de Corporación Babilonia, que discuto en la siguiente sección del ensayo.

náusea de penurias locales para el “deleite” de lectores globales, refuerza la idea de la compra-venta de identidades marginales a través de procesos de falso acercamiento entre sujetos marginales y lectores globales. El ámbito local original, como muestra *El rey de La Habana*, una vez completada la lectura del mismo, quedaría literalmente en “nada”.

La corporación local como rescate cultural: Rubén Vélez y la editorial Babilonia

Frente a esta tendencia a globalizar lo sucio en el mercado editorial que nos brinda Anagrama con Pedro Juan Gutiérrez, me gustaría retomar algunas de mis preguntas iniciales fijándome en el proyecto de la editorial Babilonia: ¿Qué está ocurriendo con pequeñas editoriales como esta ante tendencias globales como el “realismo sucio”? ¿Qué mecanismos económicos posibilitan hoy en día la existencia del editor cultural, dado que este produce a pequeña escala y en círculos más bien restringidos pero debe responder a los intereses del mercado editorial transnacional para poder subsistir? Una primera aproximación a la respuesta de estas preguntas nos viene de la mano de Celina Manzoni, quien, haciéndose eco de estas cuestiones dentro del ámbito argentino, habla de un público más selectivo y adepto a las pequeñas editoriales, las cuales buscan “espacios reducidos que tienen que ver con el rescate cultural de determinado país o área del continente” (787).

Es precisamente este público más selecto el que busca incluir el proyecto editorial y cultural Babilonia dentro del contexto nacional colombiano y, en concreto, Bogotá y el eje cafetero. Como un sello independiente más preocupado por el mencionado “rescate cultural” –que otrora fue una de las máximas del editor Carlos Barral a inicios de los años 60– la editorial Babilonia (antes llamada Proyecto Editorial) lucha por establecerse como un sello de autores noveles para quienes quieren leer algo distinto, más alternativo, más vanguardista y más alejado de las tendencias globales dictadas por los grupos mediáticos. Aun así, las obras publicadas hasta la fecha por Babilonia no rompen de pleno con las tendencias globales del mercado editorial, ya que incluyen también los márgenes culturales referidos (prostitutas, *queers*, sicarios) y no son ajenas a la cruda realidad social de Colombia, un país tachado globalmente como ejemplo por excelencia de la violencia.

Ante este sambenito, la editorial Babilonia quiere ser algo más que un sello editorial dedicado a divulgar dichos márgenes con el ánimo de lucro típico de las editoriales globales. Más bien, yo diría que su interés en crear un espacio cultural hace que este proyecto editorial sea más amplio: se trata de una “corporación cultural”, entendida esta en el sentido de “colectivo” o “agrupación” y no como

una empresa multinacional o *corporation* en inglés. Entre sus objetivos se destaca la organización de seminarios de literatura, encuentros con escritores y otros eventos culturales que cuentan con el apoyo de instituciones oficiales y académicas locales⁸. Babilonia propone su política de acción cultural en los siguientes términos:

es una entidad sin ánimo de lucro que tiene como fin primordial promover la literatura y el cine nacional y extranjeros en Colombia, a través de la gestión cultural, el fortalecimiento de la industria editorial y cinematográfica, así como de los entes de comunicación impresos, radiales, televisivos y/o virtuales. Su área geográfica de trabajo es esencialmente Bogotá y la región del eje cafetero. Sin embargo, la corporación pretende ejercer sus programas de promoción a lo largo del territorio nacional.

Propuestas similares se pueden encontrar en otras iniciativas locales para la edición; por ejemplo, Eloísa Cartonera en Argentina, que se define como “un proyecto artístico, social y comunitario sin ánimo de lucro”⁹; o la editorial Sexto Piso en México, la cual busca “crear un espacio donde se pueda acceder a ciertos textos que generalmente pasan inadvertidos pero que son pilares de la cultura universal”. En suma, estos sellos intentan dar una respuesta o alternativa a la producción literaria globalizada con un enfoque más afín al rescate cultural y vanguardista a través de una lista de publicaciones dirigida a un público que gusta de alejarse de la literatura más comercial. A pesar de esto, la distribución de nuevos autores locales siempre está sujeta al dilema que estos confrontan: publicar sus obras en editoriales globalizadas y tener la visibilidad internacional, o bien permanecer en los círculos restringidos que ofrecen las editoriales artesanales o culturales.

Dado que la literatura colombiana ha entrado de pleno en la red de distribución global con autores como Fernando Vallejo o Laura Restrepo, me parece adecuado ahondar en el perfil editorial de Babilonia como firma independiente que busca distribuir nuevos autores a través de estrategias localizadas, si bien éstas no pueden escaparse por completo de las políticas de distribución global. Con títulos llamativos como *Veinticinco centímetros (novela pornometafísica)* de

-
- 8 Además de su labor editorial, la Corporación Babilonia ha gestionado un sinnúmero de talleres sobre escritura y tres seminarios para la actualización de docentes de literatura. Se trata, por tanto, de una organización cultural que busca la promoción de la cultura local dentro de un amplio espectro de la oferta cultural.
 - 9 En el caso de las cartoneras, también podríamos hablar de nuevo del editor “artesanal” tanto en sentido literal como figurado.

Rubén Vélez, *Opio en las nubes* de Rafael Chaparro, o *Un beso de Dick* de Fernando Molano Vargas, Babilonia lucha en el mercado por hacerse un nicho como una editorial local de vanguardia. A pesar de ser una entidad artesanal, sus tirajes son bastantes considerables para una editorial independiente: entre mil y dos mil ejemplares por libro con un costo de edición de unos once millones pesos colombianos (incluyendo gastos de imprenta y diseño) y un precio de venta por unidad de unos veinticinco mil pesos. Dado que la editorial no tiene distribución directa a través de su propia página *web*, Babilonia depende de una distribuidora para colocar sus libros tanto en el mercado colombiano como en el exterior; es decir, queda sometida a las reglas comerciales impuestas por el mercado global. Por ello, no es de extrañar que los sellos independientes, a menudo, compartan redes de distribución para hacer circular sus productos locales, y de ahí que, por ejemplo, Sexto Piso y Babilonia compartan un editor en Madrid para facilitar sus respectivas redes de comercialización en Europa.

A pesar de que estas operaciones en ambos lados del Atlántico podrían indicar una cierta globalización de estas casas independientes, Babilonia mantiene su carácter verdaderamente local y artesanal dado que el proceso de selección y edición se lleva a cabo dentro de la propia casa. Sus inicios así lo indican: se remontan a finales de la década de los 90 en la Universidad Nacional, en Bogotá, cuando un grupo de estudiantes (entre ellos, el actual director de la editorial, Esteban Hincapié Barrera) se dedicó a crear antologías poéticas fotocopiadas para distribuir de mano en mano entre los estudiantes por un módico precio. De aquí surgió la idea de usar este tipo de distribución “cara a cara” para promocionar una lista de autores noveles desde 1998 en adelante. La política editorial de Babilonia además promueve la idea de que los autores de más éxito comercial ayuden a subvencionar de manera indirecta a los de menos peso en el mercado literario. Éste fue el caso de Efraím Medina Reyes, cuya obra *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo: música de Sex Pistols y Nirvana* fue publicada primero en Proyecto Editorial (Babilonia) en 2001, y más tarde apareció en editoriales globalizadas como Planeta/Seix Barral¹⁰.

10 Hasta la fecha Babilonia ha publicado cuatro novelas, un libro de poesía y dos libros de cuentos: *Opio en las nubes* (1998) de Chaparro, *Versos del insilio* (1999) de Carlos Velásquez, *Un beso de Dick* (2000) de Molano Vargas –que apareció traducida al inglés en 2005 por John C. Miller con el título de *Dick’s Kiss*–, *Venticinco centímetros* (2001) de Vélez, *Érase una vez el amor* (2001) de Medina Reyes, y *De música ligera* (2002) de Octavio Escobar. Si bien la actividad editorial de Babilonia en los años más recientes se ha concentrado en la reedición de títulos, con el lanzamiento en 2012 de la colección de cuentos *El siguiente, por favor* de Íos Fernández, Babilonia continúa su labor a pesar de las dificultades que dicta el mercado global para una empresa editorial de corte artesanal. En cuanto a la recepción crítica de estas novelas,

Si bien Babilonia no ofrece el tipo de narconarrativas colombianas que encontramos en estas editoriales globalizadas, sí tenemos en su colección obras vanguardistas que dialogan con los autores colombianos más globales (Fernando Vallejo o Laura Restrepo, por ejemplo). Éste es el caso de Rubén Vélez y su obra *Veinticinco centímetros (novela pornometafísica)*, la cual combina géneros seriales, poesía porno-erótica, guiones de cine, y un estilo de diario confesional para crear una trama al estilo pastiche que tiene lugar en un desconcertante Medellín¹¹. No es en sí una novela sobre la violencia y el desplazamiento que surgen a raíz del narcotráfico o la guerrilla, pero no por ello deja de tener afinidad con los elementos del “realismo sucio” típicos de los años 90.

Narrada por una prostituta (una “diva a la deriva” [15], cuya identidad sexual no queda plenamente determinada en la trama) con ínfulas de guionista de cine mudo y poetisa vanguardista, *Veinticinco centímetros* –escrita en 1997 (tan solo dos años antes de *El rey de La Habana*)– comparte el gusto por el detalle soez y las penurias sociales presentes en otras obras latinoamericanas de la década de los 90. La historia que Vélez presenta es relativamente sencilla y, como en el caso de Pedro Juan Gutiérrez, está salpicada por un sinnúmero de detalles sexuales explícitos no carentes de exageración gratuita y desenfrenado humor: la diva conoce al sicario James Albeiro en una sala de cine porno y se obsesiona con su dotado miembro de veinticinco centímetros; a raíz de este fortuito encuentro, la diva desvaría por el éxtasis que le causa semejante miembro viril brindándonos repetidos ejemplos de su capacidad creativa como poeta y guionista; finalmente, James Albeiro muere –presumiblemente de forma violenta– y la diva, en un arrebato típico del melodrama telenovelesco, arremete contra “Mierdellín”, la ciudad pagana y posmoderna a la que culpa por la pérdida de sus ansiados y adorados veinticinco centímetros: “¡Mierdellín, Mierdellín, devuélveme mis veinticinco centímetros!” (85), exclama la diva en las últimas páginas de la novela.

Esta simplificación de la trama que ofrezco, sin embargo, no hace justicia a la compleja historia del sicario y la diva que Vélez propone en su texto. Evi-

se podría decir que el texto de Molano ha sido el más estudiado en detalle en trabajos académicos (véase Rutter-Jensen 87-115).

11 *Veinticinco centímetros* –que apareció en 1997 en la editorial W. C. Editores de Medellín– fue relanzada por Proyecto Editorial (Babilonia) en 2001 con el título *Veinticinco centímetros (novela pornometafísica)*. Como indica Darío Jaramillo en el prólogo de esta última edición, los primeros pasos de Rubén Vélez vinieron de la mano de la poesía, siendo ganador del premio nacional de la Universidad de Antioquia en 1979. Desde entonces, Vélez ha continuado publicando su obra en editoriales de corte independiente y local. Su novela *Las siamesas asesinas* (2004) apareció en Transeúnte Editor (Medellín) y su colección de cuentos *Uno no sabe con quién se está metiendo* (2006) en Fondo Editorial Universidad Eafit (Medellín).

dentamente, el autor busca descentrar, desordenar y reconfigurar las identidades sexuales de los personajes para hacer énfasis en la idea clave de que toda narrativa sobre el Medellín de los 80 y 90 es, por definición, una suerte de desplazamientos y, cabría decir, de sinsentidos. Por medio de la dispersa voz narratorial de la diva (a veces, es poeta; otras veces, guionista o incluso *performer*), *Veinticinco centímetros* resulta ser una obra entrecortada y proclive al desvarío narratorial y a la confusión. Así, el uso del *fluir* de la conciencia de la diva y la presentación intercalada de sus poemas “vanguardistas” (“Once mil vergas” [30]) y “guiones para el cine mudo” (“El sicario y la sicalíptica” [35]) están diseñados para dar énfasis al desorden y desplazamiento narrativo más afín al contexto del Medellín durante los duros años del narcotráfico.

Sin embargo, el uso del detalle soez (o “sucio”) que tanto parece agradar a la diva no es siempre gratuito. Vélez, a menudo, combina “lo sucio” con el comentario social, de modo que su novela “porno” intenta también reflexionar sobre el entramado violento de la ciudad por la que se mueven los protagonistas. A menudo, esto se hace (digamos) de forma oblicua usando la exageración típica del *camp* que con tanto afán maneja y despliega la diva narradora. Por ejemplo, los aparentemente vacuos comentarios de esta sobre su gusto por las felaciones –“Nada como una buena mamada. Una, de amada inmóvil, de dadora de maná (la mejor mascarilla para el cutis)” (42)– vienen seguidos por referencias a Medellín como “ciudad paradójica” (45); de modo similar, se combina la descripción de una felación con referencias a un Medellín volcánico o en constante proceso de aluvión (acaso prefigurando el entramado violento que dará fin a la vida del sicario protagonista): “Todo, con leche y todo, me ordena, y yo trago entero. Casi todos los días, un alud de lava del volcán de Medellín” (53).

Como vimos en *El rey de La Habana*, en *Veinticinco centímetros* también tenemos el detalle sexual gratuito carente de un contexto o crítica social, hasta el punto que algunas frases de contenido sexual más explícito se antojan casi intercambiables entre ambas novelas: “Te puedo asegurar que mi clítoris no muerde, ni arroja leche de sapo” (Vélez 70). Pero, a diferencia de *El rey de La Habana*, donde el narrador omnisciente no entra en valoraciones directas sobre el aparato político castrista y sus implicaciones sociales, el texto de Vélez abiertamente sí ofrece el tipo de diatriba vallejianana sobre Colombia por boca de la diva narradora: “Moraleja: si no puedes cambiar el país, cambia de país. Érase un país que exportaba pasado” (62-3). En este sentido, Daniel Balderston (uno de los pocos críticos que se ha referido a la obra de Vélez) observa que novelas como *Veinticinco centímetros* forman parte de “una literatura para iniciados con comentarios en clave”, cuyo referente más inmediato podría ser Fernando Vallejo (1069-1070),

a la sazón un autor que se ha beneficiado de la bonanza editorial del “realismo sucio” colombiano.

He aquí un punto de conexión entre los que fueran autores noveles colombianos de Babilonia (Vélez, Molano), y los promovidos por Alfaguara (Fernando Vallejo, Laura Restrepo) o Seix Barral (Mario Mendoza, Santiago Gamboa), pues sirven todos ellos como ejemplo de ciertas políticas editoriales globales que buscan lo local (marginal, *queer*, violento) colombiano para un consumo global. Esta convergencia de intereses no es del todo nueva en el caso latinoamericano. Recordemos que la editorial barcelonesa Seix Barral era más bien de tipo artesanal cuando los escritores del boom irrumpieron en el mercado literario de los años 60. Ahora ya incorporada en el grupo Bertelsmann como editorial heredera de cierto caché vanguardista, podemos ver cómo Seix Barral persigue un enfoque comercial globalizante en el que obras como *Satanás* de Mendoza son premiadas y vendidas como “nueva realidad latinoamericana” o nuevo “realismo” sucio (contraportada, edición Seix Barral).

Esta utilización de las contraportadas para etiquetar y empaquetar la narrativa latinoamericana como exponente de las “nuevas realidades crudas” (léase “realismo sucio”) es objeto de una inteligente mofa por parte de la editorial Babilonia, que, al no poder entrar en los circuitos de validación editorial (grandes diarios con tirada internacional, semanarios divulgativos, etc.) que manejan las editoriales globales, propone en la contraportada del libro de Vélez una serie de ingeniosas citas apócrifas. Éstas, por un lado, evidencian la imposibilidad de una circulación global para una novela como *Veinticinco centímetros*, y, por otro, la situarían “aparentemente” dentro de dichos paradigmas de distribución comercial: “‘El libro del año’ (*La Retaguardia*)”, “‘Un claro reflejo de la colitis mental’ (*Daily Mirror*)”, o “‘Queda demostrado que no todas las inversiones dan buenos resultados’ (*The Wall Street Journal*)”¹². Sin duda, este último comentario es un guiño en clave de humor sobre las “inversiones” editoriales no rentables que la propia Babilonia ha experimentado con sus obras. Esto nos lleva a pensar cómo un editor cultural puede evitar los “males editoriales” del mercado sin caer en la tentación de comercializar la vanguardia más allá del combate cultural que proponía Carlos Barral o del rescate cultural apuntado por Manzoni.

Si bien editoriales como Babilonia nos presentan una oferta de lectura que quiere situarse como una válida alternativa a las políticas de la industria cultural

12 Otras obras publicadas por Babilonia sí incorporan citas reales en sus contraportadas (por ejemplo, *Opio en las nubes* y *Un beso de Dick*), si bien los referentes son más bien de índole local.

(algo que Anagrama también promovió desde sus orígenes), la distribución en localidades queda, en último término, también sujeta a sus mecanismos globales. Por ello, acaso sería más adecuado poner interrogantes al título de mi ensayo –¿edición local para el nuevo milenio?–, especialmente si tenemos en cuenta la rápida absorción de nuevas iniciativas independientes en la red de distribución global. En el mercado literario para la literatura contemporánea latinoamericana, tanto el editor independiente como los conglomerados editoriales comparten la función productora en el entramado mediático y cultural de nuestro tiempo, por cuanto el tándem local-global es clave en la comercialización impuesta por la industria cultural de nuestros días. De ahí que proyectos como Babilonia –cuya financiación es a menudo compleja y más bien espartana– son un anclaje necesario para el rescate cultural en Latinoamérica y para la continuidad del editor artesanal que antaño fuera visto como garante de la distribución y promoción de la literatura latinoamericana.

Obras citadas

- Anagrama. Web. 23 febrero 2012. <<http://www.anagrama-ed.es/>>.
- Balderston, Daniel. “Baladas de la loca alegría: Literatura *queer* en Colombia”. *Revista Iberoamericana* 225 (2008): 1059-1073.
- Birkenmaier, Anke. “El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez”. 2004. Web. 23 de febrero de 2012. <http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier.htm>.
- Buford, Bill, ed. “Dirty Realism”. *Granta* 8 (1983): 4-5. Web. 23 febrero 2012. <<http://www.granta.com/Magazine/8>>.
- Chaparro Madiedo, Rafael. *Opio en las nubes*. Bogotá: Proyecto, 1998.
- Corporación Babilonia. Web. 23 febrero 2012. <<http://corporacionbabilonia.blogspot.com/2007/09/corporacinculturalbabilonia.html>>.
- Daroqui, María Julia y Eleonora Cróquer, eds. “Dossier: Mercado, editoriales y difusión de discursos culturales en América Latina”. *Revista Iberoamericana* 197 (2001): 653-793.
- Eloísa Cartonera Editorial. Web. 23 febrero 2012. <<http://www.eloisacartonera.com.ar/>>.
- Escobar Giraldo, Octavio. *De música ligera*. Bogotá: Babilonia, 2002.
- Fernández, Íos. *El siguiente, por favor*. Bogotá: Babilonia, 2012.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Alfaguara; RAE, 2007.
- Gutiérrez, Pedro Juan. *El rey de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1998. Incluye *Anclado en tierra de nadie, Nada que hacer y Sabor a mí*.
- “Verdad y mentira en la literatura”. *Caribe* 4.1 (2001):

- 5-12. Revista de cultura y literatura.
- Herralde, Jorge. "Pedro Juan en el ring". Web. 23 febrero 2012. <http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Jorge-Herralde.htm>.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. "Se vende Colombia, un país de delirio: el mercado literario global y la narrativa colombiana reciente". *Symposium* 61.1 (2007): 43-56.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nueva York: Columbia University Press, 1982.
- Manzoni, Celina. "¿Editoriales pequeñas o pequeñas editoriales?". *Daróqui y Cróquer* 781-797.
- Masiello, Francine. "La insorpotable levedad de la historia: los relatos *best sellers* en nuestro tiempo". *Revista Iberoamericana* 193 (2000): 799-814.
- Medina Reyes, Efraím. *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo: música de Sex Pistols y Nirvana*. Bogotá: Proyecto, 2001.
- Mendoza, Mario. *Satanás*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- Molano Vargas, Fernando. *Dick's Kiss*. Trad. John C. Miller. New Orleans: Universiti Press of the South, 2005.
- Un beso de Dick*. Bogotá: Proyecto, 2000.
- Noemí, Daniel. "Justicia neoliberal en Cuba. Una lectura de *El rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez y otras vainas". *Revista Brasileira do Caribe* 11 (2005): 57-83.
- Rutter-Jensen, Chloe. *Heteronormatividad y sus discordias: narrativas alternativas del afecto en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, CESO, Departamento de Lenguajes y Estudios Socioculturales, 2009.
- Schiffirin, André. *The Business of Books, or How the International Conglomerates Took Over Publishing and Changed the Way We Read*. Londres: Verso, 2000.
- La edición sin editores*. Trad. Gonzalo Navarro. Barcelona: Destino, 2000.
- Sexto Piso Editorial. Web. 23 febrero 2012. <<http://www.sexto piso.com/>>.
- Valle, Amir. "Anda un rey en La Habana: Pedro Juan puede llamarse". 2003. Web. 23 febrero 2012. <http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Amir-Valle.htm>.
- Velásquez, Carlos. *Versos del insilo*. Bogotá: Proyecto, 1999.
- Vélez, Rubén. *Medellín me mata*. Medellín: Holderlin, 1999.
- Las siamesas asesinas*. Medellín: Transeúnte, 2004.
- Uno no sabe con quién se está metiendo*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2006.
- Veinticinco centímetros*. Medellín: W. C., 1997.
- Veinticinco centímetros (novela pornometafísica)*. Bogotá: Proyecto, 2001.
- Whitfeld, Esther. "Autobiografía Sucia: The Body Impolitic of *Trilogía Sucia de La Habana*". *Revista de Estudios Hispánicos* 36.2 (2002): 329-351.

—*Cuban Currency. The Dollar and “Special Period” Fiction.*

Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

Yúdice, George. “La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los noventa y el siglo XXI en América Latina”. *Revista Iberoamericana* 197 (2001): 639-659.