

# Tens@diagonal

Nº 15 Agosto 2023-Julio 2024 - Montevideo, Uruguay



Revista de teoría, crítica y creación sobre literaturas, culturas y comunidades fronterizas.

Publicación arbitrada y electrónica, de frecuencia anual, y de consulta libre y gratuita.

Forma parte de los emprendimientos de Proyecto Tenso Diagonal.

<https://www.tensodiagonal.org/> [info@tensodiagonal.org](mailto:info@tensodiagonal.org) [revista@tensodiagonal.org](mailto:revista@tensodiagonal.org)



### Proyecto Tenso Diagonal.

Correo electrónico: [proyecto@tensodiagonal.org](mailto:proyecto@tensodiagonal.org)

Domicilio: Av. del Libertador 1881bis, of. 104, Código Postal: 11.826 (Montevideo, Uruguay).

Teléfono: 00598 29243568.

Autoridades actuales: Claudio Paolini ([claudio.paolini@tensodiagonal.org](mailto:claudio.paolini@tensodiagonal.org))

Virginia Frade ([virginia.frade@tensodiagonal.org](mailto:virginia.frade@tensodiagonal.org)).

#### Imagen de tapa:

“Diagonales”: creada con la IA Es-K-P.

#### Imágenes del interior:

F. Betancor, A. Gastán y M. Scocozza.

Los diseños de Federico Betancor, Agustín Gastán y Micaela Scocozza han sido realizados exclusivamente para *Tenso Diagonal*.

#### Diseño gráfico y diagramación:

Estudio C.P.V.

## EQUIPO EDITOR

*Claudio Paolini* (Director-editor)

Proyecto Tenso Diagonal

Consejo de Formación en Educación, Uruguay

*Virginia Frade* (Directora-editora)

Proyecto Tenso Diagonal

Consejo de Formación en Educación, Uruguay

*María Macarena Carroció*

Consejo de Formación en Educación, Uruguay

Universidad de Montevideo, Uruguay

*Marcelo Damonte*

Consejo de Formación en Educación, Uruguay

*Valdir Aparecido de Souza*

Universidade Federal de Rondônia, Brasil

*Marco Vladimir Guerrero*

Universidad Autónoma de Chihuahua, México

*Javier Molea*

Díaz Grey Editores, Estados Unidos

*Germán Pitta*

Consejo de Formación en Educación, Uruguay

*Georgina Torello*

Universidad de la República, Uruguay

*Lindsey Cordery*

Universidad de la República, Uruguay

*María Cristina Dalmagro*

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

*Cristina Elgue de Martini*

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

*María de los Ángeles González*

Universidad de la República, Uruguay

*Elton Honores*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

*Yanina Leonardi*

Universidad de Buenos Aires, Argentina

*Eduardo Marks de Marques*

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

*Claudia Pérez*

Universidad de la República, Uruguay

*José María Pozuelo Yvancos*

Universidad de Murcia, España

*Elena Romiti*

Consejo de Formación en Educación

Biblioteca Nacional, Uruguay

*Susana Rostagnol*

Universidad de la República, Uruguay

*Heloisa Helena Siqueira*

Universidade Federal de Rondônia, Brasil

## COMITÉ ACADÉMICO

*Hebert Benítez*

Universidad de la República, Uruguay

*Riccardo Bognione*

Investigador independiente, Italia - Uruguay

LA REVISTA ES MIEMBRO Y ESTÁ INDIZADA EN:



# SUMARIO

## MANIFIESTO

- ♦ Días de fuego y de hielo: *Marcelo Damonte & Virginia Frade & Claudio Paolini*..... [5 - 6]

## ZONA DE CLIVAJE

- ♦ La construcción de una Argentina blanca: el discurso legitimador de la nación blanca en el cine de actualidades: *Lucía Correa Vázquez*..... [8 - 19]
- ♦ Materialidad y mercantilización: el Período especial, Ediciones Vigía y El río de Martín Pérez y otros poemas: *Alena Coleman*..... [20 - 41]
- ♦ Hacia un universo distópico: los residuos de la posmodernidad en *La infancia del mundo*: *Stephanie Trasante Méndez*.....[42 - 56]
- ♦ La metapoesía de Gelman desde la estilística de Riffaterre. El caso de “Arte poética”: *Lenny Monjardin Olivas & Leslie Ortega López*.....[57 - 65]
- ♦ El travestismo a través de Camila Sosa Villada y su novela *Las malas*: *Joaquín Eraña*.....[66 - 79]
- ♦ El triunfo del simulacro: el caso de la novela *El impostor* de Javier Cercas: *Julieta Damonte*.....[80 - 94]
- ♦ Cuando el monstruo soy Yo. Metamorfosis, abyección y epifanía en *La metamorfosis de Kafka* y *La pasión según G. H.* de Lispector: *Gloria María Sardeña*.....[95 - 121]

## ENTROPÍAS LIMINARES

- ♦ Cuentos (selección): *Tabane Sosa*.....[123 - 132]
- ♦ Sex-lover (cuento): *Camila Hincapié*.....[133 - 134]
- ♦ Bajo los tablonos (cuento): *Barrios Borghini*.....[135 - 138]

## NOTAS TRANSVERSALES

- ♦ El resurgir ficcional de figuras silenciadas por la Historia (patriarcal) en *Las serpientes* (2022) de Sandra Massera, obra inédita [sobre *Las serpientes* (2022) de Sandra Massera]: *Ithué Vieitez*.....[140 - 145]

- ♦ La ética del farmacopoder y el problema de la medicalización de los niños [sobre *El otro Tom* (2022) de Laura Santullo]: *María José Burgio*.....[146 - 149]
- ♦ La felicidad en tiempos hipermodernos en *Un desperfecto en la carretera*, de Cecilia Ríos [sobre *Un desperfecto en la carretera* (2023) de Cecilia Ríos]: *Abril Rodríguez González*.....[150 - 153]

#### **SOBRE LA REVISTA. CONDICIONES Y NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS**

- ♦ Sobre la revista.....[154 - 158]

#### **ANUNCIO DE LIBROS EDITADOS Y/O AUSPICIADOS POR *TENSO DIAGONAL***

- ♦ *Configuraciones del desvío* (edición de C. Paolini, M. Damonte y V. Frade) y otros.....  
[159]

## MANIFIESTO

---

### Días de fuego y de hielo

Son días de fuego y de hielo, más o menos parafraseando el título de la saga novelesca de George R. R. Martin: “La canción de hielo y fuego”, que este autor inicia en 1996 y, ya publicados cinco novelas (la última de ellas en el año 2011), subyacen en el horizonte de expectativas comercial las apariciones de dos títulos más para agregarse a las anteriores. Son días de fuego y hielo porque algo acontece en la inclinación de la Tierra que hace rebelar a los mares y a los ríos y a los lagos, provocando desastres naturales como inundaciones, deshielo desbocado o contaminación de las aguas –quizás es el peso de las bombas, los misiles, la basura de los mares, los desperdicios radioactivos enterrados en lugares ignotos del planeta y, por supuesto, las vidas humanas que estos acontecimientos han regado por todas partes, fruto de la ambición, la estupidez y la locura de aquellos que detentan el poder–, o incide en el aire, pudriéndola –rayos gama, fumigaciones, guerra biológica (la ciencia ficción distópica ha adelantado algo de todo esto desde comienzos del siglo, y ahora hasta tenemos automóviles orbitando alrededor de la Tierra)–, dejando libre, así, a la resignación de unos cuantos y a la alucinación de unos pocos, posibilidades aún más desvariadas de mansiones y castillos en La Luna, en Marte o en Venus. Son días de fuego y de hielo, y un poco de ese espíritu trasunta este Manifiesto, que es un poco de fuego y hielo por el propio espíritu de esta revista que, a lo largo de este ciclo de quince números, ha buscado mantener la llama, ese fuego que Prometeo desde siempre le viene robando a los dioses, desde el pensamiento crítico, la novedad científica, la apuesta académica, con la renovación y actualización constante de los temas culturales que giran de manera dinámica por este mundo (como ese Tesla incongruente y de *élan* egoico). El hielo es otra historia, quizás una probabilidad que las animaciones cinematográficas (así como también las narrativas de la ciencia ficción) han llevado a Hollywood más de una vez, y que el físico Michio Kaku no ha temido vaticinar

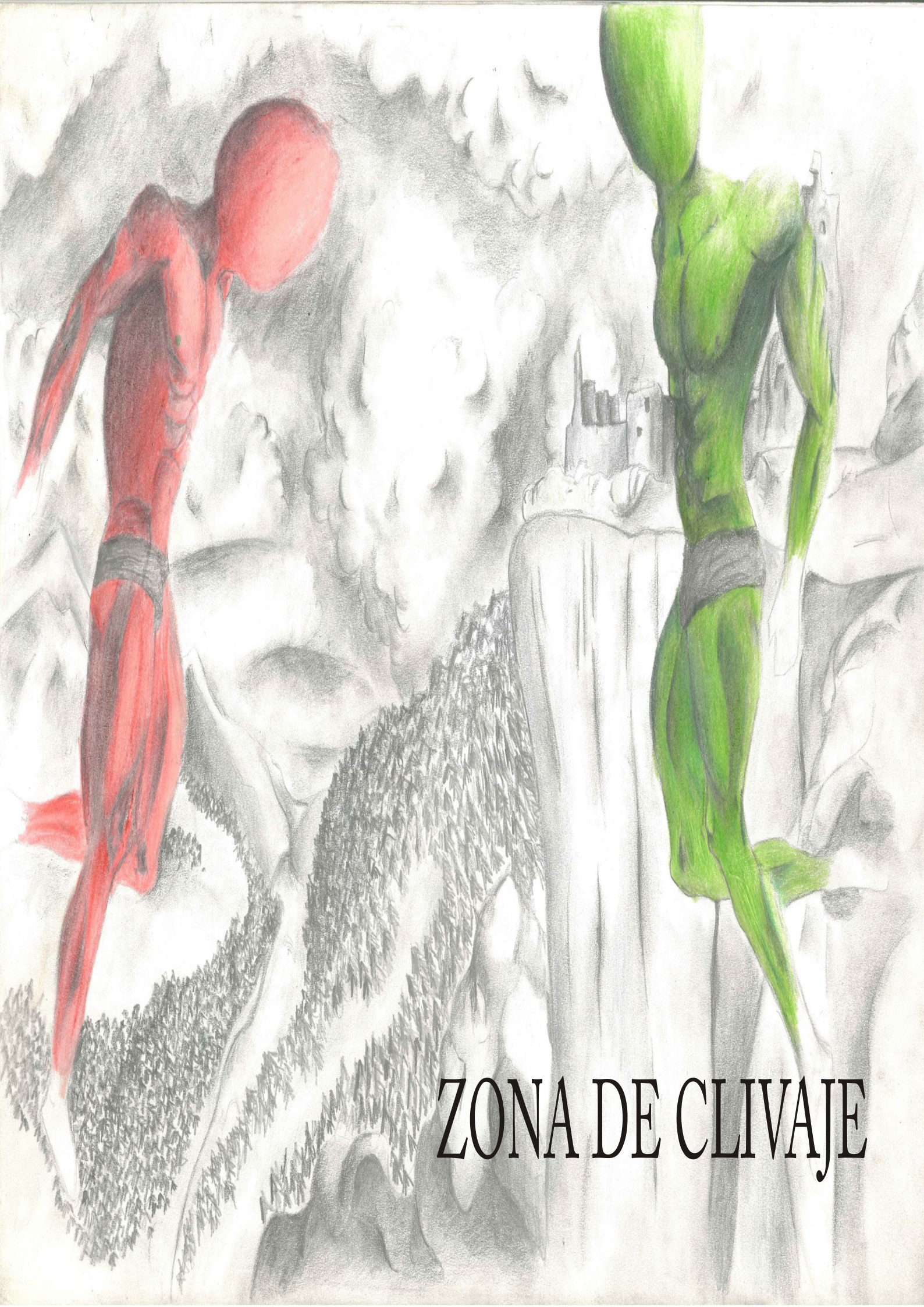
en *El futuro de la humanidad*.<sup>1</sup> La era del hielo. Los ciclos del universo que repercuten en el planeta Tierra. Todo es cíclico, o casi todo. Desde las empresas más colosales hasta los más pequeños, y no por eso menos importantes, emprendimientos humanos. La construcción de las sociedades y las naciones exige estar despiertos, para combatir esa tan nombrada distopía que anuncia la ficción, en este mundo humano regido por el espectáculo y el simulacro, como escribían Guy Debord y Jean Baudrillard.<sup>2</sup> Por eso necesitamos el fuego, para derretir el hielo, para forjar la llama, para combatir el sueño y alejar al monstruo. Esa ha sido la idea hasta ahora, y desde siempre.

*Marcelo Damonte, Virginia Frade y Claudio Paolini.*

---

1. En *El futuro de la humanidad* [traducido por Juan Manuel Ibeas Delgado. Debate, 2018] de Michio Kaku.

2. En *La sociedad del espectáculo* [traducido por Rodrigo Vicuña Navarro. Naufragio, 1995] de Guy Debord, y en *Cultura y simulacro* [traducido por Antoni Vicens y Pedro Rovira. Kairós, 1978] de Jean Baudrillard.



ZONA DE CLIVAJE

## La construcción de una Argentina blanca: el discurso legitimador de la nación blanca en el cine de actualidades

---

Lucía Correa Vázquez  
(Universidad de Buenos Aires, Argentina)<sup>1</sup>

**Resumen:** En el presente trabajo, analizaremos la formación e invención de un imaginario de nación en la cual la Argentina es blanca-europea y moderna, en el cine de actualidades en los años alrededor del Centenario (1910). Entendemos que la construcción de una identidad nacional con dichas características, fue promulgada desde los espacios de poder y el cine de no-ficción se presentó como una herramienta que, desde sus actualidades y noticiarios, podía forjar dicho imaginario.

**Palabras clave:** Racismo criollo, Modernidad, Cine silente, Representación.

**Abstract:** In the present work, we will analyze the invention of an imaginary of a nation in which Argentina is a white-European country, in the cinema actualities in the years around the Centennial (1910). We understand that the construction of a national identity with these characteristics was promulgated from spaces of power, and non-fiction cinema was presented as a tool that, from its actualities and newsreels, could forge said imaginary.

**Keywords:** Creole racism, Modernity, Silent cinema, Representation.

*Recibido:* 13 de mayo del 2023. *Aceptado:* 24 de mayo.

### Introducción

En el presente trabajo, analizaremos la formación e invención de un imaginario de nación en la cual la Argentina es blanca-europea y moderna, en el cine de actualidades en los años alrededor del Centenario (1910). Entendemos que la construcción de una identidad nacional con dichas características, fue promulgada desde los espacios de poder y el cine de no-ficción se presentó como una herramienta que, desde sus actualidades y noticiarios, podía forjar dicho imaginario.

---

1. Actriz, licenciada en Actuación por la UNA y maestranda en Estudios de teatro y cine argentino y latinoamericano en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

El corpus que trabajaremos serán los films de Actualidades de la Casa Lepage en los años cercanos al Centenario, siendo estos: *Tigre Club. Reparto de ropa a los niños pobres* (Casa Lepage, 1913), *Escuelas y Patronatos distribuye el plato de sopa en Villa Industriales, Lanús* (Casa Lepage, 1916), *Asociación Asistencia a domicilio a enfermos pobres* (Casa Lepage, 1916), *Patronato de la infancia. Vista a escuela agrícola de Claypole, Buenos Aires* (Casa Lepage, 1919), *Inauguración del Hotel de Inmigrantes* (Casa Lepage, 1913), *Inauguración oficial del asilo de ancianos en Núñez* (Casa Lepage, 1913) y *Fiesta infantil en Talar de Pacheco* (1913).

## 1. Construyendo una representación

Hacia 1910 la Argentina festeja su primer centenario de la Revolución de Mayo, de los inicios del camino hacia la independencia de la corona española y el nacimiento del primer gobierno patrio. Es decir, se celebran los primeros cien años de los inicios de la separación política-económica-social de la excolonia en vistas de formar un nuevo Estado-nación independiente. La nueva nación termina por configurarse hacia el Centenario, en la cual las elites determinaron que Argentina era un país blanco-europeo y que los pueblos originarios y los descendientes de los esclavos africanos traídos a la colonia eran un reducto del pasado: extintos o ya insignificantes en vías de desaparición (Adamovsky, 2012). Desde el Estado, se fomenta la inmigración europea para “poblar las tierras desérticas” y construir de este modo, una nación moderna y blanca, a imagen y semejanza de Europa y así conformar la identidad nacional. En relación con la conformación de una identidad nacional, Eduardo Grüner (2004) sostiene que su construcción responde a una necesidad de los Estados-nación de tener un “pueblo” que responda a este, identificándose con él. Por esta razón, las representaciones de la identidad nacional funcionan entonces como un instrumento ideológico en la cual todos los súbditos del Estado pueden reconocerse, siendo sus representaciones más efectivas la lengua, la cultura, la tradición y las imágenes (p.59), por lo que el cine, como veremos, no es la excepción.

Las olas inmigratorias no tardaron en llegar, modificando fuertemente a la Gran Aldea que era la Buenos Aires de fines de siglo XIX. Frente a tal cosmopolitismo y la imperiosa necesidad de aunar a los habitantes bajo una misma identidad nacional, se formó el concepto de que la Argentina era un “crisol de razas”, noción en la cual las diferencias entre los orígenes diversos de sus habitantes son matizadas y se presentan sin conflictividad alguna, en vistas de homogeneizar la nación en torno a la blanquitud de la clase dirigente, configurado por las familias patricias. De este modo, y siguiendo el análisis de Adamovsky (2012), la idea de un crisol de razas fue una herramienta que pretendió disimular cualquier marca de los orígenes diversos de la población, construyen-

do una homogeneidad cultural centralizada en la raza blanca como representante de “la argentinidad” (pp.343-344).

Siguiendo a Federico Pita (2021), las relaciones entre progreso y racismo se encuentran intrínsecamente relacionadas: “«Raza blanca» y «raza negra» son categorías abstractas y estructurales, herramientas de una ideología que plantea que lo blanco es lo superior y lo negro es lo inferior; funciona en espejo” (12). Desde la concepción misma de nación que tuvo el segundo presidente de la Argentina, Domingo Faustino Sarmiento, los mulatos y los zambos serían el eslabón que se encuentra entre la civilización y el palurdo: es decir, un animal, lo salvaje “La raza negra casi extinta ya –excepto en Buenos Aires–, ha dejado sus zambos y mulatos, habitantes de las ciudades, eslabón que liga al hombre civilizado con el palurdo; raza inclinada a la civilización, dotada de talento y de los más bellos instintos de progreso” (Sarmiento en Pita, 18). El investigador desarrolla el concepto *racismo criollo* para identificar el racismo existente en Argentina y que ha sido exitosamente invisibilizado hasta el momento. Por esa razón, el autor determina que hay tres aspectos que caracterizan al mismo: la invisibilización, la negación y la extranjerización. El primer aspecto consiste en invisibilizar la procedencia o la identidad étnico-racial de la persona, lo que evita otorgarle un relato político, cultural e histórico. Aquí se encuentran los términos “trigueño” o “campesino”, que nada dicen de su origen racial. El segundo aspecto se refiere al relato histórico construido por las instituciones que negaron el componente étnico del país, siendo el crisol de razas su discurso legitimador. El autor resalta el discurso de Joaquín V. González, político argentino y senador de la nación, quien niega la pluralidad étnico-racial del país:

Cuando hablo de razas inferiores, lo hago a toda conciencia, porque yo no soy de los que sostienen que todos los hombres son iguales, sino en sentido político... Bien; las razas inferiores, felizmente han sido excluidas de nuestro conjunto orgánico, por una razón o por otra, nosotros no tenemos indios en una cantidad apreciable... No tenemos negros, los que se introdujeron, en abundancia... han desaparecido también; no se advienen a nuestro medio social (En Pita, 2021 26).

Esta concepción de razas superiores e inferiores por parte de los sectores dirigentes del país da cuenta del racismo institucional y fundador de la idea de nación que determina su blanquitud y superioridad con respecto a las “razas inferiores, [que] felizmente han sido excluidas”. El tercer aspecto que señala Pita es el que defiende que la Argentina es blanca, procedente “de los barcos”, y que los negros y los indígenas no son propios de este país, por lo que serían extranjeros. El germen del racismo criollo así descrito puede verse en los films seleccionados para este trabajo, en los cuales el objeto de la mirada son la clase alta-blanca, al tiempo que se invisibiliza al pueblo no-blanco, negando su representación como sujetos de esta. Es en esta operación discursiva en la cual la Argentina se presenta al mundo como una nación blanca-moderna y europea.

El proyecto de nación que se venía gestando hacia los años del Centenario tenía como principal misión el ingreso a la Modernidad europea.<sup>2</sup> Por esta razón, las políticas de Estado tenían un fuerte anclaje político, económico y social de corte positivista, lo que permitiría el progreso del país y su inserción en la Modernidad, pensamiento acorde a las corrientes internacionales de la época. Fruto de tales políticas llevadas a cabo por la elite dirigente y conservadora, el país se ubicó en el mapa mundial como “el granero del mundo” y “la más europea de América”, intentando dejar atrás un pasado rural e indígena que ya no tenía lugar en la nueva Nación joven con todo un futuro por construir, espíritu que se manifiesta en la necesidad de “poblar el desierto” con inmigrantes europeos. La configuración de esta *comunidad imaginada* (Anderson, 1993) fue ideada desde la clase dirigente: la elite argentina, dueña de los campos, hija de los criollos revolucionarios, las familias patricias que dirigen al país según sus propios intereses y diseñan una nación a imagen de Europa.

De este modo, la identidad de la nueva nación se construye como una configuración de poder en torno a la idea de raza, en la cual la blanca es la dominante y la negra y mestiza, la dominada.<sup>3</sup> Como podemos ver, los cimientos de la identidad nacional argentina esconden bajo el apolítico crisol de razas, un racismo estructural funcional al poder. La idea de raza, tal como la analiza Aníbal Quijano en su artículo *¡Qué tal raza!* (1999), nace con el ingreso de América al mapa europeo: “se trata de un desnudo constructo ideológico, que no tiene, literalmente, nada que ver con nada en la estructura biológica de la especie humana y todo que ver, en cambio, con la historia de las relaciones de poder en el capitalismo mundial, colonial/moderno, eurocentrado” (144).

Siendo una herramienta para diferenciar lo blanco de lo no-blanco y, por lo tanto, inferior a aquél.

Por su parte, y en relación con los problemas de la representación aquí anticipados por Grüner, Stuart Hall entiende al racismo como “una estructura del discurso y la representación que intenta expulsar simbólicamente al Otro” (2010 344). Desde la enunciación, se intenta borrar su participación como sujeto desplazándolo a los márgenes o siendo serviles a objetivos ajenos, de modo que “los marginales son objetos de la representación de otros, nunca sujetos de su propia representación” (347). Como veremos más adelante, las películas retratan a la clase dominante y blanca como los objetos y sujetos de la representación: son objeto de la mirada del espectador porque es a ellos a quienes debemos ver en acción, mientras que las clases populares y no blancas funcionan

---

2. Si bien acordamos con Aníbal Quijano (1988) con que la Modernidad comienza en 1492 y por lo tanto América es una parte fundacional de la misma, utilizamos la noción de “ingreso” a la Modernidad según se lo entendía en la época a la que hacemos referencia.

3. En términos actuales, podemos agregar a la identidad marrón como otra de las etnias-razas invisibilizadas argentinas.

en la imagen como los receptores del accionar de los blancos, y al mismo tiempo, son los sujetos de representación porque determinan las formas de la enunciación misma.

En síntesis, entendiendo a la identidad nacional como una representación, los films que aquí analizaremos fueron útiles a la construcción de un imaginario blanco y moderno que fue la base identitaria para toda la Argentina, por sobre la pluralidad de orígenes ya existentes en el país. Tal construcción, favoreció a la dominación de la raza blanca por sobre las demás, en un sistema capitalista-moderno en el cual los dueños de producción eran blancos provenientes de Europa, mientras que los obreros, mendigos, campesinos, las clases populares, las personas no blancas, fueron identificadas y puestas en el lugar de los dominados.

## 2. Relaciones entre cine e identidad nacional

Las relaciones entre el cine de los primeros tiempos, la modernidad y la configuración de la identidad nacional han sido estudiadas por diversas investigadoras e investigadores. Irene Marrone (2003) y Andrea Cuarterolo (2010) acuerdan en que el discurso positivista y moderno puede verse con claridad en el cine de actualidades y noticiarios, mientras que el discurso nacionalista de la época, el que busca en “lo argentino” en el pasado, encontró en la ficción un terreno fértil para su desarrollo. Andrea Cuarterolo señala que “el cine, por su alcance masivo y por la democrática accesibilidad de su lenguaje, se convirtió en un medio ideal para la configuración de un imaginario colectivo” (2010 198), acordando con Irene Marrone al afirmar que el cine participa en la creación de un ser “argentinos y argentinas”, junto con la escuela y la milicia en un contexto de fuerte inmigración y modernización de la ciudad de Buenos Aires. Por su parte, Ana López (2015) sostiene que “el cine suministró la autoconfianza nacional en que su propia modernidad estaba “en proceso”, permitiendo a los espectadores compartir y participar en la experiencia de la modernidad tal y como se estaba desarrollando en otras partes”, al tiempo que los asistentes eran *voyeurs*, espectadores de la modernidad más que participantes de ella (137). La necesidad de las clases dirigentes de afirmar que el país que gobernaban era parte del mundo moderno hizo que la construcción de la nacionalidad se vea intrínsecamente relacionada a este objetivo. López entiende que la cámara fue usada “para beneficio de la comunidad imaginada nacional, para negociar precisamente los conflictos generados por los dilemas de una modernidad precariamente equilibrada entre las tradiciones indígenas y las influencias extranjeras, entre las aspiraciones nacionalistas y los deseos internacionalistas” (149). La negociación y búsqueda de equilibrio que señala la investigadora eran necesarias porque el progreso implicaba en Europa un crecimiento evolutivo constante pero, en el continente latinoamericano, el tiempo se percibía como una simultaneidad: lo premoderno-rural junto con lo moderno-urbano, por lo que el cine

permitía la utilización del último invento moderno e importado, en un país que buscaba mostrarle al mundo su marca de actualidad, civilidad y progreso.<sup>4</sup>

De este modo, en estos intentos de construir la imagen de una nación moderna de raíces europeas pero en suelo americano, destinada tanto para el público local como para el extranjero, qué se mostraba en pantalla y cómo eran decisiones fundamentales que sus realizadores, inmigrantes europeos llegados a Buenos Aires como Max Glucksmann y Federico Valle, tuvieron muy en cuenta para satisfacer los deseos de sus clientes aristocráticos.

### 3. Análisis de actualidades

El atractivo por la objetividad cinematográfica y su captación de los hechos *en el momento* en que estos suceden hizo de los noticieros un espectáculo informativo rápidamente capitalizado por el pionero Max Glucksmann. Las actualidades de la Casa Lepage, productora de Glucksmann, retrataron a la sociedad argentina tal y como la clase dirigente quería reconocerse y mostrarse al mundo, alineándose el cine desde sus orígenes con quienes detentaban el poder (López, 2015 150).

Dilucidando los contenidos de estos primeros films, Andrea Cuarterolo destaca tres aspectos fundamentales a la hora de observar la difusión del positivismo en el cine de no ficción: los protagonistas, los espacios y los temas. En cuanto a los protagonistas, se trataba de un cine “protagonizado y dirigido a una elite, con conciencia de clase, que intentaba justificar su papel hegemónico legitimando iconográficamente un proyecto de nación en el que adjudicaba un rol protagónico” (2010 200), mientras que otros actores sociales eran invisibles y el pueblo aparecía solo con funciones corales (aspecto que destaca también Irene Marrone en su libro). Los espacios representados celebraban la vida urbana y moderna de la metrópoli, siendo la Buenos Aires de la elite, la gran protagonista de estos films. En cuanto a los temas, el discurso positivista se instala en los adelantos científicos y tecnológicos asociados a la modernidad.

En línea similar, Irene Marrone señala que la filmografía documental se encarga especialmente de dar a conocer las obras de los gobiernos conservadores, así como de la vida social de sus miembros, y las visitas internacionales al país siendo el cine un “instrumento esencial para la legitimación del Estado” (2003 32). Las vistas y actualidades proyectadas desde y para la clase dominante, dueña de los medios de producción, fueron

---

4. Aníbal Quijano es contundente cuando señala que “esa relación tensional entre el pasado y el presente, la simultaneidad y la secuencia del tiempo de la historia, la nota de dualidad en nuestra sensibilidad, no podrían explicarse por fuera de la historia de la dominación entre Europa y América Latina, de la copresencia de ésta en la producción de la primigenia modernidad, de la escisión de la racionalidad y de la hegemonía de la razón instrumental. En fin, de las pisadas de la «modernización» en América Latina” (1988 63).

herramientas que permitieron la auto consagración de la elite como una clase superior, lo que les brindó los derechos de dirigir al gobierno nacional, siendo estas “imágenes que sugieren un concepto social dar-winista en el que se asocian estas proezas a la superioridad social y cultural de la elite gobernante” (2003 33). Agregamos por nuestra parte, que tal superioridad se manifiesta también en términos raciales, siendo la elite perteneciente a las familias patricias blancas quien invisibiliza en sus discursos la multiplicidad de orígenes de los habitantes del país, relegándolos a un rol pasivo en la representación, como receptores de su gobierno.

Para analizar la selección de Actualidades escogidas, seguiremos la propuesta de Carl Plantinga (2014) en su libro *Retórica y representación en el cine de no ficción*. El autor propone que el cine de no ficción y el documental contienen por un lado un discurso, la organización abstracta de los materiales fílmicos (la imagen y el sonido), y por el otro, el *mundo proyectado*, su contenido, un modelo del mundo real, siendo este una *mediación* entre la representación y la realidad: las imágenes proyectadas pueden ser engañosas en sus representaciones de la realidad porque el mundo proyectado siempre es ficticio. Según el autor, el discurso representa su modelo-mundo conforme a cuatro parámetros generales: la selección de la información sobre el mundo proyectado; el orden, la estructura de la información; el énfasis y la “voz”, el punto de vista. Según estos parámetros, analizaremos diferentes actualidades para observar cómo el discurso legitimador de una Argentina blanca se construyó, en parte, presentando un mundo proyectado que dejaba fuera a la mayoría de la sociedad argentina.

La Actualidad *Tigre Club. Reparto de ropa a los niños pobres* (Casa Lepage, 1913) comienza con un paneo general a la masa de niños que esperan el ingreso al establecimiento para recibir las donaciones, observando atentos la cámara que los registra. Luego la cámara se posiciona dentro del Club y comienza a registrar el ingreso de las familias, haciéndolo desde un lugar lejano y elevado, lo que permite una profundidad de campo que captura la gran concentración de personas que esperan por su turno. Luego, la cámara se ubica de manera oblicua, unos escalones por debajo del pasillo donde se realiza la donación. Esta posición permite que, luego de un pequeño paneo, la vista obtenga una posición privilegiada para capturar la acción de las Damas de beneficencia en la centralidad del plano en su acción de dar, mientras que los niños, luego de recibir su donación, descienden por las escaleras hasta quedar fuera del plano. Por corte, la cámara se ubica ahora más arriba, formando un plano en el cual las Damas, una joven y un caballero acompañante se encuentran a los costados mientras que por el centro se forma una pasarela por la que pasan los niños, como en una cadena de montaje fordista. Si bien es una película en blanco y negro, los rasgos fenotípicos son claramente distinguibles entre quienes dan y quienes reciben, blancos los primeros y no-blancos los

segundos. Esta característica es más apreciable cuando los niños blancos con sus ropas nuevas posan frente a la cámara, mientras que los *otros* niños deben continuar su camino hacia abajo, sin detenerse frente a la novedad cinematográfica. Finalmente, la jornada termina con una obra de teatro y espectáculo circense al aire libre, en la cual la cámara registra con cercanía las acrobacias brindadas y de manera general a la masa que disfruta del espectáculo.

En esta película podemos observar cómo las protagonistas del film son las Damas de beneficencia, señoras blancas con sus ropas de moda europea y su lucimiento frente al objetivo, en un terreno que le es propio como el Tigre Club en su acción de asistencia a los pobres (desprotegidos por su propio gobierno). El recorte de la realidad que presenta el mundo proyectado deja por fuera la individualidad y particularidad de los asistidos, con un discurso en el cual la cámara y su punto de vista representan a los blancos en posiciones superiores y a los mestizos, indígenas, no blancos en lugares inferiores, en una acción descendiente y en una masa que los invisibiliza.

Podemos comparar este film con la actualidad del mismo año *Fiesta infantil en el Talar de Pacheco* (Casa Lepage, 1913), que retrata una fiesta de la elite el día de Navidad. La película comienza con un paneo vertical capturando primero la mansión donde transcurre la acción y unos jóvenes andando a caballo después, configurando un escenario que une a la aristocracia con la felicidad. Luego de unas tomas de los paseos de las familias por el campo, un intertítulo presenta la hora del té para luego capturar a diferentes grupos reducidos en sus mesas disfrutando de la costumbre inglesa, posicionados frente a cámara y sonriendo para ella, mientras que los sirvientes hacen su trabajo. Luego del intertítulo que anuncia el “Reparto de juguetes y otras diversiones”, se enfoca la mesa con los juguetes y luego a los niños de frente a cámara con estos, escena opuesta a la entrega de ropa que analizamos en las actualidades previas. Los tiempos que se le dedican a cada escena permiten un retrato más singular de cada rostro blanco, de cada actividad, de cada situación en la cual la aristocracia disfruta de su estatus social mientras que los otros trabajan para ella. El posar frente a cámara es un lujo que no todos pueden darse, tal y como puede observarse en el minuto 1:46 cuando un mozo a la derecha del plano es sorprendido por la cámara y decide bajar la cabeza y caminar hacia atrás, ocultándose. La cinta continúa con escenas familiares en el parque, una pequeña representación teatral en la cual los invitados se muestran distendidos y alegres.

En la Actualidad *Escuelas y Patronatos distribuye el plato de sopa en Villa Industriales, Lanús* (Casa Lepage, 1916), realizada tres años después de la analizada anteriormente, el discurso del film se expresa con claridad por medio de los intertítulos, haciendo énfasis por medio de las mayúsculas en la idea que se quería transmitir sobre el mundo proyectado, captando rápidamente la atención del espectador, muchas veces

analfabeto. Las placas irán brindando un punto de vista paternalista, actitud que puede asociarse a la reciente pérdida de su poder con el ascenso de Yrigoyen al poder y una consecuente necesidad de las elites de auto legitimar su rol en una sociedad que está teñida por las revueltas sociales y la crisis del orden conservador.

Con los primeros intertítulos se manifiestan las diferencias existentes para el acceso a Villa Industriales: mientras las carretas tiradas por caballos que se hunden en el barro, el tranvía como signo del progreso atraviesa sin problemas el campo bonaerense, al tiempo que las “centenares de familias” se acercan a pie recorriendo “más de una legua para recibir alimentos”, que serán raciones de sopa y pan. Para el ingreso de las damas de beneficencia, un intertítulo les da la entrada “La comisión de ESCUELAS y PATRONATOS llega al colegio”: un plano general pero más cercano que los anteriores muestra a las señoras ingresando desde la izquierda hacia el centro de este, donde está ubicada la entrada del colegio, mientras que “las centenares de familias” se ubican por detrás, quietas y observando atentas a las señoras. En esta escena, la acción del film parece detenerse para poder observar con detenimiento a las protagonistas del film, convirtiéndose en una presentación de personaje. A continuación, el intertítulo reza “Siete madres de familias suman 51 hijos, todos comensales del PLATO DE SOPA”: con un paneo se brinda una vista general y cuantitativa de los niños y algunos adultos esperando por el alimento, en el exterior del establecimiento o en algún patio interno. Con el intertítulo “La distribución”, se enfocan a las señoras sirviendo el plato de sopa. El siguiente intertítulo no puede verse con claridad, pero sí se lee “PASARON 48 HORAS SIN COMER. La madre se ha enloquecido a consecuencia del hambre”. La escena en cuestión retrata a una señora con un niño a su lado y otro en brazos, ella de claros rasgos indígenas y el niño con la cabeza gacha, en una actitud pasiva frente a la cámara, retratados para su contemplación. Podemos observar, retomando a Hall, que la familia se encuentra como objeto para la representación de otros, en este caso, de las damas de beneficencia y su generoso accionar. A este retrato le sigue el intertítulo “Una familia sumida en la miseria” y a continuación un paneo general de la fila para el plato de sopa, y de los “alumnos más pobres” sentados en la mesa recibiendo sus raciones de comida. “Un comensal en pose” muestra a un niño comiendo en el piso rodeado por las señoras, una voz paternalista y cómica de un discurso elitista y aristocrático. El film termina con un plano general de la salida de las masas del colegio, y con un “recreo bajo los árboles”, un final romántico que parece proyectar momentos de felicidad gracias a la asistencia de las damas.

La actualidad *Patronato de la infancia. Vista a escuela agrícola de Claypole, Buenos Aires* (Lepage, 1919) de menor duración que las anteriores, también insiste en la mostración de la cantidad de asistidos, haciendo énfasis con sus tomas generales en los desfiles de los niños. El ingreso de la comisión es tomado desde una posición frontal de

la cámara, como acercándose al espectador, mientras que los niños son filmados desde planos diagonales, enfatizando lo cuantitativo. Esta actualidad destaca el buen funcionamiento del Patronato, con el orden con que se desplazan los niños en la institución que los aloja para su crecimiento y progreso en la sociedad.

Como vemos y acordando con Marrone, la protagonista de las actualidades y las vistas es la elite dirigente, mientras que la representación de los “otros” queda relegada en una dimensión coral y subalterna, promocionando un patriciado cada vez más aristocrático, los herederos “naturales” de los revolucionarios de mayo. La gente pobre es asistida por las damas de beneficencia cumpliendo con su función social aristocrática: “refuerza la subalternidad de estas personas pobres, a la vez que legitima la supuesta autonomía de esas mujeres de la elite en el rol materno que ejercen desde instituciones benéficas y desde el Estado sin escapar al mandato genérico” (2003 37) al tiempo que advierte que los films aquí trabajados no estaban dirigidos solamente al público en general sino a las mismas sociedades de beneficencia, justificando su misión social.

Las actualidades *Inauguración oficial del Asilo de ancianos en Núñez* (Lepage, 1913) y *Inauguración Hotel de Inmigrantes* (Casa Lepage, 1913) son dos films que practican la invisibilización de la otredad de manera contundente. El primero consiste en la Inauguración del Asilo por parte de la Sociedad Francesa y el segundo, como señala su título, en la inauguración del hotel de inmigrantes. En ambos films el objeto representado son las elites, luciéndose para la cámara con acciones que le son propias, las inauguraciones de establecimientos que le permiten identificarse como los protectores de los pobres y desprotegidos. En el flamante hotel, pueden verse a las señoras de la elite divirtiéndose en el comedor, juego que dista mucho de la situación real que enfrentaron los inmigrantes. Los títulos de las actualidades mencionan una acción benéfica pero los beneficiados no aparecen en las mismas, no tienen un espacio en la representación, son ausencia. Algo similar ocurre con el film *Asociación Asistencia a domicilio a enfermos pobres* (Lepage, 1916), en el cual la acción representada es una salida de misa de los miembros de la Asociación con sus mejores trajes, pero nada dice la actualidad de su asistencia a los enfermos pobres. El objeto del film son sus integrantes en contextos sociales y religiosos, verse ellos mismos en pantalla y reconocerse como personalidades importantes frente al resto de la población, al momento de su proyección.

## Conclusiones

En este trabajo hemos intentado dar cuenta de la intrínseca relación que existe entre la construcción de la identidad nacional argentina y las representaciones que de esta se hacían en las películas de actualidades de la época, configurando un imaginario social que determinó que la nación era blanca, moderna y europea, dando como resultado un

racismo estructural que invisibiliza, niega y extranjeriza a las poblaciones y los habitantes no blancos.

Los discursos de los films y sus mundos proyectados dan cuenta de un discurso legitimador de la clase aristocrática con su color de piel blanco por sobre el resto de la población, quienes son representados como dependientes de esta. De este modo, la elite, dueña de los medios de producción, se presenta en sociedad como la heredera de los revolucionarios de mayo, la conductora de la nación y su mejor representante, negando las pluralidades y construyendo una idea de pueblo que les sea útil a sus fines modernizadores y europeizantes, a la imagen de nación que necesitaban exportar al extranjero.

De este modo, las películas responden a esta idea de nación omitiendo los temas, espacios y sujetos que no se adecuan al discurso blanco y moderno, y cuando los “otros” son capturados por la cámara, aparecen para el lucimiento de la elite, útiles a una representación que no les es propia. Es así como las personas racializadas son omitidas por el discurso filmico fundador de la nacionalidad bajo el manto de un crisol de razas apolítico y homogeneizante. Retomando a Eduardo Grüner, las imágenes tienen un rol fundamental en la invención de la identidad nacional, por lo que estas películas han contribuido a la generación de un imaginario erróneo sobre la composición étnica argentina, privilegiando lo blanco como lo universal y civilizado, dejando al resto como una desviación cercana a la barbarie.<sup>5</sup> Esta discriminación racial originaria de la nación justifica una inferioridad social, política y cultural (y en consecuencia, económica) de todo lo no blanco, que continúa vigente y resulta imperioso hacer ver, porque después de todo, lo que no se nombra, no existe.

## Bibliografía citada

Adamovsky, Ezequiel. “El color de la nación argentina. Conflictos y negociaciones por la negociación de un ethnos nacional, de la crisis al Bicentenario.” *Boehlau Verlag Ges.m.b.H. & Co. KG*, 2012. [www.vr-elibrary.de/doi/10.7767/jbla.2012.49.1.343](http://www.vr-elibrary.de/doi/10.7767/jbla.2012.49.1.343)

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de cultura económica, 1993

Cuarterolo, Andrea. “El arte de “instruir deleitando. Discursos positivistas y nacionalistas en el cine argentino del primer Centenario.” *Revista Iberoamericana*, vol. X, n° 39, 2010, pp.197-210.

Grüner, Eduardo. “El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura.” *La Puerta FBA*, n° 1, 2004, pp. 58-68. [sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/19994](http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/19994)

---

5. El biólogo e investigador Daniel Corach afirma que “el 60 por ciento de los argentinos tienen antecedentes indígenas”. Entrevista realizada por Leonardo Moledo para el diario Página 12 disponible en [www.pagina12.com.ar/diario/ciencia/19-54853-2005-08-10.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/ciencia/19-54853-2005-08-10.html)

- Hall, Stuart. "Parte IV. Identidad y representación." *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Envi3n, 2010, pp. 337-482.
- L3pez, Ana. "Cine temprano y modernidad en Am3rica Latina." Traducido por Francisco 3lvez Francese, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoam3rica*, n3 1, diciembre 2015, pp. 128-170. [vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/31](http://vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/31)
- Marrone, Irene. "Vistas y actualidades de Max Gl3cksmann." *Im3genes del mundo hist3rico. Identidades y representaciones en el noticiario y documental en el cine mudo argentino*. Biblos, 2003.
- Pita, Federico. "De qu3 hablamos cuando hablamos de raza." *Cuadernos del INAP*, A3o 2, n3 61, Instituto Nacional de Administraci3n P3blica, Buenos Aires, 2021. [publicaciones.inap.gob.ar/index.php/CUINAP/issue/view/100](http://publicaciones.inap.gob.ar/index.php/CUINAP/issue/view/100)
- Plantinga, Carl. "5. El discurso de no ficci3n." *Ret3rica y representaci3n en el cine de no ficci3n*. Universidad Nacional Aut3noma de M3xico, 2014.
- Quijano, An3bal. *Modernidad, identidad y utop3a en Am3rica Latina*. Sociedad y Pol3tica, 1988.
- Quijano, An3bal. "¡Qu3 tal raza!" *Ecuador Debate. Etnicidades e identificaciones*, n3 48, Quito, diciembre, 1999, pp. 141-152.

## Filmograf3a

- Tigre Club. Reparto de ropa a los ni3os pobres (Casa Lepage, 1913)  
[www.youtube.com/watch?v=bcsiN9GTyU0&ab\\_channel=DiFilm](http://www.youtube.com/watch?v=bcsiN9GTyU0&ab_channel=DiFilm)
- Escuelas y Patronatos distribuye el plato de sopa en Villa Industriales, Lan3s (Casa Lepage, 1916) [www.youtube.com/watch?v=rAaTfNSgBXE&ab\\_channel=DiFilm](http://www.youtube.com/watch?v=rAaTfNSgBXE&ab_channel=DiFilm)
- Asociaci3n Asistencia a domicilio a enfermos pobres (Casa Lepage, 1916)  
[agnbicentenario.mininterior.gob.ar/web/fichatecnica?terms=290](http://agnbicentenario.mininterior.gob.ar/web/fichatecnica?terms=290) (min. 9:55)
- Patronato de la infancia. Vista a escuela agr3cola de Claypol, Buenos Aires (Casa Lepage, 1919)  
[agnbicentenario.mininterior.gob.ar/web/fichatecnica?terms=290](http://agnbicentenario.mininterior.gob.ar/web/fichatecnica?terms=290) (min. 10:15)
- Inauguraci3n oficial del asilo de ancianos en N3ñez (Casa Lepage, 1913)  
[agnbicentenario.mininterior.gob.ar/web/fichatecnica?terms=290](http://agnbicentenario.mininterior.gob.ar/web/fichatecnica?terms=290)
- Inauguraci3n Hotel de Inmigrantes (Casa Lepage, 1913)  
[www.youtube.com/watch?v=BcE-wlpQM7U&ab\\_channel=DiFilm](http://www.youtube.com/watch?v=BcE-wlpQM7U&ab_channel=DiFilm)
- Fiesta infantil Talar de Pacheco (Casa Lepage, 1913)  
[www.youtube.com/watch?v=ZQfmwKFdn8Y&ab\\_channel=DiFilm](http://www.youtube.com/watch?v=ZQfmwKFdn8Y&ab_channel=DiFilm)

**Materialidad y mercantilización:  
el Período especial, Ediciones Vigía  
y *El río de Martín Pérez y otros poemas***

---

Alena Coleman

(Universidad de Princeton, Estados Unidos)<sup>1</sup>

**Resumen:** En este ensayo examino la mercantilización de la afrocubanidad durante el Período especial (1991-2000) en Cuba a partir del libro artístico *El río de Martín Pérez y otros poemas* (1996) de la autora Nancy Morejón y la editorial independiente Ediciones Vigía. Sostengo que examinar la materialidad de este poemario revela una tensión entre dos tendencias en la Cuba del Período especial: el deseo de celebrar la cultura afrocubana durante un período de libertad de expresión individual y la mercantilización de esta expresión. Primero, teorizo los libros artísticos de Ediciones Vigía como artículos de consumo en el contexto de la creciente economía turística de Cuba durante el Período especial. Aplicando este aparato teórico a *El río de Martín Pérez y otros poemas*, sostendré que el propio material del libro ofrece un *performance* de la identidad afrocubana, celebrando y mercantilizando esa cultura. Por último, uniendo un enfoque del libro como objeto y un análisis de contenido, analizo el poema que da título al libro, “El río de Martín Pérez”, y muestro cómo el contenido del libro también participa en el *performance* de la afrocubanidad en el libro.

**Palabras claves:** Materialidad, Mercantilización, Afrocubanidad, Libro artístico.

**Abstract:** In this essay, I examine the commodification of Blackness during the Special Period (1991-2000) in Cuba using the artist’s book *El río de Martín Pérez y otros poemas* (1996) by the author Nancy Morejón and the independent press Ediciones Vigía. I maintain that examining the materiality of this poetry collection reveals a tension between two tendencies in Special Period Cuba: the desire to celebrate Afro-Cuban identity during a period of relative freedom and the urge to commodify that expression. Firstly, I theorize the artist’s books of Ediciones Vigía as commodities within the context of Cuba’s growing tourist economy during the Special Period. Applying this theoretical apparatus to *El río de Martín Pérez y otros poemas*, I argue that the material of the book itself performs Black Cuban identity, both celebrating and commodifying that culture. Finally, uniting a book-as-object approach and a content analysis, I analyze the title poem, “El río de Martín Pérez,”

---

1. Indiana, Estados Unidos. Es licenciada en inglés y español por la Universidad de Notre Dame. Tras su graduación, obtuvo una beca Fulbright para la enseñanza del inglés en Uruguay, donde vivió en Rivera y Montevideo y organizó talleres de escritura poética, teatro y música folclórica. Actualmente cursa estudios de doctorado en la Universidad de Princeton, donde sus investigaciones se centran en la poesía, la mercancía y la escritura de mujeres y personas afrodescendientes.

and show how the content of the book also participates in the book's performance of Blackness.

**Keywords:** Materiality, Commodification, Afro-Cuban, Artist's book.

*Recibido:* 30 de noviembre del 2023. *Aceptado:* 14 de marzo.

## Introducción

Cuando uno se encuentra con el libro artístico *El río de Martín Pérez y otros poemas* (1996), de la editorial independiente cubana Ediciones Vigía, se está cara a cara con la imagen de una mujer afrodescendiente, su cuerpo impreso en papel de estraza, sus manos sumergidas en un río vibrante, lleno con barcos y peces; quizás la mujer está jugando con los barcos, o quizás está bendiciéndolos. La luz de la estrella de la tarde cae en cordeles amarillos sobre la mujer, iluminando el trasfondo de papel negro con color vivo. Uno nota que no hay un título en la cubierta, solamente las palabras "Nancy Morejón" y "poesía" aparecen como si fueran nubes en el cielo. Entonces, uno despliega un rollo atado a la encuadernación del libro y un río fluye sobre su mano. El río anuncia el título del poemario *El río de Martín Pérez y otros poemas*. Mientras se continúa explorando el libro, el río fluye en el borde de cada página. Uno se encuentra frente a un libro que reflexiona sobre su propia cubanidad, la de 1996 y la del Período especial; no solamente esto, sino que también ilustra la relación con lo afro, especialmente con las mujeres afro. Estos temas son centrales, ya que todas las ilustraciones representan la mujer afro.

En esta investigación, examinaré cómo el libro artístico *El río de Martín Pérez* ofrece una lente para ver el Período especial en Cuba y revela una tensión entre dos tendencias: el deseo de celebrar la cultura afrocubana durante un período de libertad de expresión individual y la mercantilización de esta expresión. Voy a sostener que al entender *El río de Martín Pérez* como un artículo de consumo se puede ver cómo estas tendencias no se excluyen mutuamente sino existen lado a lado. Primero, proveeré una historia breve del Período especial para contextualizar la vorágine cultural en la que *El río de Martín Pérez* fue creado. Después, discutiré las obras de Vigía e intentaré teorizar sus obras como artículos de consumo, reconociendo la complejidad de este término. Demostraré que una mirada detallada a la materialidad ofrece el mejor lente para ver las tensiones inherentes a definir algo bajo este término. Luego, aplicaré este aparato teórico a *El río de Martín Pérez* para demostrar cómo el poemario celebra y mercantiliza no sólo la cubanidad sino específicamente la afrocubanidad. Finalmente, analizaré el poema

que da título al poemario, “El río de Martín Pérez,” para ver cómo el contenido poético del libro también participa en este proceso.

### **Contexto: El Período especial en Cuba**

Ediciones Vigía surgió en 1985, cuatro años antes de la caída del Muro de Berlín y la disolución de la Unión Soviética en 1989. Esta disolución marcó el principio de una crisis económica sin precedentes para el estado cubano. La economía cubana era totalmente dependiente de la de la Unión Soviética. En su capítulo sobre la ideología económica cubana, durante el Período especial, el teórico político Katherine Gordy indica: “By 1989, the Soviets provided all the wheat with which Cuban bread was made, 65% of the powdered milk, 50% of the fertilizers and 40% of its rice” (167). En casi una noche, aproximadamente, seis mil millones de dólares estadounidenses, materializados en subvenciones soviéticas para el gobierno cubano, desaparecieron (García). Con un país en la mitad del colapso económico, Castro hizo un discurso avisándole a los cubanos que debían prepararse para un “período especial en época de paz,” y con esta frase dio nombre a la crisis (Skłodowska 137).

Según Castro, este período especial no significaba una transigencia del espíritu socialista sino “cambios revolucionarios.” Sin embargo, este discurso señaló una onda de nuevas políticas de corte capitalistas. En 1992, el gobierno reformó la constitución para permitir, de manera limitada, la inversión extranjera y la posesión de propiedad en la isla por parte de negocios extranjeros (*Constitution*, ver los artículos 15 y 23). Otras reformas incluyeron la despenalización de la posesión de la moneda extranjera (Ley 140), la cual permitió la apertura de Cuba al turismo extranjero (Sawyer 108). El turismo se transformó en el sector más importante de la economía, y el gobierno entró en acuerdos de *joint venture* con empresas españolas, italianas, canadienses y mexicanas para construir hoteles nuevos para turistas norteamericanos, europeos y latinoamericanos (Chomsky et al. 517). Sin embargo, el turismo dependía de un sistema fundamentalmente desigual. Según el politólogo Mark Sawyer, en su libro *Racial Politics in Post-Revolutionary Cuba* (2006), la despenalización de la moneda extranjera inició un sistema dual de moneda: un mercado de dólares vs. un mercado de pesos cubanos (107-8). Los cubanos, quienes poseían dólares, tenían acceso a las tiendas para turistas, las cuales vendían cosas que no se podían comprar con pesos, por ejemplo, ciertas medicinas. Estos cubanos con acceso a dólares eran de ascendencia europea, ya que los blancos tenían la mayoría de los trabajos en los complejos turísticos (Sawyer 108-10).

A pesar de los intentos del gobierno por mejorar la economía por medio de reformas, la vida cotidiana en Cuba era sumamente difícil, aún para aquellos con

acceso a dólares. Gordy ilustra la situación de la siguiente manera: “Soap was a rare commodity and people turned to making their own. Weekly cooking shows explored various recipes whose primary ingredient was banana peels. Used coffee grinds were set out in the sun to dry so that they could be used for a second, third, or fourth time” (167). En 1994, con el famoso “Maleconazo”, la crisis económica llegó a su clímax. El 5 de agosto cientos de cubanos hicieron un disturbio público en el centro de La Habana (Gordy 168). Según la politóloga Kelly Greenhill Después de esta manifestación, Castro revocó su política antigua “...of arresting anyone who tried to escape the island by sea” (75). Esta decisión precipitó una crisis migratoria de gran magnitud: la “Crisis de balseros”, cuando miles de cubanos trataron de salir de la isla por balsa (Gordy). Al final, Castro volvió a instituir su política de detener a los balseros. La crisis aguda se acabó, pero las repercusiones económicas y políticas del “Maleconazo” seguían teniendo efecto en la vida cubana.

Después de 1994, la isla llegó a un estado más estable, pero todavía de escasez. Cuba entró en un período de “capitalismo socialista” o “socialismo del mercado” (Sklodowska 139). Es difícil decir con exactitud cuándo Cuba salió del Período especial y entró en el actual período. En general, los académicos dicen que el Período especial terminó con el milenio, en el año 2000 o en el 2004, cuando Cuba finalmente terminó su práctica de aceptar el dólar en sus tiendas, aunque no volvió a penalizar la posesión del dólar (Heller). Sin embargo, los efectos del Período especial no terminaron con el regreso de una economía estable. El ascenso del turismo como sector más importante de la economía tuvo un gran impacto en la cultura. En su introducción al Período especial, la historiadora Aviva Chomsky y sus coautores explican el asunto de manera sencilla: “[Tourism’s] impact on society was enormous, ranging from official promotion of Afro-Cuban culture as a tourist attraction, to the restoration of Old Havana, to the growth of tourism-affiliated businesses including prostitution and drugs, as well as taxicabs, private front-parlor restaurants or *paladares*, and home rentals” (517-8). Por lo tanto, la economía cubana llegó a estar altamente influida por deseos extranjeros. Al mismo tiempo, Cuba entró un “new period of relative cultural tolerance,” según lo planteado por el etnomusicólogo Robin D. Moore en su estudio de la afrocubanidad *Nationalizing Blackness* (1997) (226). Moore mantiene que, durante el Período especial, el gobierno cubano “softened its de facto policy of intolerance” contra expresiones culturales centradas en el tema de la raza. El gobierno comenzó a promover la cultura derivada de África en Cuba con, por ejemplo, la fundación de la Casa de África, un museo en La Habana (226). En este ambiente, en que el turismo era el rey, Ediciones Vigía obtuvo su fama internacional.

## Aproximación teórica: la materialidad, el artículo de consumo y Ediciones Vigía

Según la antropóloga Ruth Behar, quien escribió la única historia de Ediciones Vigía, la editorial empezó con una asociación entre dos poetas-artistas en Matanzas, Cuba. Los fundadores de Vigía, Alfredo Zaldívar Muñoa (1956-presente) y Rolando Estévez Jordán (1954-2023) (a quienes nombraré por sus apellidos paternos, como ellos prefieren), trataban de promover un espacio artístico alternativo en Cuba, ya que el mercado editorial estaba controlado por las instituciones oficiales del gobierno. Empezaron a crear invitaciones a lecturas de poesía, estéticamente bellas, realizadas con los restos del papel de estraza del carnicero local. Después del éxito de estas invitaciones, Zaldívar y Estévez empezaron a diseñar folletos y libros más ambiciosos de poesía y prosa, centrados en la idea que el libro debía ser una obra de arte. Al emprendimiento editorial se le dio el nombre de Ediciones Vigía, la que clarificó su misión al final de la década de los años 1980, cuando imprimieron manifiestos artísticos en su *Revista de la Vigía*. Un manifiesto proclamó que Vigía publicaba “los impresos más humanos del mundo” (en Behar 3). Vigía afirmó esta proclamación ya que, con la excepción de un mimeógrafo soviético, todos sus libros fueron hechos a mano por artistas voluntarios. Después de la producción, la editorial les regaló estos libros a los voluntarios y a miembros de la comunidad. Zaldívar y Estévez se enfocaron en publicar a poetas locales, matanceros sin acceso a las instituciones de publicación nacional. Se usaron materiales naturales y accesibles, como los restos de papeles y ramas y hojas, con su papel de estraza característico, para crear libros bellos de forma económica. Hasta hoy, cada libro de Vigía incluye una lista de los artistas que lo hicieron y un colofón que describe los materiales usados en la producción del libro (Behar 2-13).

Durante el Período especial, el proceso de producción de Vigía cambió. Behar explica que, aunque la editorial nunca fue controlada por el gobierno, la misma sí fue subvencionada por el mismo, durante la década de los 1990. También, empezó a vender sus libros con un sistema dual como el sistema peso-dólar de Cuba. Vigía imprimía 200 ejemplares de cada libro y regalaban los primeros a amigos y a voluntarios. Luego, vendían algunos ejemplares a un precio módico en pesos cubanos a compatriotas, mientras que vendían otros ejemplares a turistas, a un precio alto en dólares. La editorial también empezó a publicar a figuras internacionales, como Borges y Dickinson. Vigía ganó fama nacional e internacional; se consideraba un logro artístico publicar con la editorial. De hecho, museos y bibliotecas, especialmente en los Estados Unidos, empezaron a coleccionar sus libros (Behar 2-13). El taller de Vigía en la Casa del Escritor se transformó en una atracción turística. Behar nota que una guía a Cuba de *Lonely Planet* alaba a Vigía, y se puede encontrar a Vigía en el sitio web de *Tripadvisor*. Hoy día, se venden creacio-

nes modestas por \$60, mientras creaciones muy elaboradas se venden hasta por \$500 en *eBay* y *Amazon*.<sup>2</sup>

En palabras de Behar, los cambios en la producción de Vigía señalan que “Ediciones Vigía had to succumb to the growing capitalist market on the island” (6). Aquí, el verbo “succumb” implica un pasado paradisiaco para Vigía y una caída a una fuerza negativa: el mercado capitalista. Por eso, la declaración de Behar implica una dualidad: o Vigía es una editorial local, auténtica (aunque Behar nunca utiliza esta palabra), o está corrompida por el mercado capitalista turístico. Otros especialistas en Vigía como Elzbieta Sklodowska y Erin Finzer parecen ver la cuestión de manera similar e intentan resolver esta tensión aparente. Ambas críticas sitúan Vigía fuera del mercado de artículos de consumo. Llegado este punto, resulta pertinente considerar la tensión intrínseca y explorar la conceptualización de Vigía como artículo de consumo. La clave para entender esta perspectiva radica en examinar la materialidad o *thingness* de sus libros, siendo *El río de Martín Pérez y otros poemas* ejemplar representativo de esta consideración.

Sin embargo, antes de que se puedan situar las obras de Ediciones Vigía dentro de la producción de artículos de consumo, es necesario definir este término. La definición de Marx sirve como punto de partida para otras exploraciones de esta idea. Para Marx un artículo de consumo primero debe tener un “valor de uso” (use value), o en la explicación de David Harvey, el geógrafo económico marxista, un artículo de consumo debe cumplir con “a human want, need or desire” (16). También, un artículo de consumo debe ser intercambiable, debe tener un “valor de cambio” (exchange value), pero para que sea intercambiable debe haber un rasgo común entre todos los artículos de consumo que los haga conmensurables. Según la interpretación de Harvey, este rasgo común es que “they [artículos de consumo] are all bearers of the human labor embodied in their production” (18). Este trabajo humano es valor, según Marx, y valor es lo que hace que los artículos de consumo sean conmensurables.

Marx también propone la idea del fetichismo de artículos de consumo. Harvey explica que el fenómeno del fetichismo de artículos de consumo es un resultado de los complejos sistemas de intercambio que existen en la economía global capitalista. Estos sistemas ocultan el trabajo humano que se realiza para producir cualquier artículo de consumo. Para Harvey, la consecuencia del mercado global, “is that our social relation to the laboring activities of others is disguised in the relationships between things” (40). Para decirlo claramente, el intercambio oculta las relaciones sociales.

---

2. Estos precios vienen de mi búsqueda en *eBay* el 6 diciembre 2021 y de mi búsqueda en *Amazon* el 7 diciembre 2021. Aunque no he encontrado un ejemplar de *El río de Martín Pérez y otros poemas* en línea, tiene una calidad semejante a *Portillo de la luz: Cancionero mínimo* de Marta Valdés, el cual se vende en *eBay* por \$230 el 6 diciembre 2021.

Para Marx, el fetichismo es “inseparable from the production of commodities”, ya que el intercambio es parte clave de la definición de los artículos de consumo. El autor alemán mantiene que “To become a commodity a product must be transferred to another, whom it will serve as a use value, by means of an exchange” (30). Si algo no se puede intercambiar, entonces no tiene valor (Harvey 42). Ésta es la idea que el antropólogo y teórico de la globalización Arjun Appadurai elige explorar en su introducción al libro *The Social Life of Things* (2013). Para Appadurai, los artículos de consumo son objetos de valor económico y se crea valor económico con el intercambio. Es decir, el valor no es una característica inherente de objetos, sino que el valor se compone de las opiniones de sujetos humanos a cerca de un objeto en el contexto de intercambio. Esta definición supera uno de los escollos de la concepción de Marx. No hay un rasgo conmensurable secreto que hace que los artículos de consumo sean diferentes de otras cosas. Más bien, en el entendimiento de Appadurai, todas las cosas tienen la capacidad de ser artículos de consumo. En su capítulo en *The Social Life of Things*, el antropólogo Igor Kopytoff enfatiza esta idea aún más. El autor mantiene que “the same thing, at the same time, may be seen as a commodity by one person and as something else by another” (64). Todas las cosas pueden entrar y salir del estado de ser un artículo de consumo durante sus vidas. Todas las cosas pueden ser y no ser un artículo de consumo debido a las opiniones diversas de sujetos humanos. Este entendimiento es la clave para interpretar las obras de Vigía.

Hasta hoy, los especialistas han dudado en clasificar los libros de Vigía como artículos de consumo. En la colección seminal sobre Vigía, *Handmade in Cuba* (2020), la voz central que aborda el tema es Erin S. Finzer. Aunque Finzer nota que los libros de Vigía tienen un “valor de uso” y entonces se pueden considerar como artículos de consumo, continúa manteniendo que esta lente no es apropiada para las obras de Vigía. Concede que se los puede llamar “enchanted commodities”, ya que tienen “a kind of fetish, but less in the Marxist and more in the spiritual sense of the term” (97). Finzer hace esta afirmación debido a que, los diseños intrincados y los papeles cuidadosamente pegados de los libros, llaman la atención del trabajo que se realiza para hacer estos objetos, en vez de ocultarlo. Además, un libro de Vigía muchas veces requiere que quien lee interactúe con él— desplegando un rollo, abriendo una solapa o manipulando unas muñecas de papel dentro del libro. Estas experiencias táctiles, según Finzer, dan vidas emocionales a los libros, creando el valor afectivo del mismo. Este valor afectivo, o las emociones producidas por el objeto, engendra un sentimiento de reciprocidad. Por eso, se debe considerar a los libros de Vigía no como artículos de consumo, sino como regalos que circulan en una economía de regalos. Para Finzer, las economías de regalos se componen de comunidades pequeñas que se articulan bajo una idea de reciprocidad. Esta autora sostiene que la circulación de las obras de Vigía es una comunidad de recípro-

cidad no sólo porque los libros producen ese sentimiento, sino también porque los libros circulan entre “parientes,” quienes se conocen y se dedican a la misión de Vigía.

En este sentido, estoy de acuerdo con Finzer, pues entiendo que los libros de Vigía llaman la atención al trabajo usado para crearlos. Sin embargo, no estoy convencida de que la visibilidad de este trabajo los remueva de los efectos del fetichismo, ni los sitúe en una economía de regalos. Si se usa la definición de Appadurai, se puede ver que decir que algo es un artículo de consumo no precluye su movimiento fuera del estado de ser un artículo de consumo. Por eso, aunque algunos libros de Vigía puedan ser regalos o puedan ser enclavados en museos y bibliotecas, al mismo tiempo pueden ser vistos como artículos de consumo. Minimizar la importancia del estado de ser un artículo de consumo en las vidas de los libros de Vigía es ignorar un hecho fundamental: “anything that can be bought for money is at that point a commodity, whatever the fate that is reserved for it after the transaction has been made...” (Kopytoff 69). Los libros de Vigía se venden por dinero, como se puede ver con una búsqueda de *Amazon*. A modo de ejemplo, la versión de *El río de Martín Pérez* que estoy analizando fue comprado por Gavilanes Books para los *Special Collections* de la Hesburgh Library de la University of Notre Dame (Hosselkus). Por eso, su vida como un objeto incluye el estado de ser un artículo de consumo.

Si se entiende los libros de Vigía como artículos de consumo, se puede ver cómo ocultan relaciones sociales, como el fetichismo. Aunque los libros de Vigía llaman la atención al trabajo que se realiza para crearlos, las personas que encuentran Vigía fuera de Cuba no pueden conocer a los creadores del libro sino a través de la lista proveída en el colofón. Aunque el experto en la literatura afrolatino William Luis, en su capítulo sobre Vigía en *Handmade in Cuba*, ha advertido que no hay que ver estos colofones como herramientas de *marketing*, no se pueden sacarlos de las realidades del mercado global capitalista. Como mantiene Harvey, aún las empresas que tratan de desafiar el fetichismo y vender sus productos en una manera *face-to-face*, como el movimiento de “free trade,” “usually fail to challenge the social relations that produce and sustain the conditions of global equality” (Harvey 41). Lo mismo ocurre con Vigía. Sus intentos de desmitificar el trabajo que se realiza en la producción de sus libros no consiguen, completamente, la meta de de-fetichizar estos artículos de consumo.

Esta línea de argumentación, sin embargo, no pretende condenar la misión de Vigía ni proponer la idea de que la editorial está atrapada por las fuerzas hegemónicas del mercado, las cuales no puede resistir. Al contrario, pienso que utilizar la lente del artículo de consumo nos permite iluminar los procesos sociohistóricos que participaron de la formación de una nueva identidad nacional cubana durante el Período especial. Específicamente, con atención a Vigía como arte turístico, se puede ver cómo el turis-

mo vino a dominar la economía cubana. Se debe considerar al arte turístico como un tipo de artículo de consumo particular, con rasgos que se distinguen de otros artículos producidos en serie. La clave de la definición del arte turístico es que se mueve entre al menos dos contextos distintos. Según Appadurai, “tourist art, in which objects produced for aesthetic, ceremonial, or sumptuary use in small, face-to-face communities are transformed culturally, economically, and socially by the tastes, markets, and ideologies of larger economies” (26). Es este espacio entre dos contextos distintos lo que hace al arte turístico una lente apropiada para ver la apertura de Cuba a la economía global durante el Período especial. Con esta lente, se puede visualizar la manera en que los libros de Vigía tratan de reclamar una cultura cubana, específicamente una cultura afrocubana en el caso de *El río de Martín Pérez*, y al mismo tiempo se vende esta cultura a turistas.

Creo que un examen de la materialidad de *El río de Martín Pérez* permitirá una investigación más clara de estos procesos. Por materialidad, me refiero al *thingness* del objeto, su naturaleza física, y también su biografía cultural. Según Kopytoff, la biografía cultural es una manera de considerar un artículo de consumo según quién lo hizo y dónde, cómo el objeto demuestra el prestigio dentro de una cultura durante un período de tiempo, cómo el uso del objeto cambia a lo largo del tiempo y cómo las personas entienden estos cambios (66-7). La materialidad de un objeto es clave para su significación, pues un libro es un objeto. Cuando se ve a un libro como un objeto, su biografía cultural, su historia de publicación, su tipo de letra, su encuadernación, su *marketing* pueden tener sentido (Valentine xi). Con atención a la materialidad, los sentidos diversos de *El río de Martín Pérez y otros poemas* salen a la luz.

### **El poemario: *El río de Martín Pérez y otros poemas***

Publicado en 1996, *El río de Martín Pérez y otros poemas* fue creado después de los momentos más críticos del Período especial, pero todavía en la mitad de la crisis. El poemario se compone de doce poemas de Nancy Morejón. Muchos vienen de su colección previa, *Paisaje célebre* (1993), pero otros son originales a esta obra, como el poema que da título al libro, “El río de Martín Pérez”.<sup>3</sup> El diseño y los dibujos del poemario son de Rolando Estévez. Es el matrimonio de estas dos fuerzas creativas lo que hace a *El río de Martín Pérez* una ventana material para ver las intersecciones entre la celebración de la cultura cubana y la mercantilización de esta cultura en el Período especial.

Nancy Morejón es una de los poetas más reconocidos fuera de Cuba y sus obras disfrutaban una gran fama internacional. Aunque tiene una historia complicada con la Revolución y el Partido Comunista, el gobierno le permite viajar y siempre ha regresado a

---

3. Se puede ver la lista entera de poemas en *El río de Martín Pérez* en el Apéndice 1.

Cuba (Luis, “The Politics” 35-6). Es decir, el gobierno cubano tolera la poesía de Morejón, pero es una tolerancia tibia. En la comunidad internacional, su poesía ha llegado a ser un ejemplar de una estética pan-caribeña que centra las experiencias de mujeres afrodescendientes (Feracho 978). Su relación con Ediciones Vigía comenzó en 1990 con la publicación del folleto *Dos poemas de Nancy Morejón*, y hasta entonces ha sido aliada a Vigía— ha continuado a colaborar con Vigía en la publicación de sus obras, ha asistido a una conferencia en 2012 a la Universidad de Missouri sobre Vigía y ha contribuido un ensayo a *Handmade in Cuba* (Morejón “El libro”; Morejón “Estévez”). Como he explicado en la sección anterior, al inicio, Vigía se dedicaba exclusivamente a artistas locales y matanceros sin mucha fama dentro de Cuba ni, por supuesto, fama internacional. Con la adición de Morejón a su corpus, Vigía no sólo comenzó a incorporar artistas de otras partes de Cuba (y a representar un sentido más amplio de cubanidad), sino que también hizo un gesto a la comunidad internacional, la cual ya aceptaba a Morejón. Aunque Vigía imprimió obras de otras figuras internacionales, Morejón representa un tipo de cosmopolitismo especial, ya que ella es una figura internacional pero, todavía, definitivamente cubana y vinculada al país. Entonces, su obra puede atraer la atención de coleccionistas y turistas quienes ya la conocen y quieren comprar algo “representativo” de Cuba. No es incidental que su colaboración con Vigía haya nacido casi al principio del Período especial, cuando Vigía estaba empezando a vender sus libros al mercado internacional.

La relación entre Morejón y Vigía ilustra la transición de Vigía al internacionalismo, y el poemario *El río de Martín Pérez* es un ejemplar de esa relación. Aunque no fue la primera vez que Morejón y Estévez colaboraron, *El río de Martín Pérez* representa, para Morejón, el momento en que vino a entender la visión artística de Estévez. En un ensayo traducido por David Frye, Morejón describe el poemario: “its covers assembled from pressed cardboard with collections of scraps of diverse materials, all supported by an absolutely remarkable typographic discourse. This discourse is the product of the hand of an artist who seeks unceasingly and tends to his natural, unalienated relationship with his surroundings...” (37). Después de este momento, en que ella demuestra una comprensión del libro como objeto, cita al colofón que explica los materiales usados en la producción del poemario (lo cual exploraré en profundidad más adelante). La atención de Morejón a la materialidad de este libro en particular sugiere que hay algo esencial en la combinación de lo material y el contenido de *El río de Martín Pérez*. Es la fusión entre una “natural, unalienated relationship” con la naturaleza local y el contenido internacionalmente reconocido como “cubano” que produce un libro-objeto que proclama su propia cubanidad, una cubanidad legible para el mercado internacional.

Se puede ver esta proclamación de cubanidad en el colofón, ubicado al final del poemario. El poemario dice que se compone de:

papeles de estraza de distintos colores y gramajes, reciclados en la Papelera Cubana de Puentes Grandes, junto al Almendares de Juana Borrero, recortería varia de papeles industriales desechados, de diversos colores, cordeles entintados cortesía del artista Jorge Luis Cristo, ramas aromáticas de canela, granos de maíz comprados en la antigua Plaza de Mercado y cosechadas junto al Pan de Matanzas, en el nacimiento del Río San Juan...

Es una práctica típica de Vigía de incorporar este tipo de información en sus libros, según Luis (“Vigía” 160). Él afirma que la composición de libros de Vigía con materiales locales y cubanos como “sand, kernels of corn, blades of wheat and grass, twigs, asphalt tiles, and local pebbles, among many other natural and human elements” crea libros arraigados en lo cubano (“Vigía” 160). Entonces, para Luis, el énfasis de Vigía en lo material es una manera de celebrar la cubanidad a través de la naturaleza.

Más que explorar lo cubano a través de lo material, este colofón también refleja las realidades del Período especial específicamente. Es importante notar que Ediciones Vigía no es un producto del Período especial, ya que fue establecido antes de la crisis, y Estévez continúa afirmando que su arte se basa en cuestiones estéticas no en una reflexión sobre la falta de recursos (Sklodowska 144). No obstante, su “arte de pobreza” basado en recortes, papeles desechados y materiales naturales refleja las precariedades de la crisis económica. Mientras que otras editoriales cubanas y algunas papelerías cerraron sus puertas y “the government newspaper *Granma* became a weekly publication rather than a daily in order to save paper. Newspapers, Bibles, and other thin-papered books became high-ticket items as replacement for toilet paper” (Gordy 167), Ediciones Vigía persistía (al menos parcialmente) debido a su habilidad de transformar materiales no deseables en libros artísticos. El colofón destaca esta flexibilidad a través de su énfasis en materiales accesibles como papeles de estraza reciclados, papeles industriales desechados y granos de maíz. Sklodowska advierte que no es prudente leer este énfasis en reciclar y reutilizar materiales disponibles desde una perspectiva norteamericana. Según ella, el proyecto no es un comentario directo al cambio climático o a la cultura del *throwaway* del Norte global. En Cuba, dice Sklodowska, los objetos cotidianos tienen vidas sociales más largas y experimentan más transformaciones que los objetos en el Norte global (140). Entonces, el proyecto de Vigía no es una crítica ni del exceso de consumo ni del cambio climático, sino es una expresión de maneras cubanas de consumir.

No obstante, es precisamente esta expresión de lo cubano que añade valor al poemario. Como explica Appadurai, es el movimiento de un objeto estético desde su *face-to-face* comunidad original a economías más grandes lo que define al arte turístico como un artículo de consumo (26). En el caso de *El río de Martín Pérez*, el poemario se mueve desde su contexto cubano, en el que hay ciertas maneras de consumir y reusar aceptadas, hacia un contexto internacional, específicamente hacia una biblioteca nortea-

mericana. Durante el Período especial, surgió la tradición de arte de sobrevivencia (*survivalism*), en que varios objetos fueron rehechos para continuar siendo utilizados, como faroles contruidos de envases de vidrio y tubos de pasta de dientes (Sklodowska 138). Como afirma Sklodowska, el arte de sobrevivencia cubana se transformó en artículos coleccionables por parte de personas europeas y norteamericanas. Es decir, cuando estos objetos, considerados cotidianos en Cuba, se movieron desde este contexto original, empezaron a ser un arte vendible. El arte de sobrevivencia fue una manera de vender Cuba al mundo. Especialmente, en el imaginario norteamericano, Cuba era un país pobre y necesitado, con coches de 1957 todavía en las calles, y el arte de sobrevivencia fue relacionado a este imaginario. En este contexto, se puede ver *El río de Martín Pérez* como un objeto que mercantiliza la sobrevivencia. Sin embargo, Luis contesta esta interpretación de Vigía. Para él, el énfasis de Vigía en la materialidad de sus libros no es una herramienta de *marketing* sino una manera de producir el asombro y la apreciación de la cultura cubana (“Vigía” 160). No obstante, no se puede divorciar de manera tajante este énfasis de las fuerzas de un mercado internacional que percibe al arte cubano como arte de sobrevivencia.

Sin embargo, el colofón no sólo destaca los materiales cubanos usados en la producción del libro. El detalle de este colofón es impresionante, aún para Vigía. En vez de terminar con una descripción simple de lo que compone el poemario (los papeles de diversos colores, las ramas de canela o los cordeles entintados) el poemario trata de atribuir los materiales a lugares y artistas cubanos, como Juana Borrero o Jorge Luis Cristo. En el contexto del colofón, la creación de una herencia cubana para el poemario es una manera de enfatizar y celebrar la cultura cubana. Específicamente, su dedicación a lugares matanceros, como el Pan de Matanzas, una cima en esta provincia, y el Río de San Juan, un río matancero, evoca la historia radical de Cuba. Como explica Luis, Matanzas siempre ha sido un espacio periférico que desafía al centro (la Habana) (“Vigía” 155). Según él, Matanzas fue el centro de la cultura de la sacarocracia durante la larga época de la esclavitud cubana. Con la fortuna generada por la sangre de la esclavitud, Matanzas se convirtió en un centro literario y fue llamado “la Atenas de Cuba.” Sin embargo, esta ciudad enriquecida por la labor robada también devino un espacio de resistencia. Matanzas fue la ciudad de poetas afrodescendientes, como Plácido (1809-1844) y Juan Francisco Manzano (1797-1853), quienes desafiaron las altas esferas blancas del mundo literario a través de su poesía. Además, Matanzas fue el centro de la Conspiración de la Escalera, en que muchas personas esclavizadas, personas afrodescendientes libres y personas blancas fueron acusadas de insurrección contra la corona española (Luis, “Vigía” 157-8). Al proclamar su herencia matancera, Vigía abraza la compleja historia de esclavitud, la resistencia artística y la insurrección en Matanzas.

Esta historia deviene material no sólo en los intentos del colofón de proveer fuentes para sus materiales, sino también en los materiales en sí mismos. El colofón destaca que el libro se compone de papeles de estraza. Este tipo de papel se elabora con la pulpa de la caña de azúcar (Behar 2). Como el historiador Robert L. Paquette afirma en su estudio *Sugar is Made with Blood* (1988), la industria de la caña, con su centro en Matanzas, fue la piedra angular de la esclavitud en Cuba. La esclavitud cubana, centrada en las plantaciones de caña, era sumamente brutal. Testigos contemporáneos, como Domingo del Monte, estimaron que la tasa de mortalidad en las plantaciones cubanas iba de cinco a diez por ciento durante la década de 1830 (citado en Paquette 56). Como sugiere el título del libro mencionado de Paquette, el azúcar fue literalmente hecho con sangre. Una lectora de *El río de Martín Pérez* toca esta historia violenta. Con su atención a la historia de la esclavitud en Cuba, la materialidad del libro invoca no sólo una cubanidad general sino específicamente una cubanidad afro.

Con esta atención al espacio de Matanzas y a la historia del azúcar en Cuba, Vigía también llama la atención a la historia y producción artística de personas afrodescendientes en Cuba. Esta decisión de enfatizar la africanidad de Cuba también existe en la segunda parte del colofón en que relata las prácticas espirituales asociadas con la creación del libro: "... y ramas de Palo Vencedor cortadas por el yerbero osainista Héctor Alvarez, con el rito correspondiente y luego de pagar el derecho del monte, según la tradición de la santería cubana". En el contexto del Período especial en Cuba, este intento de rescatar las prácticas religiosas afrocubanas es un movimiento hacia lo radical. La santería (Regla de Ocha), y la práctica de religión en general, fue limitada después de la Revolución, y los practicantes de santería tenían que registrarse con el gobierno para hacer sus ritos (Sawyer 66). En 1991, durante el Período especial, el partido levantó su prohibición contra la religión y, en 1992, la constitución fue reformada para llamar Cuba un estado secular en vez de ateo (Marouan 57-8). La religión derivada de África tiene una historia larga y vibrante en Cuba, y ha sobrevivido desde su represión durante la época colonial, debido a su habilidad de organizar insurrecciones, hasta hoy.<sup>4</sup> Como explica Maha Marouan en su artículo sobre santería en el Período especial, este causó que quienes se dedicaban a la santería pudieran profesar su religión en voz alta (59). Moore añade que, durante el Período especial, era "...not uncommon to see initiates wandering the streets in sacred vestments..." (226). El poemario participa en la revitalización de las prácticas como monte o santería, a la vez que afirma la tradición como aspecto fundamental de la cultura cubana. El colofón la llama "santería cubana," una elección que proclama la cubanidad de la santería. Esta atención a las prácticas religiosas afrocubanas imbuye el

---

4. Una discusión más amplia de la historia de religiones africanas en Cuba se puede leer en *Los Orishas en Cuba* por Natalia Bolívar Aróstegui o *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art & Philosophy* por Robert Farris Thompson.

poemario de una especie de ritualidad. Es decir, con ramas cortadas según los ritos de santería, el poemario deviene una representación física de la profesión de religiones afrocubanas y, por eso, celebra la expresión religiosa de personas afrodescendientes en Cuba.

Sin embargo, las prácticas religiosas afrocubanas, hechas visibles en la producción de este libro, también demuestra el cruce entre el deseo de turistas europeos y norteamericanos y la expresión individual afrocubana. En el caso de santería, como explica Marouan, el turismo significó una mercantilización de la religión en la que los turistas empezaron a consultar con babalaos, o sacerdotes de la Regla de Ifá quienes son exclusivamente hombres. Según Marouan, la preferencia del mercado turístico para babalaos ha desplazado los sacerdotes de santería, las practicantes de la Regla de Ocha (61-2). Además, la mercantilización de la religión causó un aumento en el número de practicantes blancos que ha llevado a los babalaos blancos a transformarse en la “cara” de la santería en Cuba (Marouan 63). Si bien no es mi intención sugerir que las únicas personas que pueden practicar la santería son personas de descendencia afro, es importante notar que fueron las personas afrocubanas quienes preservaron la religión durante las múltiples épocas de represión. A pesar de esto, cuando la santería empezó a ser aceptada, fueron las personas blancas quienes se aprovecharon de esta apertura (Marouan 64). De algún modo, con su énfasis en la santería, *El río de Martín Pérez* participa en la mercantilización de la religión afrocubana al crear una representación física y vendible de la santería.

Entonces, con atención a la materialidad *El río de Martín Pérez*, como un artículo de consumo, se puede ver no sólo como el libro ilumina el aumento del turismo y la mercantilización de la cultura cubana, sino también la mercantilización de la cultura afrocubana en especial. Esta mercantilización de la afrocubanidad existe en otras áreas de la cultura. Como demuestra Sawyer en su estudio de la raza en Cuba, después de la Revolución no todos los cubanos disfrutaron del aumento del turismo durante el Período especial. Los cubanos afrodescendientes no tenían el mismo nivel de acceso a trabajos lucrativos en el sector del turismo, como en los hoteles para turistas europeos y norteamericanos, como sus compatriotas blancos. Al mismo tiempo, como explica Moore, el arte, la danza, la música y la religión de personas afrodescendientes formaron una parte central de los *tourism packages* ofrecidos a turistas (226). Un antiguo oficial del gobierno, quien Sawyer ha entrevistado y traducido, explica el asunto claramente: “The administration, in its zeal to boost tourism and investment, has sought to cater to the tastes of European tourists and investors... That is, they have sought to make the country appear more ‘European’ and at the same time utilize Afro-Cuban culture as an exotic allure” (110). En este contexto, al mismo tiempo que *El río de Martín Pérez* trata de reclamar

y destacar la cultura afro en Cuba, también vende esta cultura a turistas. Por eso, hace visible una tensión central en la Cuba del Período especial: afirmar la cultura afro y hacer espectáculo de esta misma cultura a través del turismo.

### “Río Martín Pérez, déjame cruzar”: Lectura de “El río de Martín Pérez”

La materialidad del libro no es el único factor que lo hace un artículo de consumo. Como he señalado al principio de la sección anterior, es la combinación entre el contenido de Morejón, reconocido como cubano y afro, y la naturaleza física del libro que contribuye a la mercantilización del texto. Patrick Valentine ha dicho que el título de un libro forma parte de su historia material (xi); sin embargo, el título también forma parte del contenido de un libro. En el caso de *El río de Martín Pérez*, una examinación del título se conecta con un análisis del poema que da título al libro: “El río de Martín Pérez”. Este poema determina la estética de todo el libro, incluso su construcción física y su contenido también reflejan la tensión entre afirmar y vender la cultura afrocubana.

A partir de las investigaciones realizadas es posible notar que “El río de Martín Pérez” de Nancy Morejón apareció por primera vez en esta publicación con Ediciones Vigía. Apareció el año siguiente, 1997, en la revista *Litoral*.<sup>5</sup> En 2005, una traducción al inglés por David Frye fue publicada en *Callaloo* con el título “Río Martín Pérez” y algunas notas. De esta historia de la publicación es claro que el poema ha circulado en el mundo literario y tiene el estatus especial de poemas que aparecen en revistas literarias. Sin embargo, en estas revistas, el poema es solamente uno entre otros. En el poemario de Ediciones Vigía, “El río de Martín Pérez” es la atracción central. En este contexto, más que en *Litoral* o *Callaloo*, el poema contribuye a la mercantilización de su libro ya que es la clave de la venta de *El río de Martín Pérez*.

Las imágenes del poema crean el diseño del libro. La primera estrofa establece este modelo:

pero transcurren rastras y más rastras  
y hay ciclos y panelitos y autobuses  
bordados con un fango que forma un encaje republicano  
y una guagua con cintas de colores (7-10)

Estas imágenes informan el borde, un encaje republicano de fango y agua, de cada página. El poema entero es un gran desfile que forma este borde. El “Paso Superior” (13), los “yerberos/ con sombreros de picos” (18-9), “la estrella de la tarde” (26),

---

5. La versión del poema en *Litoral* tiene algunas diferencias tipográficas de la versión de *El río de Martín Pérez*. He incluido la transcripción del poema como aparece en este poemario para la referencia en el Apéndice.

y las “plumas de pavorreal,” todos pasan por el poema y por el río que enmarca las páginas del poemario. El poema sirve como marca para todos los otros poemas incluidos en la colección, aunque aparecen antes de “El río de Marín Pérez”, último poema de la colección. Además de servir como marca para leer los otros poemas, la cubierta del poemario representa la imagen central del poema: la hablante, probablemente una mujer afrodescendiente, al lado de un río, con la luz de una estrella de la tarde cayendo sobre su cuerpo. También, las hierbas mencionadas en el poema, “palo vencedor/ hierbamora y muralla” (24-5), aparecen en los trasfondos de la cubierta y todos los dibujos a toda plana en el libro. Por eso, se leen los otros poemas por la ventana de “El río de Marín Pérez” ya que sus imágenes informan cada página del poemario. Todo el poemario está enriquecido por la estética del poema, una estética definitivamente afrocubana.

Se puede ver esta estética afrocubana en la representación de religiones derivadas de África en el poema; en este, la hablante ve la procesión de creyentes de una religión afrocubana:

Pasan los ñañigos con sus sacos gigantes  
cargados de bledo y verdolaga,  
palo vencedor,  
hierbamora y muralla. (22-25)

Como explica Frye en una nota al pie de su traducción, los ñañigos (o Abakuá) son miembros de fraternidades secretas afrocubanas. Sin embargo, la tradición de los Abakuá representa más que fraternidad. En su introducción a la traducción de *La lengua sagrada de los ñañigos* de Lydia Cabrera, Ivor L. Miller afirma que los secretos de los Abakuá incluyen ritos y rituales religiosos sincréticos, con elementos del catolicismo y la religión africana. Por eso, el poema describe una escena ritual o religiosa. Esta ritualidad existe a lo largo del poemario en su dimensión material. Por ejemplo, aún más que informar las ilustraciones del poemario, el palo vencedor mencionado en esta estrofa es una parte física del objeto; el colofón afirma que esta hierba fue usada en la creación del libro. Además, como he descrito anteriormente, el poemario entero deviene en objeto de ritual, ya que el colofón afirma que fue creado con ritos de santería. Debido a su preeminencia, como el poema que da título al poemario, “El río de Martín Pérez” determina la ritualidad del poemario con su atención a prácticas religiosas afrocubanas.

El secretismo de los Abakuá está reflejado en el río mismo, el cual está guardado como un secreto al que pocas personas pueden acceder. La hablante dice en el primer verso que está “a punto de perder un idioma.” La hablante no puede articular ni la experiencia de ver el río ni lo que ocurre después en el poema. Luego, la lengua de la hablante está “cortada en dos,” entonces, es físicamente imposible hablar del río (45). El río no aparece “en las cartografías, / ni en ningún mapamundi”, sino es el “río de

mi familia sudorosa/ y diezmada” (42-3; 46-7). El río no es accesible al público general, con sus cartografías o mapamundis, sino solo a un grupo más íntimo, a una familia. Sin embargo, esta familia invoca el sentido más amplio de la palabra. El río es un espacio en que la hablante no sólo puede llamar a sus antepasados sino a todos los difuntos afros del Caribe:

Allí necesito la risa de todos sus negros  
y todas sus negras,  
las heridas de Antonio Maceo,  
la flor punzó de Toussaint Louverture  
en el castillo de Joux  
y todo el parasol de Juan Gualberto Gómez. (55-60)

Aquí la hablante afirma que este río, pequeño, secreto, desconocido por todo el mundo, está conectado a todas las personas afro del Caribe, desde las personas sin nombre (“todos sus negros/ y todas sus negras”) hasta las figuras más conocidas de la historia afro de Haití y de Cuba (Antonio Maceo, Toussaint Louverture y Juan Gualberto Gómez). El poema propone una historia panafricana que aparte de incluir a este río y a esta hablante, también incorpora a “todos los negros/ y todas las negras” del Caribe.

La forma del poema también apoya la construcción de una historia afrocaribeña. Es líquida, en verso libre, como un río. Sus estrofas se expanden y se contraen como el flujo de agua. En una entrevista, Morejón menciona que: “When I’m talking about the sea and about waters, it is a very old thing that comes from the Bible up to now... I cannot deny that for us the ocean and the sea are somehow related with the transplantation of the African slaves to our region-- this is one of the most important connotations of the work” (en Feracho 987). Entonces, la forma del poema, que refleja el río de su nombre, también presenta la historia afro del Atlántico, desde los barcos negreros hasta la Crisis de balseiros. El río de Martín Pérez fluye al Atlántico y el poema capta en su forma este flujo de agua, la que ha sido teñida por sangre.

Ya que este poema informa no sólo la estética del libro sino también la materialidad, el poemario es definitivamente un producto de la cultura afrocubana. La dedicación del poema a las religiones afrocubanas y a la historia afro del Caribe hace que el poemario entero tenga esta dedicación. La Cuba presentada en este poema no es neutra, blanca o *colorblind*, sino claramente afro. Por eso, la cubanidad presentada en el poemario tampoco es neutra. Tanto el poemario como el poema llama la atención de la lectora a la afrocubanidad y la celebran. Sin embargo, esta celebración ocurre en el contexto de la mercantilización del poemario. El contenido definitivamente afro forma parte de la atracción del libro. El “secreto” del río, debido al hecho de que el poema lo recuenta, se torna accesible a todos, como la cultura afrocubana, deviene vendible a través del poe-

mario. Como artefacto cultural del Período especial, “El río de Martín Pérez” participa en el proceso nacional de vender la afrocubanidad.

## Conclusiones

En última instancia, *El río de Martín Pérez y otros poemas* es solamente uno entre otros libros artísticos publicados por Ediciones Vigía durante el Período especial. Sin embargo, entre sus hojas de papel de estraza, las tensiones del Período especial se despliegan como el río que recorre todo el libro. Con atención a los rasgos materiales del libro, como sus papeles hechos de la caña de azúcar, su determinación de proveer orígenes cubanos para todos sus materiales y su énfasis en los rituales religiosos afrocubanos, su *performance* de cubanidad, específicamente la afrocubanidad, sale a la luz. Su contenido definitivamente afro también celebra la afrocubanidad y aprovecha la tolerancia cultural del Período especial. Como un objeto intercambiado por dinero, la biografía cultural de *El río de Martín Pérez* revela que fue un artículo de consumo, aunque hoy día vive en una carpeta en los Special Collections de la University of Notre Dame. Por eso, el poemario ilumina la mercantilización de la afrocubanidad en el ambiente turístico del Período especial.

Este ensayo expande nuestro entendimiento de cómo Vigía interactúa con la cubanidad y la economía de Cuba. Mientras que reconoce *El río de Martín Pérez* como un artículo de consumo, no pretende clasificar Vigía como un recuerdo producido en serie y vendido en un aeropuerto, sino que intenta sostener que la idea del libro como artículo de consumo puede iluminar las tensiones sociales del Período especial. Creo que este trabajo se puede aplicar a otras editoriales independientes y creadores de libros artísticos en América Latina para demostrar cómo la mercantilización y la cultura interactúan dentro de economías globales. El libro artístico toca muchas áreas de la cultura— las bellas artes, las artes populares, las artes literarias, la poesía social, etc. Un análisis más profundo del fenómeno nos permitirá ver cómo la literatura deviene física y revela las realidades materiales de las relaciones sociales.

## Apéndice: la transcripción de “El río de Martín Pérez” como aparece en el poemario

Casi a punto de perder un idioma,  
miro el río de Martín Pérez,  
minúscula corriente  
ante la cual quiero postrarme  
para alcanzar aires estables,

llegados del océano;  
pero transcurren rastras y más rastras  
y hay ciclos y panelitos y autobuses  
bordados con un fango que forma un encaje republicano  
y una guagua con cintas de colores  
como las chimeneas de Luyanó aullando  
contra las nubes vampiras del  
Paso Superior, Río Martín Pérez,  
vuelvo a mirarte  
para rescatar tus aguas pocas  
de un pasado en que sólo eras eso:  
agua que viene y va.

Pasan los yerberos  
con sombreros de picos,  
sombrosos esmirriados por las luces del sol,  
sombrosos de yarey sin raíces.  
Pasan los ñañigos con sus sacos gigantes  
cargados de bleo y verdolaga,  
palo vencedor,  
hierbamora y muralla.

La estrella de la tarde  
cae sobre sus cuerpos negros  
como la noche se avecina.

A punto de enloquecer junto a ti  
estoy oliendo un fuego pordiosero  
plantado en el corazón de la manigua,  
como la irreverencia inoportuna  
en medio de tanta claridad  
y tanta agua pequeña  
abarcándolo todo sin devolvernos nada,  
arrastrando en su curso  
frágiles granos de maíz,  
cabezas huecas de carneros,  
plumas de pavorreal,  
ojos de gallos viudo  
y brebajes del cielo.

Río Martín Pérez que no apareces en las cartografías,  
ni en ningún mapamundi;  
río de mi pobreza líquida,  
río de mi fortuna sólida  
y de mi lengua cortada en dos;  
río de mi familia sudorosa  
y diezmada,

río de nuestras hambres  
y de nuestra intranquilidad.

Río Martín Pérez, déjame cruzar.  
Déjame llegar a Vertemati,  
al palacio yoruba que apenas tiene techo  
ni paredes. Sólo helechos transpirando en la humedad  
de las alturas.  
Allí necesito la risa de todos sus negros  
y todas sus negras,  
las heridas de Antonio Maceo,  
la flor punzó de Toussaint Louverture  
en el castillo de Joux  
y todo el parasol de Juan Gualberto Gómez.  
Yo necesito tu otra orilla  
en donde están seguramente todos mis sueños entamados;  
río de mis dolores y mis penas,  
río pequeñito como las historias de güijes  
que caben en mi dedo meñique.

Río de aguas ningunas  
que no estás ningún grabado de Durnford  
pero que te miran ciertos astros y todos los planetas.

Una guinea va alzando vuelo sobre un claro.

### **Bibliografía citada**

- Appadurai, Arjun. "Introduction: Commodities and the politics of value." *The Social Life of Things : Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge UP, 2013.
- Behar, Ruth, et al. *Handmade in Cuba : Rolando Estévez and the Beautiful Books of Ediciones Vigía*. University of Florida Press, 2020.
- Castro, Fidel. "Discurso pronunciado por Fidel Castro Ruz, Presidente de la República de Cuba, en la clausura del XVI Congreso de la CTC, celebrado en el teatro «Carlos Marx»." *Cuba.cu*, 28 Jan. 1990, [www.cuba.cu/gobierno/discursos/1990/esp/f280190e.html](http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1990/esp/f280190e.html).
- Chomsky, Aviva, et al. *The Cuba Reader: History, Culture, Politics*. Duke UP, 2019. *DeGruyter Books*, <https://doi-org.proxy.library.nd.edu/10.1515/9781478004561>.
- Constitution of the Republic of Cuba, 1992*. *CubaNet*, [www.cubanet.org/htdocs/ref/dis/const\\_92\\_e.htm](http://www.cubanet.org/htdocs/ref/dis/const_92_e.htm).

- Feracho, Lesley. "Morejón's Poetic "Persona": Representations of Pan-Caribbean Women." *Callaloo*, vol. 28, no.5, The John Hopkins UP, 2005, pp.977-989.
- Finzer, Erin S. "An Enchanting Exchange: The Gift Economy of Vigía Books." *Behar*, pp. 96-110.
- Garcia, Maria Cristina. "Hispanics in the United States." *Encyclopedia of Latin American History and Culture*, edited by Jay Kinsbruner and Erick D. Langer, 2nd ed., vol. 3, Charles Scribner's Sons, 2008, pp. 696-728. *Gale eBooks*, [link.gale.com/apps/doc/CX3078902799/GVRL?u=nd\\_ref&sid=bookmark-GVRL&xid=fa8467a7](http://link.gale.com/apps/doc/CX3078902799/GVRL?u=nd_ref&sid=bookmark-GVRL&xid=fa8467a7).
- Greenhill, Kelly M. "2. The 1994 Cuban Balseiros Crisis and Its Historical Antecedents." *Weapons of Mass Migration: Forced Displacement, Coercion, and Foreign Policy*, Cornell UP, 2010, pp. 75-130. *DeGruyter Books*, <https://doi-org.proxy.library.nd.edu/10.7591/9780801458668-004>.
- Gordy, Katherine A. "'Sales + Economy + Efficiency = Revolution'?" *Living Ideology in Cuba: Socialism in Principle and Practice*, University of Michigan Press, 2015, pp. 157-91. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.7327764.10](http://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.7327764.10).
- Harvey, David. "Commodities and Exchange." *A Companion to Marx's Capital*, Verso, 2010, pp. 15-53.
- Heller, Ben. Personal interview. 29 Oct. 2021.
- Hosselkus, Erika. "Re: Question about how we acquire art books." Received by Alena Coleman, 1 Dec. 2021.
- Kopytoff, Igor. "The cultural biography of things: Commoditization as process." *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, edited and with an introduction by Arjun Appadurai, Cambridge UP, 2013, pp. 64-91.
- Luis, William. "The Politics of Aesthetics in the Poetry of Nancy Morejón." *Afro-Hispanic Review*, vol. 15, no. 1, 1996, pp.35-43.
- . "Vigía and the Cuban Nation." *Behar*, pp. 154-169.
- Marouan, Maha. "Santería in Cuba: contested issues at a time of transition." *Transition*, no. 125, Indiana UP, 2018, pp. 57-70. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/10.2979/transition.125.1.09](http://www.jstor.org/stable/10.2979/transition.125.1.09).
- Marx, Karl. *Capital: A Critique of Political Economy*. Translated by Samuel Moore and Edward Aveling, edited by Frederick Engels, vol. 1, Progress Publications, 1887. *Marxist .org*, [www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Capital-Volume-I.pdf](http://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Capital-Volume-I.pdf).
- Miller, Ivor L. Introduction. *The Sacred Language of the Abakuá*, by Lydia Cabrera, edited and translated by Ivor L. Miller and P. González Gómez-Cásseres, with appendix by Victor Manfredi, UP of Mississippi, 2020, pp. xi-xxx. *ProjectMUSE*, [muse-jhu-edu.proxy.library.nd.edu/book/82553](http://muse-jhu-edu.proxy.library.nd.edu/book/82553).

Moore, Robin D. *Nationalizing Blackness: Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. University of Pittsburgh Press, 1997.

Morejón, Nancy. "El libro como objeto de arte: Muestras, exposiciones y un concierto." *Afro-Hispanic Review*, vol. 32, no. 2, 2012, pp. 185-6.

---. *El río de Martín Pérez y otros poemas*. Designed and edited by Rolando Jordán, Estévez, ej. 89, Ediciones Vigía, 1996.

---. "El río de Martín Pérez." *Litoral*, no. 215, pp. 198-200. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/43396037>.

---. "Estévez Always Walking on the Grass." *Behar*, pp.34-39.

---. "Río Martín Pérez." Translated by David L. Frye, *Callaloo*, vol. 28 no. 4, The Johns Hopkins UP, 2005, p. 928-930. *Project MUSE*, doi:10.1353/cal.2006.0027.

Paquette, Robert L. *Sugar Is Made with Blood: the Conspiracy of La Escalera and the Conflict Between Empires over Slavery in Cuba*. 1st ed., Wesleyan UP, distributed by Harper & Row, 1988.

Sawyer, Mark Q. *Racial Politics in Post-Revolutionary Cuba*. Cambridge UP, 2006.

Skłodowska, Elzbieta. "Between Wonder and Resonance: Ediciones Vigía and the Archives of the Special Period in Cuba." *Behar*, pp.137-153.

Valentine, Patrick M. *A Social History of Books and Libraries from Cuneiform to Bytes*. Scarecrow Press, 2012.

## Hacia un universo distópico: los residuos de la posmodernidad en *La infancia del mundo*

---

Stephanie Trasante Méndez  
(Instituto de Profesores Artigas, Uruguay)<sup>1</sup>

**Resumen:** En el presente artículo se analizará la novela del argentino Michel Nieva, *La infancia del mundo* (2023), desde la perspectiva crítica de la narrativa cyberpunk, en su representación del mundo actual a través de un universo distópico. Para ello, se analizará dicha novela con un enfoque crítico, que apunta a las sociedades capitalistas posmodernas y pospandémicas, y a su incidencia en la conformación de sociedades residuales. Asimismo, se analizará lo que esconde el relato hegemónico posthumanista acerca de la tecnología como salvadora de la humanidad. Para el análisis de esta novela y de sus personajes se emplean además las teorías de las epistemologías del sur, vinculadas a la figura del monstruo y la realidad virtual.

**Palabras clave:** Distopía, Cyberpunk, Residuos humanos, Monstruo, Periferia.

**Abstract:** This article will analyze the novel by Argentine Michel Nieva, *The Childhood of the World* (2023), from the critical perspective of cyberpunk narrative, in its representation of the current world through a dystopian universe. To do this, this novel will be analyzed with a critical approach, which points to postmodern and post-pandemic capitalist societies, and their impact on the formation of residual societies. Likewise, what the hegemonic posthumanist story hides about technology as the savior of humanity will be analyzed. For the analysis of this novel and its characters, the theories of southern epistemologies are also used, linked to the figure of the monster and virtual reality.

**Keywords:** Dystopia, Cyberpunk, Human waste, Monster, Periphery.

*Recibido:* 10 de noviembre del 2013. *Aceptado:* 9 de febrero.

### El Caribe Pampeano, una visión cyberpunk

A partir del concepto de distopía como un mundo futuro, alienado e indeseable, en el cual la humanidad se encuentra inmersa, en *La infancia del mundo* se plantea

---

1. Estudiante avanzada del profesorado de Literatura en el Instituto de Profesores Artigas, Uruguay.

un universo distópico que da cuenta de la realidad actual del mundo, desde una mirada latinoamericana. Michel Nieva ofrece en esta novela una interesante visión desde la narrativa cyberpunk del mundo contemporáneo y el futuro lejano (o no tanto). El cyberpunk, según explica Esmeralda Ramírez, surgió como un movimiento artístico-cultural en la década de los 80' en Estados Unidos, principalmente en la literatura y en el cine. Explica que es una literatura híbrida que en principio toma aspectos de la ciencia ficción, pero luego se distancia, y nos ubica frente a una gama de temáticas que giran en torno a la reflexión filosófica acerca de la tecnología y el ciberespacio, como una nueva preocupación. La visión sobre la tecnología, su impacto en la vida cotidiana, y la noción de un destino apocalíptico, impulsaron la perspectiva crítica de la literatura cyberpunk sobre los hábitos de una sociedad tecnificada y clasificada, ensimismada en un ambiente de pobreza y violencia. Asimismo, esta literatura pone foco sobre la cultura del ciberespacio, que poco a poco se introdujo en la sociedad mediante los constantes avances tecnológicos ligados al capitalismo y a su consecuente incremento económico (131-132).

En esta novela distópica se narra una historia que tiene lugar en la provincia de Victorica, ubicada en la Pampa argentina recreada en el año 2272, posterior al derretimiento de los polos en el año 2197. Suceso que constituyó una catástrofe climática sin precedentes, que exterminó la mayor parte del planeta, y los pocos lugares que sobrevivieron se transformaron por completo: “Al ser el promedio terrestre 90° C y los máximos de hasta 200° C, se calcula, que en algunas regiones, como California o Medio Oriente, a temperatura ambiente un pavo demora cerca de veinte minutos en rostizarse y un huevo menos de un minuto en freírse” (Nievas, 79).

### **Provincia de Victorica: vertedero de residuos humanos indisciplinados**

La acción narrativa se desarrolla en el Caribe Pampeano sobre el Canal Interoceánico, que forma a su vez parte del Caribe Antártico, uno de los únicos lugares habitables del planeta. Es interesante el corrimiento de la centralidad del poder que hace el autor, desde la geografía europea y anglosajona hacia la periferia, en este caso la Pampa argentina. Se puede observar un desplazamiento del centro económico, que responde a la catástrofe climática dada luego del derretimiento de los polos. “Sus aguas azules y todavía tibias despiertan la admiración de los más exigentes turistas [...]. Grandes y vibrantes ciudades que ofrecen una oferta cultural amplísima con teatros, bares, espectáculos de tango y casino” (Nievas, 79).

Asimismo, una zona del Caribe Pampeano es más confortable, ya que cuenta con playas y un clima que invita a vacacionar (por lo menos a los que poseen recursos económicos), y en la otra zona se ubica la provincia de Victorica, donde se acumulan los

desechos de las grandes empresas que contaminan sus playas dotando a las aguas de una extravagante gama de colores verdosos y aromas putrefactos. En esta segunda zona están establecidas las personas de la clase trabajadora, entre ellas, el niño dengue, uno de los personajes de la novela, su madre y el Dulce, otro de los personajes, “un miserable aguantadero de plástico y escombros en el que se incubaba todo tipo de aberraciones” (Nievas, 22). En términos de Bauman, estos personajes conforman los “residuos humanos” (102) de esa sociedad. Aunque Bauman desarrolla este concepto en primera instancia haciendo referencia a los refugiados de los contextos bélicos, como individuos estigmatizados por la sociedad. Estos son mantenidos a distancia por ser considerados con un menor grado de humanidad, constituyéndose de esa forma una deshumanización moral y física de estas personas, luego extiende dicho concepto a la situación de marginalidad y alienación a la cual son sometidos otros grupos sociales (104).

En consecuencia, el concepto de residuos humanos puede ser aplicado a los personajes, antes mencionados de esta novela, como víctimas de esa alienación. Trasladados a un contexto en el que las personas de bajos recursos se han visto obligadas a refugiarse en la provincia de Victorica, una zona de exclusión, son vertidos los desechos de la zona habitada por personas que poseen riquezas económicas, quienes, según Bauman, corresponden al sector de la sociedad que considera que posee un mayor grado de humanidad. Explica, además, que desde el lugar en el que estas personas son ubicadas, “el vertedero” (104), no existe un retorno o un camino de salida hacia la prosperidad. Estos residuos humanos constituyen un problema de descomposición social para la sociedad hegemónica, por esa razón se los mantiene a distancia, sumergidos en el olvido y amontonados en un mismo vertedero (103-104). Bauman agrega que estos vertederos o guetos urbanos son instituciones que datan de largo tiempo en la historia y responden a los propósitos de una “estratificación compuesta” y de “privación múltiple”.

Los residuos humanos desechados en la provincia de Victorica junto a las pestilentes aguas tóxicas, que también son vertidas allí, conforman una problemática para la sociedad hegemónica residente en las paradisíacas islas turísticas del Caribe Antártico y son considerados una amenaza, una aberración, un monstruo. Si Victorica es un campo fértil para todo tipo de aberraciones, es precisamente en este lugar donde surge el personaje del niño dengue, que luego se convierte en la niña dengue, en la mami dengue y finalmente en la nada dengue. Una especie de mosquito-humanoide-niño gigante, que vive junto a su madre, una mujer trabajadora y de origen humilde. El niño dengue concurre a una escuela donde es víctima de *bullying* constantemente por parte de sus compañeros de clase y durante las vacaciones en una colonia, entre los que se encuentra el personaje llamado el Dulce. “Nadie quería al niño dengue. No sé si por su largo pico, o por el zumbido constante, insoportable, que producía el roce de sus alas y desconcentraba al resto

de la clase [...] Che, niño dengue, ¿es cierto que a tu mamá la violó un mosquito? Eu, bicho, ¿qué se siente ser hijo de la chele podrida de un insecto?” (Nievas, 16)

Este último, a simple vista, es una especie de delincuente juvenil que, envuelto en la inocencia de un niño, es contenedor de la más brutal crueldad, pero que, a su vez, también se encuentra en el “vertedero” y es víctima de maltrato, abuso familiar y de explotación laboral infantil. Estos personajes forman parte de los residuos humanos, amontonados en la provincia de Victorica.

El Dulce forma parte del negocio familiar de contrabando como “pasero”, se puede observar una analogía con lo que Bauman plantea sobre la situación de los inmigrantes que llegados a Francia conformaban los “quartiers” (barrios de bajos recursos, dentro de los suburbios), y que eran considerados como un cúmulo de delincuencia, prostitución y mendicidad. Frente a ello, el Estado tomó una postura represiva y llevó a cabo severas medidas, que eran parte de una campaña contra la delincuencia y cuyo brazo ejecutor caía con indolente dureza sobre estos residuos humanos (111). Este personaje y su familia representan ese cúmulo de delincuencia, que se creía conformaban los “quartiers” franceses en otra época.

El Dulce rápidamente aprendió los gajes del negocio. Era el primero en llegar el sábado por la mañana al hediondo riachuelo donde descargaban. Se escupía los dedos uno por uno [...] mientras guiñaba el ojo y se prendía a una caja que pesaba dos o tres veces más que él. Un trabajador infantil ejemplar porque no importaba el tamaño o el peso, el Dulce levantaba con el mismo ahínco todos los paquetes, sin descanso, de comienzo a fin. (Nievas, 30)

En esta ubicación espacial del vertedero, claramente se puede observar una desregulación de las condiciones laborales y un deterioro de la protección social. Consecuentemente, según plantea Bauman, esto da paso a que las personas que previamente promovían una lucha por la libertad frente al capitalismo avasallante, son las que promueven, en estas situaciones, la intervención del Estado ante estos residuos humanos que distorsionan la sociedad. Se pasa así de la idea del reciclaje de los residuos (rehabilitados, o ser insertos socialmente) a la idea de destrucción de los residuos humanos. De esa forma, el Estado social se transforma en lo que Bauman, según el término de Henry Giroux, menciona como “Estado de guarnición”. Un Estado que otorga cada vez más protección a las corporaciones transnacionales globales y a sus intereses económicos. Esto explica la constante criminalización de la problemática social, como sucede con el Dulce y su familia (111-113).

El negocio familiar de contrabando, liderado por el hermano del Dulce a través del Canal Interoceánico de La Pampa, se basa en el pasaje ilegal de contenedores de grandes empresas que eluden las altas tarifas aduaneras y contratan a estos grupos contra-

bandistas denominados “paseros”. Estos se encargan de pasar la mercadería y luego de reetiquetarla. De esa forma, estas grandes empresas evitan el pago de impuestos al exportarla. El Estado se focaliza claramente en los núcleos de delincuencia concentrados en los vertederos de residuos humanos, pero deja de lado la corrupción de las grandes empresas que promueven estos núcleos de delincuencia y los sustentan económicamente, a la vez que los reproduce. Estas empresas, que se adueñan de la necesidad de las personas y las mantienen en un espiral de marginalidad, reproducen la relación de subalternidad subyacente bajo los intereses económicos; asuntos que paradójica o intencionalmente pasan inadvertidos del gran foco del Estado. De esta forma, el Estado también forma parte de este espiral de ilegalidad; al desviar la mirada del núcleo central del problema, tiende al resguardo de los intereses de estas empresas, y también queda posicionado en un lugar de subalternidad frente a estas, que mantienen sobre él un dominio económico.

Una subalternidad que no solo es silenciada en términos de dependencia económica, sino que el silencio es convertido a su vez en una de las más preciadas cualidades, y que además se paga muy bien. Esto no es nuevo en la relación de superior- subalterno, ya que, para que esta relación de subalternidad se perpetúe, el silencio es indispensable y necesario. El subalterno no puede ni debe tener voz, no puede ni debe cuestionar a la autoridad, no puede ni debe cuestionarse a sí mismo. Esto, claramente, forma parte de un sistema disciplinario, en el cual tiene lugar, lo que en términos de Michel Foucault se denomina como “castigo disciplinario”. Mediante correctivos, el “castigo disciplinario” tiene por función corregir las posibles desviaciones (184). Si se piensa en la falta de las principales cualidades que debe tener el subalterno (silencio y discreción), como posibles desviaciones en el oficio de pasero, en el que se desempeña con total e interesada devoción el Dulce, el silencio y la discreción son vitales, mantenidos por una apenas percibida disciplina; “había una regla de oro con las cajas. Pese a que estas emitieran unos bufidos escalofriantes, temblaran, olieran raro o pesaran una barbaridad, el hermano siempre le advertía: Nunca se pregunta qué hay adentro. Ser discreto, en efecto era la cualidad más valorada en el buen pasero” (Nievas, 31).

En este sentido, Foucault explica que el castigo disciplinario está compuesto de un sistema dual de gratificación-sanción y en su búsqueda de encauzar la conducta de los individuos resulta más eficaz la utilización de las recompensas que la de los castigos. Esto se puede apreciar en el caso del personaje del Dulce, en su rol de empleado del negocio familiar. Un negocio que responde a la mercantilización de las grandes empresas, que funcionan en una red de ilegalidad, como una especie de “ejército pirata”. Es así que, para estas empresas, es necesario mantener bajo control a cada individuo que forma parte de dicha red y para ello es necesaria la disciplina, entendida según Foucault, “como los métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garanti-

zan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad” (141). De esa forma, el Dulce, inmerso en la explotación infantil, trabaja arduamente sin cuestionarse para ganar su tan preciada recompensa: la “Pampatronics”, una consola a través de la cual se reproduce el videojuego *Indios vs. Cristianos*; “Con disciplina incondicional, puteaba si veía alguno medio resacoso o haciéndose el distraído. No cabían dudas: ser pasero era para él un sueño hecho realidad, ya que le permitía no solo [...] sentir la atención y el respeto de su hermano mayor, sino que además lo atizaba con la esperanza de obtener la tan deseada Pampatronics” (Nievas, 30-31).

Por otra parte, y en términos de Bauman, se podría asociar la búsqueda de los castigos disciplinarios de encauzar la conducta de los individuos a la intención de rehabilitar o reeducar. Asimismo, si se piensa esta rehabilitación respecto a los residuos humanos como forma de reciclaje, que luego se transforma en la intención de destruir estos residuos, corresponde a la degradación y exclusión que promueven los castigos disciplinarios según plantea Foucault. Los castigos disciplinarios, explica, puestos en funcionamiento, otorgan resultados que el aparato disciplinario jerarquiza en buenas o malas a las personas, puestos unos en relación a los otros. De esa forma, los diferencia y otorga un valor, y de acuerdo a eso los distribuye, (el Dulce-malo-Victorica- Pampatone), y los recompensa o los castiga. Un castigo que para Foucault consiste en la degradación y el retroceso; es decir, el arte de castigar consistente en la comparación, diferenciación, jerarquización, homogeneización y exclusión (188). En la novela existe una correspondencia con la categorización, valorización y distribución de los personajes del Dulce, recompensado por una falsificación barata: la Pampatone y René (hija de Noah Nuclopio, presidente de las multinacionales), provista de la última versión de la Pampatronics –la consola auténtica–. La distribución de las zonas en las que viven, entre otras cosas, reflejan esta diferenciación y valorización de los individuos, cada uno de ellos en su lugar de la sociedad siguen y se enmarcan en una conducta encauzada en líneas disciplinarias. Foucault alude que la formación de las sociedades disciplinarias responde a determinados procesos históricos que engloban cuestiones políticas, económicas y científicas, entre otras. Asimismo, es importante tener en cuenta que, en términos generales, las disciplinas son “técnicas que garantizan la ordenación de las multiplicidades humanas” (Foucault, 221).

### **Creación de las virofinanzas: monstruo/cyborg/el niño dengue**

Mabel Moraña realiza un estudio del sentido de lo monstruoso en las zonas periféricas del mundo sobre las cuales se posicionó una mirada externa que las conformó como sitios donde tenía lugar lo anómalo y lo monstruoso. Esta mirada exterior, con el paso del tiempo, fue internalizada por las naciones de Latinoamérica y África, y poco a poco fue reproduciéndose por los grupos dominantes sobre sectores de la sociedad sub-

alternizados dentro de esta (13). Sobre estos sectores, se posiciona una mirada que los “monstrifica”, y los clasifica como “espacios residuales”. Moraña se centra en la mirada sobre el monstruo que perturba el *statu quo*, un monstruo que, según explica, colabora en la creación de ilusiones y por ello perturba los márgenes de la sociedad capitalista (24). Eso *otro* genera que la mirada externa esté atenta porque representa una amenaza. Resulta válido cuestionarse ¿por qué lo otro despierta esa mirada? ¿Qué es lo que conforma una amenaza? ¿Una amenaza para quién? Para intentar dar una posible respuesta, se partirá de la definición elaborada por Moraña sobre el monstruo:

El monstruo es siempre una (id)entidad nueva, pero a la vez constante: la incansable renovación del mensaje del Otro que se desliza por dominios simbólicos cercanos a nosotros para ser descubierto, encubierto, recubierto una vez más, que golpea a la puerta del gabinete, mientras la racionalidad lo observa por la mirilla y pasa, desde adentro del sistema, otra vuelta de llave. (25)

Resulta clara la intención de la sociedad que observa al otro, y que pone un foco sobre quien irrumpe en ella, con esa nueva “(id)entidad”, y le genera miedo. Un miedo alimentado por la posibilidad de cambiar o romper una estructura ya sedimentada, y que sirve a la perpetuación de los propios intereses del sistema. Por ese motivo, resulta necesario para la perpetuación del sistema de poder que ese otro, ese monstruo, sea mantenido a distancia, en el vertedero de los residuos humanos. Moraña evoca que el monstruo es portador de la voz de las tradiciones, leyendas y creencias que lo mantienen con vida. Asimismo, la figura del monstruo no solo ha sido tomada por la tradición popular, sino que también ha sido utilizada por los discursos del poder, ha servido para la exclusión social de determinados sujetos. Mediante lo monstruoso se deshumaniza lo que no se conoce o lo que no es conveniente que se conozca para los sectores de poder de la sociedad. Agrega que esta figura está intrínsecamente vinculada al control de los conocimientos de la sociedad (26-27). Al igual que el panóptico descrito por Foucault, se da la mirada de la vigilancia puesta sobre el monstruo al que se mantiene encerrado en el vertedero como un residuo humano; en este sentido, se podría decir que los residuos humanos son las monstruosidades que a lo largo de la historia se han intentado mantener en estos lugares de relegación social como residuos monstruosos.

Como se ha mencionado anteriormente, el personaje del niño dengue constituye uno de estos residuos humanos monstruosos vertidos en la provincia de Victorica, junto a otros como El Dulce. El niño dengue, una especie de mutación genética, vive en un contexto de pobreza con su madre que trabaja todo el día en la localidad de Santa Rosa como niñera y limpiadora de una familia rica. Este personaje se encuentra inmerso por su condición monstruosa en la soledad, la tristeza, y es blanco de la más cruel alienación, inclusive desde su propia mirada. Él mismo recrea el pensamiento de su madre, con una carga extremadamente negativa, y todo el tiempo alude a lo que su madre piensa sobre

él: “Este es un monstruo que habrá que alimentar y cargar hasta la tumba. Un extraviado de la genética, cruce enfermo de humano e insecto que, frente a la mirada asqueada de propios y ajenos, sólo producirá vergüenza, pero nunca, jamás de los jamases, dará ni un logro, ni una satisfacción a la madre” (Nievas, 16-17).

Por otra parte, es importante resaltar el inicio abrupto mediante el cual se introduce este personaje en la novela, “Nadie quería al niño dengue” (Nievas, 15). Este inicio es análogo a su abrupto y desconocido origen, ya que, no es sino hasta muy avanzada la narración que este se revela. Su origen va a estar vinculado al origen de la destrucción del mundo y de la sociedad marginada por un sistema que opera de forma solapada para incrementar sus ganancias económicas. “Corrían muchos rumores sobre su origen [...] que el insecto gigante habría violado y contagiado al padre, quien, a su vez, al eyacular adentro de la madre, habría engendrado a ese ser inadaptado y siniestro y que, al verlo recién nacido, los abandonó a ambos, desapareciendo para siempre” (Nievas, 15-16).

A lo largo de la novela, este personaje atraviesa un proceso de transformación que culmina con la exaltación de lo monstruoso, sale del vertedero y se rebela contra el sistema que lo mantuvo en ese cúmulo de aguas rancias, podredumbre y fermentación generada por el mismo sistema de poder y los sectores que lo conforman. Siguiendo la línea de Foucault, Judith Butler, en su teoría de la formación del sujeto, expone que es posible afirmar que este está producido por normas y señala la importancia de recordar que las normas suelen estar entrelazadas en grupo y además poseen una dimensión espacial y temporal inseparable de lo que son. Agrega que las normas nos preceden y circulan en el mundo, y cuando llegan dejan sus marcas y condicionan (15-18). “Era en esa hora de desvelo y de luz vaga cuando el niño dengue volvía a la pieza y, al mirarse al espejo, se encogía de espanto” (Nievas, 18).

Agrega que, previo a la conformación del sujeto, existen normas, convenciones y formas de poder que se encuentran en funcionamiento, previamente al sujeto que se piensa a sí mismo. Más allá de que el sujeto esté siendo formado, la propia actividad formadora del “yo” es parte del proceso formativo que se lleva a cabo; por esa razón, el sujeto nunca está formado del todo. De esa forma, se ve afectado por los otros y por un mundo constituido de personas, instituciones y procesos orgánicos e inorgánicos que se imprimen en él. Esto predispone la explotación de ese sujeto, que es arrojado a un mundo de infraestructuras para sobrevivir, y su dependencia es lo que abre camino a la explotación. A partir de esto, afirma que es posible romper con las normas que nos conforman, pero con la introducción de otras normas. En este sentido, las rupturas que se generan suponen dudar del “yo”, al separarlo de las otras normas, a través de las que el “yo” se conformó, produciéndose una total desorientación. Desde estas rupturas, surge el cuestionamiento de si el “yo” puede sobrevivir. Es decir, que, desde el origen, el sujeto

es formado, pero a su vez es una formación inacabada porque está en constante aprendizaje a través de sus experiencias (19, 23). Esto explica el proceso que el niño dengue va transitando a lo largo de toda la novela. “Arrastrado por el vértigo de esta nueva e incontenible necesidad, una brusca revelación cruzó las peludas antenas del niño dengue, de forma más clara y lúcida que nunca pese a la indistinta vocinglería que lo envolvía. El niño dengue, no sin cierta incongruencia, razonó: no soy un niño, sino una niña. La niña dengue” (Nievas, 26).

Moraña expone que el monstruo se puede entender como la encarnación del “ser social” (28), en la misma línea de Foucault, el poder, la resistencia, el conocimiento y el discurso conforman redes de saber y de socialización que inciden sobre la “producción de identidades”. De ese modo, se crean modelos de género, sexualidad y raza, entre otros, que a su vez hacen referencia a imaginarios mediante los que se expresan las diferentes conciencias sociales (28). “Su reflejo, en suma, le confirmaba lo que siempre supo: que su cuerpo era una inmundicia. Amasando esta certeza terrible, el niño dengue se preguntaba si, además de ser un repugnante monstruo, un día no se volvería también una amenaza mortal” (Nievas, 19).

De acuerdo a la terminología de Moraña, el niño dengue es un monstruo, porque está dotado de la ambigüedad que trasciende las diversas visiones que se han tenido sobre la monstruosidad; el niño dengue engloba todas ellas y más. Desde la cuestión de identidad/otredad, a la diferencia de género, su raza/especie; por su vinculación a la sociedad consumista, siendo la creación de las grandes corporaciones, como la (AIS) Ascension Industries and Solutions, una empresa multinacional británica de geoingeniería, dueña además, de la (IFS) Influenza Financial Services; ligada a su vez, a las transformaciones y avances tecnológicos. Este monstruo se transforma y transgrede las normas, sale del vertedero en el que estaba inmerso entre otros residuos humanos y busca ser visto, desea emanciparse, representa la redención de los residuos humanos. El niño dengue/residuo-monstruo quiere venganza. En Santa Rosa, ahora como la niña dengue, es percibida por los ojos despectivos de los turistas adinerados, que disfrutaban sus vacaciones en la paradisíaca isla, como representantes de la sociedad capitalista del poder.

¡Parásitos monstruosos y vampíricos, que viven del sistema sanguíneo ajeno! Por más que los revientes a chancletazos no mueren, y hay que rematarlos de un tiro en la cabeza. Y encima, después, el enchastre que dejan: un pantano fétido de sangre barrosa y maloliente. Que es la cruz putrefacta de cientos de litros de sangre mestiza de quien sabe cuanta gente. (Nievas, 120)

El niño dengue constituye un personaje divergente que a lo largo de la novela va transformando su corporeidad, su psique y su conducta. Es el producto de las investigaciones clandestinas de la empresa multinacional antes mencionada, que realiza experimentos para la creación de nuevas cepas de virus que generen el caos y la psicosis en

la población más acomodada, en su búsqueda de lucrar, a través de la venta de vacunas creadas por sus propios laboratorios. Asimismo, se hace cargo de la venta de productos relacionados a la situación de emergencia sanitaria y de la elaboración de ecosistemas habitables, hechos a la medida de las personas ricas que así lo desearan. Parece una historia conocida, en el marco de una sociedad pospándemica y de la emergencia sanitaria decretada por los estados como consecuencia de la expansión del virus COVID-19, hace pocos años atrás.

En *Defender la sociedad*, Foucault parte de los criterios generales del poder disciplinario, y define como biopoder aquel que es aplicado de forma global a la población y a la vida en general (245). Una forma de ejercicio de poder sobre el hombre como ser viviente, la estatización de lo biológico, lo que para Foucault se sustenta de la teoría clásica de la soberanía, en la cual se expone, en términos muy generales, que el soberano es quien otorga el derecho de vida o muerte al súbdito en su calidad neutral (217-218). El biopoder, explica Foucault, fue llevado a cabo en primer lugar mediante el control de los datos estadísticos concernientes a los nacimientos y las defunciones, luego de las enfermedades, la medicina, y finalmente el hombre como especie y su medio. La disciplina pasa de estar enfocada en el cuerpo a estarlo en la población y los fenómenos que la rodean, además de asegurar su regularización mediante la tecnología del biopoder, consistente en “hacer vivir y dejar morir”. Alude al exceso de este biopoder sobre el derecho soberano, cuando no solo se puede disponer de la vida, sino de extenderla, de elaborar seres vivos, monstruos, virus que se vuelven, por naturaleza, incontrolables y destructores. El biopoder desborda así toda soberanía humana (229-230). De la misma forma, en la novela se explica el proceso de recreación de los ecosistemas ya extintos de la Tierra. “Así, en dos décadas, emularon un proceso climático que hubiera demorado millones de años, y transformaron aquella isla volcánica y muerta, Ascensión, en una húmeda y floreciente selva que perduró durante siglos” (Nievas, 81).

En honor a esa isla es que toma su nombre una de las multinacionales de la novela: AIS, especializada en la geoingeniería planetaria, capaz de transformar a través de su avanzada tecnología al más inerte desierto en un paraíso de recursos vivientes. Donna Haraway presenta un epígrafe que hace alusión a lo expresado en el año 1894 por el Ingeniero humano Frank Parsons: “La vida puede ser moldeada bajo cualquier forma concebible. Dime los detalles que desees para un perro o para un hombre...y si me cedes el control del medio en que se mueven y tiempo suficiente, vestiré tus sueños con carne y hueso” (71). A partir de eso, afirma que la ciencia está abocada al conocimiento y consecuentemente al poder, define el lugar que ocupa el ser humano en la naturaleza y se ocupa de crear lo instrumental para la dominación del cuerpo y la sociedad. Haraway pone su mirada sobre las diversas áreas de las ciencias biológicas que mediante la cons-

trucción de teorías acerca del cuerpo y la comunidad, en función del mercado capitalista y patriarcal, toman parte de la reproducción de las relaciones sociales capitalistas. En este sentido, explica que la biología pasó de centrarse en el estudio de la funcionalidad del organismo, al estudio de máquinas tecnológicas automatizadas como sistemas cibernéticos. Este cambio responde al progreso en la tecnología del poder, sobre todo, en una dinámica puramente de reproducción capitalista. Máquina y mercado como ideas centrales en las ciencias biológicas. En la línea de la biopolítica de Foucault, Haraway plantea que la finalidad social de esta nueva biología consistía en el “control estadístico” de la sociedad a través de complejos sistemas de comunicación (75, 78).

Todo esto se refleja en *La infancia del mundo* con el dengue mutante, mediante la propagación de un terrible virus que obliga a las personas adineradas a pagar incalculables cantidades de dinero para resguardarse en los ecosistemas creados y construidos a su gusto y comodidad. Bajo el argumento del personaje Noah Nuclopio, (presidente de la empresa AIS) –con un tono irónico que agrega el narrador–, expresa que el capitalismo es capaz de reconstruir el mundo que en gran parte destruyó. Esta novela da cuenta de la cotidianidad de este asunto, las personas que tienen acceso a esta tecnología son las que pueden pagar por ella. Desnuda un relato hegemónico basado en la omnipotencia de la tecnología y su capacidad de salvar a la humanidad, sin embargo, esta tecnología tiene un precio, un acceso prohibitivo. El resto de la población, que no puede pagar por ella, queda inmersa en el terror pandémico, la enfermedad y la muerte; son bajas que no interesan, que no aportan al capitalismo, y en consecuencia se invisibilizan. Son los residuos humanos que se ubican en los vertederos, que como todo desecho se descompone entre la podredumbre de una sociedad posmoderna. Esto responde a las características de la modernidad líquida que plantea Bauman, una sociedad de excesos, de superfluidad, del residuo y la destrucción de estos (126). Asimismo, existe una interrelación con las posturas posthumanistas que, de acuerdo al análisis realizado por Lucía De Leone, poseen “*actitudes celebratorias*” respecto a un futuro que promete ser mejor al presente, fundado en la capacidad de planificar el acaecer de las especies y extender la existencia (208). Dentro de estas posturas, según explica Rosi Braidotti, se encuentran los *science and technologies studies* y su teoría posthumana, de la cual surge el concepto de “panhumanidad” (45), en referencia a un mundo que se encuentra mediado por la tecnología. El término denota la interconexión de las personas entre sí, y de estas con el medio ambiente. Estas interconexiones están dadas además con el medio socio-político que entreteje una red de interdependencias. Braidotti problematiza la panhumanidad ya que las interconexiones que genera producen efectos negativos al promover un sentimiento de vulnerabilidad que conlleva al miedo proveniente de la idea del cataclismo. Asimismo, fomenta un crecimiento en el concepto de la diferenciación del otro (45).

En este sentido, resulta pertinente el planteo de Haraway respecto a la creación de los cyborgs y su definición, como un organismo cibernético, una hibridez entre máquina y organismo, una criatura que pertenece a la realidad social y a la ficción (253). Y agrega que los cyborgs son los hijos ilegítimos del capitalismo, del militarismo y del socialismo de estado (256). Los hijos abandonados, utilizados para cubrir sus más repugnantes necesidades para luego ser desechados. Formados, como el niño dengue, para saciar los intereses capitalistas de AIS y, de esa forma, mantenerse en la cúspide del poder de las virofinanzas. El niño-niña-mami-nada dengue, el residuo humano-monstruo-cyborg, hijo bastardo desechado, un personaje que concentra a lo largo de su proceso de transformación y durante toda la novela, a toda la población del vertedero; a su madre, que lo-la crió sola trabajando hasta el cansancio para ganar un mísero sueldo que le permitiera cubrir las necesidades básicas de su hijo mutante y las suyas, víctima de discriminación, de explotación laboral y de maltrato por parte de sus empleadores (Noah Nuclopio). También al Dulce, un niño marginado, inmerso en un contexto de violencia, pobreza y delincuencia, que es explotado por su propia familia, que a su vez es explotada por las grandes multinacionales. El niño dengue representa a todas estas voces que durante mucho tiempo fueron silenciadas, pisoteadas y enterradas. La memoria de voces emerge y gana interioridad en este personaje, que como un contenedor de ira por explotar se dirige a Santa Rosa para ser visto, para ser escuchado. El niño dengue descubre la verdad sobre su cruel origen, desorientado, descarga la ira más brutal contra su progenitor: el sistema capitalista.

Y entonces AIS-Influenza Financial Services-YPF, en una jugada maestra, había implantado en cientos de úteros del Caribe Pampeano las larvillas infectas de una nueva y compleja mutación del dengue, de la cual sólo ellos poseían la fórmula de la vacuna que lo prevendría y del cóctel de fármacos que lo habrían de curar. Y cuando sacaran esa información a la luz [...] sus acciones liderarían de manera monopólica e indiscutida el rubro de las virofinanzas. (Nievas, 144)

### **Una mirada desde la periferia**

En *La infancia del mundo* se propone una mirada diferente, descentrada y desde la periferia. A partir del derretimiento de los polos, el centro del poder debió modificar su posicionamiento hacia la periferia, y se ubicó en La Pampa, Argentina. Enrique Dussel plantea que la cultura local se corre de la posición eurocéntrica, y se fundamenta en un racionalismo decolonial; de esa forma, amplía su visión hacia el resto del mundo. Alude a la necesidad de una mirada no-eurocéntrica de la historia y agrega que América Latina forma parte de la periferia del mundo desde la invasión colonialista europea, y desde ese entonces ha sido blanco de explotación y destrucción de su cultura e historia autóctonas.

Desde la Modernidad ha sido dominada por un sistema-mundo moderno capitalista y, luego, bajo la forma de la globalización de un capitalismo transnacional que perpetúa el sometimiento de las culturas postcoloniales (278). En la novela se puede observar que, mediante la creación de enfermedades y de la proliferación de las virofinanzas, el capitalismo actúa como un medio en sí mismo que se reproduce constantemente. Dussel expone que en la actualidad se encuentra en vigencia un “Poder económico mundial” que opera a través de las grandes empresas transnacionales, que conforman el mercado internacional y son dirigidas por tecnócratas burócratas que utilizan la globalización a favor de sus intereses económicos, aprovechándose de las diferencias de desarrollo de los Estados e incrementando las ganancias de dichas corporaciones (335). De la misma forma, ocurre con el personaje de Noah Nuclopio y sus empresas transnacionales.

En este sentido, la figura del mosquito resulta ser una imagen sumamente potente como especie succionadora de sangre. Inclusive, hacia el final de la novela, aparece el *YPF Mosquitero*, una máquina con forma de mosquito, de dimensiones gigantescas, utilizada para la extracción de fósiles y metales raros del centro de la Tierra, entre ellos, unas piedritas telepáticas que poseen raros poderes relacionados con el origen del mundo. Resulta interesante el planteo crítico realizado claramente desde una perspectiva descolonialista. Este mosquito-máquina gigante, como la representación de la Modernidad y de un Imperio que se apodera violenta e ilegítimamente de la tierra que habitan otros y la explota de forma indiscriminada para sacar provecho propio y sustentarse a sí mismo. Una entidad que se perpetúa a través de un sistema capitalista llevado a cabo por las grandes corporaciones de las virofinanzas. Asimismo, resulta interesante pensar acerca de que esta máquina está rodeada de máxima seguridad, brindada por las instituciones del Estado, que custodian celosamente este organismo necrótico, que necesita succionar la vida de otros organismos para subsistir y reproducirse. Esta figura del mosquito máquina se extiende al niño dengue, que desconociendo su origen y la finalidad para la que fue creado (aumentar las ganancias de AIS-Influenza Financial Services- YPF a través del contagio del nuevo virus del dengue), produce una explosión de su fuerza interior que desconocía, despierta en él un instinto *sobrehumano* que decide seguir para vengar a su madre y, desde un completo desconocimiento, se convierte en el brazo ejecutor capitalista de las transnacionales y las posiciona en la cúspide del monopolio de las virofinanzas.

Así, enardecida como quien descubre una verdad que acoquina, la niña dengue se abalanzó sobre el cuerpo desnudo hasta los tobillos del Dulce, quien rodó por la arena. [...] la niña dengue, como quien ofrece un sacrificio a su divinidad, elevó con el pico las vísceras del Dulce, limpias y azules, en dirección al sol. [...] Una vez que la niña tomó hasta la última gota del ya flamante cadáver, remató, como quien hace un chiste malísimo que nadie estaba esperando: ¡Estaba dulce el Dulce! (Nievas, 26:27)

Otra cuestión importante que surge de la novela es lo concerniente a los mundos virtuales que recorren los imaginarios de la ciencia ficción mediante los juegos de realidad virtual; en este caso, y con una carga simbólica importante, el juego *Cristianos vs. Indios*, reproducido en la “Pampatronics” o, en su versión económica, la “Pampatone”. A través de este videojuego se da cuenta de la producción de subjetividad, ya que constituye un medio en el cual se organizan las experiencias vitales de sus jugadores (niños de doce años). El Dulce elige el personaje del indio y René elige a un cristiano. Ambos se encuentran inmersos en un mundo virtual que recrea la colonización y las violencias ancestrales que perduran hasta el día de hoy.

Entonces, una vez que tomaron a los Cristianos por sorpresa, y una manada siseante de boleadoras cayó sobre sus caballos que tropezaron y los escupieron encabritados de la montura, los indios se arrojaron hacia ellos como flama. Apenas el Dulce se acercó y atravesó el cuello de un caído, y vio que su boca lanzaba lentos y jadeantes suspiros neumáticos como un pescado que en tierra hace O y O. (Nievas, 97)

Estas experiencias recrean la violencia que se traslada a la realidad. De esa forma, y con una mirada que se posiciona desde las epistemologías del sur, se sincroniza el pasado y el futuro, como forma de entender el presente. Estas violencias ancestrales se repiten a lo largo de la historia, como un virus que se activa o desactiva. Se reproducen desde la colonización, en la perpetuación de la dicotomía civilización vs. barbarie, la violencia, y en términos de Foucault, la deshumanización de los cuerpos, de la que fue y continúa siendo víctima Latinoamérica.

## Conclusión

En la novela *La infancia del mundo* salen a la luz temáticas contemporáneas que invitan a reflexionar acerca del mundo en el cual vivimos, desde una perspectiva de la literatura cyberpunk latinoamericana. Una historia que, desde la inocencia de la infancia, resulta extremadamente significativa la representación de un mundo distópico y el modo de vivir en él, porque los niños generalmente tienen toda la vida por delante, pero los personajes de esta novela no, se encuentran atrapados en un mundo que colapsa y en el cual ya no hay un futuro.

Hacer visible lo que nos es vedado, ser capaces de rememorar nuestra historia autóctona, y de esa forma construir una visión crítica acerca del presente. Un corrimiento de la centralidad conocida que permita la elaboración de un futuro, no utópico, pero al menos en armonía con el mundo y todos los seres que lo habitan. Pensar en la trascendencia del capitalismo cuando el mundo que conocemos ya no exista, porque lo destruimos.

Promover el fin de la violencia de los cuerpos, de los territorios, de las mentes, que permita una apertura a la aceptación e inclusión de todos esos Otros que han sido excluidos, de los residuos, de los monstruos y los cyborgs. De esa forma, imposibilitar a los sistemas de poder capitalistas, la utilización de las personas y la rentable producción de los Otros, para reproducirse a sí mismos. Toda una problemática posmoderna que es plasmada bajo la forma de una novela que promueve una reflexión crítica, filosófica y social acerca del presente del mundo en el que vivimos.

### **Bibliografía citada**

Bauman, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Paidós, Barcelona, 2004.

Braidotti, Rosi. *Lo posthumano*. Gedisa, Barcelona, 2015.

Butler, Judith. *Los sentidos del sujeto*. Herder, Barcelona, 2021.

De Leone, Lucía. *Modelo para armar: la pampa gore y cibernética del siglo XXI*.

Dussel, Enrique. *Hacia una filosofía política crítica*. Docencia, Buenos Aires, 2001.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Siglo Veintiuno, Madrid, 1998.

---. *Defender la sociedad*. Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

Haraway, Donna. *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra, Madrid, 1995.

Moraña, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana, Madrid, 2017.

Nieva, Michel. *La infancia del mundo*. Anagrama, Barcelona, 2023.

Ramírez Gutiérrez, Esmeralda. "Cyberpunk: Crítica de la sociedad posmoderna en La primera calle de la Soledad." *Rev. Mitologías Hoy*, vol. 27, diciembre 2022, pp.129-144.

## La metapoesía de Gelman desde la estilística de Riffaterre. El caso de “Arte poética”

---

Lenny Monjardin Olivas & Leslie Ortega López  
(Universidad de Sonora, México)<sup>1</sup>

**Resumen:** La crítica literaria especializada intenta definir qué es la literatura, incluyendo la poesía. En esa reflexión deben considerarse las ideas de los propios poetas, plasmadas en aquellos poemas que hablan sobre la poesía: metapoesía. Esto supone un problema de interpretación literaria. La hermenéutica de Michel Riffaterre es una herramienta metodológica y de análisis útil para enfrentarse a la interpretación de textos, ya que propone una serie de pasos sistematizados que consideran tanto las características del poema como su intertextualidad en el proceso de lectura. La metapoesía es un género recurrente en la literatura hispanoamericana y Juan Gelman un reconocido expositor de esta. Se aplicaron los métodos de análisis estilístico y hermenéutico de Riffaterre al poema de Gelman “Arte poética”, elegido por su pertinencia temática y formal. En la investigación se identificaron múltiples agramaticalidades en el poema; se establecieron las posibilidades de sentido que ofrecen debido a su relación intertextual con el género histórico de las *poéticas*. Finalmente, se resolvió la matriz estructural, que explica la lógica que siguen las variantes dentro del poema y da lugar a los hipogramas y al texto mismo. El oficio poético se propone como tortura y la poesía como la expresión de la sensibilidad del poeta en respuesta forzosa e inevitable a las experiencias de la vida en un intento fallido por combatir la muerte. Este aporte es un paso en una búsqueda mayor, la de las ideas estéticas sobre el arte literario presentes en la poesía hispanoamericana, que evidencia la pertinencia y utilidad de este tipo de acercamiento.

**Palabras clave:** Metapoesía, Estilística, Literatura hispanoamericana, Siglo xx.

**Abstract:** Specialized literary criticism tries to define what literature is, including poetry. In this reflection, the ideas of the poets themselves must be considered, reflected in those poems that talk about poetry: metapoetry. This poses a problem of literary interpretation. Michel Riffaterre’s hermeneutics is a useful methodological and analytical tool to

---

1. Monjardin Olivas: Licenciado en Literaturas Hispánicas, maestro en Literatura Hispanoamericana y doctorando en Humanidades por la Universidad de Sonora. Maestro de asignatura, en las áreas de literatura y el desarrollo de habilidades de lectoescritura. Su investigación atiende la literatura novohispana, con especialidad la crónica jesuita del noroeste. lenny.monjardin@unison.mx

Ortega López: Licenciada en Literaturas Hispánicas y estudiante de la Maestría en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Sonora. Trabajó como correctora de estilo en la revista de arquitectura y diseño Magdu y ha sido instructora de cursos de redacción básica en instituciones de educación superior. Ha ejercido como reportera y publicado textos literarios en revistas de difusión cultural. Actualmente es coordinadora de Corrección de Estilo y Redacción en la Comisión Estatal de Derechos Humanos de Sonora. leslieortegaedg@gmail.com

deal with the interpretation of texts, since it proposes a series of systematized steps that consider both the characteristics of the poem and its intertextuality in the reading process. Metapoetry is a recurring genre in Latin American literature and Juan Gelman is a renowned exponent of it. Riffaterre's stylistic and hermeneutical analysis methods were applied to Gelman's poem "Arte poética", chosen for its thematic and formal relevance. In the research, multiple ungrammaticalities were identified in the poem; The possibilities of meaning they offer were established due to their intertextual relationship with the historical genre of poetics. Finally, the structural matrix was resolved, which explains the logic followed by the variants within the poem and gives rise to the hypograms and the text itself. The poetic craft is proposed as torture and poetry as the expression of the poet's sensitivity in a forced and inevitable response to life's experiences in a failed attempt to combat death. This contribution is a step in a larger search, that of the aesthetic ideas about literary art present in Latin American poetry, which shows the relevance and usefulness of this type of approach.

**Keywords:** Metapoetry, Literary style, Latin American Literature, 20th century.

*Recibido:* 20 de mayo. *Aceptado:* 10 de julio.

En la búsqueda de una comprensión cabal del desarrollo de las ideas estéticas sobre la literatura hispanoamericana es necesario estudiar la producción metapoética de la región, pues esta incluye "presupuestos teóricos o programáticos en funcionamiento" (Castagnino 161) con los que el poeta "enuncia un programa estético, propone y realiza la creación mediante el poema mismo" (Peltzer 19). Así, es posible añadir los postulados de los artistas, expuestos en sus obras de arte, a las ideas que se han plasmado en los géneros académicos por parte de la crítica, la historia y la teoría literarias, y tener entonces un panorama completo.

Uno de los principales exponentes de esta producción poética es Juan Gelman; junto con el amor y la conciencia social, la escritura de poesía es uno de los temas recurrentes a lo largo de su obra. Incluso, en buena parte de ella, metapoesía y poesía de compromiso se funden en la propuesta<sup>2</sup>. El objetivo de este trabajo es distinguir las ideas sobre el ejercicio de la poesía en "Arte poética" (*Velorio del solo*, 1961). En este ensayo se evidencian las ideas sobre la escritura de poesía (qué es la poesía, cuál es su origen y cuál su propósito), así como la caracterización de la figura del poeta, presentes en el poema.

---

2. Entre algunos de sus metapoemas se cuentan los siguientes: "¡Quién pudiera agarrarte por la cola!" (*Violín y otras cuestiones*, 1956); "Nacimiento de la poesía" y "Arte poética" (*Velorio del solo*, 1961); "Confianzas" (*Relaciones*, 1963); "Hechos" (*Hechos y relaciones*, 1980); "Sobre la poesía" (*Hacia el sur*, 1982); "Opinión" (*País que fue será*, 2004), y "¿Qué se sabe?" (*Mundar*, 2007).

Tanto el análisis como la interpretación parten de los planteamientos teóricos de Michael Riffaterre. Primero, se ofrece un análisis estilístico siguiendo la metodología propuesta por el teórico galo en “La función estilística”. Después, a través de su método hermenéutico, así como sus postulados en torno a la intertextualidad, se propone una interpretación (significación) del poema y las conclusiones.

### **Análisis estilístico**

En el análisis estilístico propuesto por Riffaterre, en función de reconocer acertadamente los estímulos de efecto estilístico (contrastes), el lector debe detectar en el poema “las variaciones que caracterizan la estructura de la secuencia . . . [con respecto a] un patrón al que modifiquen”. Básicamente, debe distinguir entre *elementos de baja previsibilidad*, “codificados en uno o varios constituyentes inmediatos”, y *contexto*, “los otros constituyentes, cuyo patrón hace posible el contraste” (157). Es importante señalar que este concepto de contexto no se limita a la norma general del uso de la lengua, más bien se refiere al uso particular y dominante de esta *al interior del poema*.

El principio que describe estas variaciones es un fenómeno del proceso de lectura llamado *espera frustrada* (157), en el que una expectativa formal y de sentido, dada por el contexto que percibe (patrón o sucesión de patrones), surge en el lector mientras avanza por el poema, pero que se ve defraudada/traicionada a medida que continúa avanzando. Este incumplimiento de la expectativa está dado precisamente por los *elementos de imprevisibilidad* o de *baja previsibilidad*.

Riffaterre explica que, en contextos breves, “el patrón fuerte puede preexistir en el código, es decir, es un estereotipo” y que también puede ocurrir que “cada procedimiento estilístico actúa como contexto para otro procedimiento estilístico que le sigue inmediatamente” (157). Asimismo, para los contextos más amplios, que parecieran no tener más restricciones que las gramaticales, pueden añadirse a estas otras restricciones *suplementarias*, como “las señales convenidas de un género literario” (157). En este último caso ocurriría la superposición de dos contextos: uno *normal*, la sucesión aleatoria de patrones; y uno *especializado*, que abarca todos los componentes del poema y “posee caracteres [características] permanentes, localizables más allá de los límites de la frase [en la convención genérica], a los cuales remite la cadena verbal después de cada contraste” (157).

“Arte poética” es uno de esos casos complejos. Se trata de un poema de catorce versos de verso libre distribuidos en tres estrofas de siete, cinco y dos, respectivamente, cuyo título impone, por asociación, un contexto especializado: el de la *poética* como género, como tratado de principios y normas para la creación artística de determinado

tipo de textos, ya sea como preceptivas generales o con respecto al proyecto literario de un autor (Scarano 138). Con esto, se establece un contexto de fondo para todo el poema con el que se contrastarán las variantes formales y de contenido.

El primer elemento de *imprevisibilidad* o contraste se da, de hecho, en el primer verso: “De todos los oficios ejerzo este que no es mío” (Gelman 26). La construcción está dada en primera persona, con el hablante poético puesto en el centro de la construcción y hablando de sí; con el contexto de fondo, cabría esperar que la proposición fuera descriptiva o preceptiva con la poesía como sujeto. Esta forma de enunciación se mantendrá a lo largo del poema.

En ese primer verso, pero en contraste con el contexto normal dado por la expectativa creada por el uso inmediato anterior con respecto al que está por llegar, resalta el contraste entre el verso conjugado “ejerzo” y la frase adjetival “que no es mío”, del cual llama la atención particularmente la negación del posesivo. Esto se debe a que hay una incongruencia (al menos en este paso de la lectura) entre la agentividad del verbo y la propuesta de que el oficio ejercido por un individuo no sea, al menos *durante el ejercicio* del mismo, el oficio *de ese* sujeto, toda vez que las acepciones de oficio implican, de hecho, una práctica habitual y recurrente del mismo, así como un dominio y maestría sobre los conocimientos requeridos.

Las características formales de la construcción del primer verso crean una expectativa que parece confirmarse en el segundo verso: “como un amo implacable” (v. 2). Siguiendo lo establecido anteriormente, podría interpretarse esta línea como un modificador adverbial para el verbo principal del primer verso (*ejerzo*), de forma que fuera un circunstancial de modo y señalara la forma en la que el hablante pone en práctica su tarea, con dominio sobre ella. Así, los elementos del símil serían, por un lado, el poeta, y por otro, el amo implacable. Sin embargo, este desarrollo se ve traicionado en el verso siguiente.

“[M]e obliga a trabajar de día, de noche” (v. 3). Aquí, la lectura anterior queda desmontada y el amo implacable es equivalente del oficio de poeta. En este verso inicia, a su vez, un uso de asíndeton que se mantendrá, en la primera estrofa, hasta el verso séptimo; asimismo, aparece una construcción que ofrece dos elementos que, en este caso, son opuestos semánticos (día/noche). Estos rasgos formales se perfilan como patrón formal conforme se avanza en la lectura.

El verso cuarto, “con dolor, con amor” (v. 4), es un buen ejemplo de este patrón. Además del paralelismo formal con el segundo verso (preposición + sustantivo), se mantienen los polos semánticos opuestos. En este verso se asoma también la dimensión sensible/emotiva del yo lírico al hacer referencia a sus propios sentimientos. El verso quinto mantiene el patrón de dos elementos por verso, enunciados con preposición +

sustantivo –salvo por la variación necesaria del artículo–: “bajo la lluvia, en la catástrofe” (v. 5); sin embargo, el segundo elemento resulta de baja previsibilidad en la medida en que cabría esperar un opuesto semántico a “bajo la lluvia”, sin el cual se enumeran solo elementos del polo *negativo* en el verso.

La anáfora de los versos sexto y séptimo, “cuando se abren los brazos de la ternura o del alma, / cuando la enfermedad hunde las manos” (vv. 6-7), enfatiza el primer término. Este rasgo formal permitiría considerarlos juntos, como los dos elementos semánticamente opuestos, ya que el contenido de cada uno de los versos está cargado a uno de los polos semánticos (ternura-alma/enfermedad), con la oposición abrir/hundir, lo espiritual/corporal y el movimiento de los metafóricos brazos/manos: los primeros, *abiertos* por el *alma*, las segundas, *hundidas* por la *enfermedad*. Hay que mencionar que el verso séptimo es una construcción siléptica, al permitir tanto una lectura literal (la enfermedad hunde las manos *del* poeta) como metafórica (la enfermedad hunde sus manos en el poeta) otro elemento de baja previsibilidad.

En la segunda estrofa, de nuevo surge un contraste (temporal) con el contexto de fondo, pues se inicia la enumeración de los agentes que *obligan* –se mantiene el verbo, ahora en plural– al hablante al ejercicio de la poesía: “A este oficio me obligan los dolores ajenos” (v. 8). Asimismo, como contraste con respecto al contexto normal, irrumpe la mención de la sensibilidad del otro como dominante sobre el yo lírico, con “los dolores *ajenos*”, cuando lo más previsible sería los dolores *propios*. La estrofa mantiene el patrón de asíndeton, con elementos presentados en pares, muchas de las veces opuestos semánticamente: “las lágrimas, los pañuelos saludadores, / las promesas en medio del otoño o del fuego” (vv. 9-10).

La aparición del elemento *fuego* en el verso décimo llama la atención por ser de baja previsibilidad. En oposición a *otoño* cabría esperar otra estación, mayormente *primavera*, dados los pares opuestos verano/invierno-primavera/otoño; en todo caso, admite una lectura como metonimia de verano o metáfora para *sufrimiento/prueba*. Incluso cabría, y esta sería la de menor previsibilidad, una lectura literal: en medio del fuego como circunstancial de lugar. Con estas consideraciones, el lector puede repensar si *otoño* tiene un carácter meramente temporal o es admisible considerarlo, además, como de lugar, como una metonimia de los árboles en estado de cambio de color y pérdida de hojas.

Estilísticamente hablando, lo destacable es el patrón formal que se mantiene y los contrastes de sentido que surgen. En ese sentido, el verso décimo primero mantiene y reafirma el patrón que se ha venido imponiendo, a pesar de las variaciones y estímulos estilísticos, desde la primera estrofa: “los besos del encuentro, los besos del adiós” (v. 11). El final de la segunda estrofa, “todo me obliga a trabajar con las palabras, con la

sangre” (v. 12), contrasta con el contexto de fondo, el de las poéticas, al poner como objeto de trabajo del poeta la sangre, junto con los versos, en un mismo nivel, ambos como materia prima de la poesía. Evidentemente este elemento admite lecturas metafóricas o silépticas, tan caras a Riffaterre.

El último dístico es, como cabría esperar si se acepta la teoría del proceso de lectura de Riffaterre, especialmente trascendente, pues presenta el final del poema y tiene un efecto retroactivo sobre todos los versos anteriores. “Nunca fui el dueño de mis cenizas, *mis versos*,” (v. 13; énfasis añadido), si bien en él el yo lírico mantiene la perspectiva desde la cual no considera *propio* el oficio (en contraste con el contexto especializado de fondo, pero en congruencia con el patrón que se ha impuesto), el elemento de baja previsibilidad está dado en el segundo elemento: la equivalencia entre *mis cenizas* y *mis versos*. Y, finalmente, “rostros oscuros los escriben como tirar contra la muerte” (v. 14) cierra el poema sorprendiendo en primer lugar, por la revelada autoría de los versos, hecha en una composición con pretensión de *poética*, por un hablante que se presenta como poeta; en segundo lugar, por la razón de ser de los versos, la resistencia a la muerte.

### Interpretación y conclusiones

El método hermenéutico de Riffaterre consta, de forma simple, de cuatro pasos (Nana 77): 1) en una primera lectura, *heurística*, leer el poema como una representación mimética de la realidad (Riffaterre en Suárez Lafuente 21); 2) identificar aquellos fragmentos que no admiten una lectura con base en la mimesis, a los cuales denomina *agramaticalidades*; 3) reconocer los *hipogramas* presentes en el texto, estos incluyen desde lugares comunes (Nana 77) y referentes del ámbito cultural del lector hasta textos específicos con los que establece relación, y 4) en una segunda lectura, la *hermenéutica*, inferir y enunciar la *matriz estructural*, una frase o palabra que explica la lógica que siguen las variantes dentro del poema y que, desarrollada, daría lugar a los hipogramas y al texto mismo. Es a través de este proceso que se llega a la significación del poema.

En el primer apartado de este ensayo, aprovechando la lectura de análisis estilístico, ya se han adelantado en gran medida los elementos agramaticales o desviaciones del poema; en este caso, coinciden con los puntos en los que hay metáfora, metonimia, sin sentidos, ambigüedad, etc. Recapitulando, se tienen los siguientes: el sin sentido del primer verso (incongruencia *ejerzo/mío*); la metáfora de la apertura de los “brazos de la ternura o del alma”; la ambigüedad sobre las manos: si es literal, las del poeta, si es metafórico, las de la enfermedad); la agentividad de los *dolores ajenos*; el sentido de las “promesas en medio del ... fuego”; el trabajo del poeta con la sangre; la equivalencia

cenizas-versos y, finalmente, la identidad de los *rostros oscuros* y el sentido de “tirar contra la muerte”.

Todos estos elementos presentan, en primer lugar, la cualidad de dominio sobre el poeta; en alguna medida, están en una jerarquía superior que oprime al yo poético y ejerce poder sobre él; la idea de dominación, prácticamente de esclavitud, está a lo largo de todo el poema y es mostrada como la cadena a través de la cual surge el arte poético. La voluntad del yo lírico está aplastada y subyugada, sometida en un primer lugar al oficio y en segundo a las experiencias de vida, de ahí la agentividad otorgada metafóricamente al oficio y a los sufrimientos de otros.

Todos los elementos de la enumeración de la primera estofa pueden resumirse en el adverbio *siempre*: el yo lírico se ve forzado a escribir en todas las circunstancias. Estas incluyen las condiciones materiales o del entorno como las de la interioridad del sujeto, incluyendo su sensibilidad y pasando por su corporalidad, imponiéndose, sobre todo las experiencias dolorosas o de sufrimiento. Precisamente, a lo largo del poema se da una gradación (*in crescendo*) de las experiencias y dolores corporales-emotivos del hablante: dolor-manos-sangre-cenizas-muerte. Los versos del hablante son, en última instancia, los restos de sí mismo (lo que lo coloca en un morir constante, un quemarse que da sentido al *fuego*); el material con que los crea, sus propios dolores, su *sangre*.

En lo que respecta a los hipogramas, es necesario comentar algunas de las ideas de Riffaterre en torno a la intertextualidad. En el proceso de lectura, el decodificador identifica uno o más intertextos, a partir de su propia experiencia de vida (hipogramas<sup>3</sup> en sentido amplio) que le permiten marcar una línea de interpretación o resolver, por asociación, los puntos de ambigüedad, desplazamiento o distorsión del poema:

descifran completamente lo que el texto dice sólo de forma incompleta; o dicen de un modo claro lo que el texto dice oscuramente; o proveen el contexto dentro del cual el texto puede adquirir sentido. Por lo tanto, el sociolecto o el intertexto ofrecen un marco de pensamiento (*frame of thought*) o un sistema de significación que dice al lector cómo o dónde buscar una solución, o desde qué ángulo el texto puede ser visto como descifrable. (Riffaterre, “Modelos hermenéuticos” XX)

En el caso de “Arte poética”, desde el título hay una conexión, como ya se evidenció, con un género literario en general (otros estudios también identifican como hipograma a un género literario, como forma estructural, sin remitir a un texto determinado,

---

3. “La frase o el texto se modelan a partir del hipograma, que es, entonces, un complejo verbal que se interpone entre las palabras y el referente; y la referencia, lo poco que hay, pasa a través de su filtro. Así, el hipograma dispone de sintaxis y su tamaño puede ir desde un grupo de palabras hasta un texto extenso. Puede ser simplemente potencial, observable solamente en el lenguaje; más a menudo, está ya actualizado en otros poemas; en este caso, la referencia al hipograma es intertextual y el lector la percibe habitualmente como cita o alusión literaria” (Riffaterre, “La ilusión referencial” 26).

por ejemplo, Peter G. Broad o Rafael Morales Barba en sus respectivos estudios sobre Sabines y Urrutia y la elegía como hipograma). Sin embargo, “Arte poética” remite también a diversos textos que llevan este mismo título, desde las preceptivas de Aristóteles, Quintiliano y Lope hasta los poemas de Huidobro, Neruda y Borges. De modo que esto es suficiente para tomar esta asociación como línea de interpretación del poema: este es una poética (*sui generis*), expone un programa literario.

Otros hipogramas presentes en el texto son los lugares comunes literarios de la segunda estrofa: “las lágrimas, los pañuelos saludadores, / las promesas . . . / los besos . . .”. Se trata en realidad de imágenes emotivas de larga data en la tradición literaria, todas presentes en la poesía de corte amoroso (las de los amantes que lloran la separación, celebran el encuentro, se juran lealtad), pero no restringidas a ella (las lágrimas prácticamente omnipresentes entre los géneros poéticos) y que forman parte del sociolecto de todo lector. Puede afirmarse entonces que estas situaciones emotivas, estas experiencias de la vida, son el motivo para ejercer la poesía, *el amo del amo* del poeta (los rostros oscuros y en ese sentido los verdaderos autores, los dueños del oficio y los versos); en última instancia, son el motor generador de la poesía.

La matriz que puede explicar las variantes y el poema mismo, resumida en una palabra, es *tortura*. El poeta es “torturado” ininterrumpidamente con los sucesos sensibles de su vida (dominación sobre su sensibilidad) que lo dirigen, irremediable y continuamente hacia su muerte; los versos y poemas son la confesión y el grito incontenible surgidos de esos estímulos, la expresión de los estímulos mismos y la realidad del yo, en un afán por detener el tormento y librarse de la muerte; sin embargo, los versos mismos son la prueba de que está muriendo, son sangre, cenizas, la vida y él mismo se consumen en el ejercicio.

En “Arte poética”, se propone la poesía como el reflejo del mundo interno y externo del poeta. Esta surge de todo y siempre, es consecuencia, no decisión. En una frase, puede decirse que *la poesía es la expresión de la sensibilidad del poeta en respuesta forzada e inevitable a las experiencias de la vida en un intento fallido por combatir la muerte*. La poesía es, pues, la lucha de la vida por postergarse en la palabra; el poeta, el arma que blande.

### **Bibliografía citada**

Broad, Peter G. “Ser y hacer en la interpretación poética: semiosis en un poema de Jaime Sabines.” *Texto crítico*, enero-diciembre de 1990, pp. 65-73.

Castagnino, Raúl. *Fenomenología de lo poético*. Plus Ultra, 1980.

Gelman, Juan. "Arte poética." *Los otros*, editado por José Ángel Leyva. La Cabra Ediciones, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2008.

Morales Barba, Rafael. "La elegía como hipograma en la poesía de Jorge Urrutia." *Linguae e Linguaggi*, n° 8, 2012, pp. 205-214.

Nana Tadoun, Guy. "Antonio Colinas o la escritura como aventura circular: poesía y transtextualidad desde su trilogía final (1992-2002)." 2008. Universidad de Salamanca, tesis doctoral. *Repositorio documental Gredos*, [gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/22458/DLEH\\_Antonio%20Colinas%20o%20la%20escritura%20como%20aventura.pdf?sequence=1](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/22458/DLEH_Antonio%20Colinas%20o%20la%20escritura%20como%20aventura.pdf?sequence=1)

Peltzer, Federico. *Poesía sobre la poesía (En la literatura argentina contemporánea)*. Botella al Mar, 1994.

Riffaterre, Michael. "La función estilística." *Teorías literarias del siglo XX, una antología*, editado por José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan. Akal, 2005, pp. 154-163.

---. "La ilusión referencial." Traducido por Juanita Olivera. *Co-herencia*, n° 27, julio-diciembre de 2017, pp. 13-37.

---. "Modelos hermenéuticos." *Cyber humanitatis*, n° 31, 2004. [web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto\\_sub\\_simple2/0,1257,PRID%253D14079%2526SCID%253D14082%2526ISID%253D499,00.html](http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D14079%2526SCID%253D14082%2526ISID%253D499,00.html)

Scarano, Laura. "Escribo que escribo: de la metapoesía a las autopoéticas." *Tropelías, revista de teoría literaria y literatura comparada*, n° extraordinario 2, 2017, pp. 133-152.

Suárez Lafuente, María Socorro. "Entrevista con Michael Riffaterre." *Los cuadernos del norte*, n° 49, mayo-junio de 1988, pp. 18-23.

## El travestismo a través de Camila Sosa Villada y su novela *Las malas*

---

Joaquín Eraña

(Instituto de Profesores Artigas, Uruguay)<sup>1</sup>

**Resumen:** En este artículo estudiamos el fenómeno del travestismo partiendo de la idea de que el género supone una construcción social y observamos el vínculo entre esta expresión de género y lo monstruoso. Abordamos el análisis de la concepción travesti a partir de la figura de Sosa Villada como autora y de su novela *Las malas* (2019). A su vez, dentro de la obra analizamos las diferencias entre la construcción del travestismo del personaje de Camila en su infancia y adolescencia y, en su adultez.

**Palabras claves:** Travestismo, Género, Monstruo, Comunidad, Discriminación.

**Abstract:** In this article we study the phenomenon of transvestism based on the idea that gender is a social construction and we observe the link between this gender expression and the monstrous. We address the analysis of the transvestite conception based on the figure of Sosa Villada as an author and her novel *Las Malas* (2019). At the same time, within the work we analyze the differences between the construction of the transvestism of Camila's character in her childhood and adolescence and, in her adulthood.

**Keywords:** Transvestism, Gender, Monster, Community, Discrimination.

*Recibido:* 10 de febrero. *Aceptado:* 22 de abril.

### Introducción

En el presente trabajo pretendemos partir de la formulación de ciertos parámetros que esclarezcan el fenómeno travesti y, posteriormente, observaremos las concepciones de la autora Sosa Villada del mismo.

A su vez analizaremos la novela *Las malas* y tomaremos en cuenta las diferencias principales existentes entre la construcción del travestismo del personaje de Camila a

---

1. Estudiante avanzado del profesorado de Literatura en el Instituto de Profesores Artigas.

través de su infancia y adolescencia, viendo cómo la discriminan constantemente e incluso abusan de ella. Por otra parte, al analizar su adultez veremos cómo encuentra una comunidad travesti, vinculada a la prostitución en el Parque Sarmiento, que la acoge por primera vez en su vida sin discriminarla.

Asimismo, continuaremos caracterizando al travestismo a lo largo de todo este ensayo para lograr demostrar que, si bien son concebidas como personas monstruosas y que sufren constantemente de violencia tanto estatal como social, las travestis logran tener vidas plenas donde pueden ser felices, vivir en comunidad, cuidarse entre ellas, y a través de la transmisión de su sabiduría y técnicas pueden resistir a los peligros sociales. Por tanto, observaremos la reivindicación que se realiza del travestismo como una expresión de género válida e igual de importante de las demás. Además, pretendemos mostrar la otra cara del travestismo ya que las concepciones hegemónicas del mismo reflejan el *habitus* burgués y las ideas cisgénero plagadas de prejuicios. El travestismo es lucha, violencia, discriminación; pero también, resistencia, alegría, festejo y plenitud.

### **La construcción del género y el travestismo**

Resulta complejo entender el fenómeno del travestismo debido a que las concepciones que tenemos del mismo son visiones generalmente heterosexuales y cisgénero. Esto supone que, en vez de oír la voz de las propias travestis, tomamos en cuenta concepciones ajenas al tema que pueden caer en prejuicios y errores conceptuales. Sin embargo, a la hora de estudiar el tema a través de las opiniones de las personas que son travestis o transexuales, también resulta complejo debido a que no todas tienen la misma expresión de género. Buriticá López (2013) plantea:

Desde la manera en que se identifican y se reconocen con el término transgenerista impuesto desde afuera y reconocido en sus demandas, estas se subsumen como un todo en una categoría que contempla varias identidades de género, aun cuando se identifican y reconocen como travestis, una categoría general que a pesar de las diferencias se convierte en parte de un juego estratégico y una narrativa ficcional que refuerza su historia, su pasado, presente y futuro. (75)

Dicho planteo supone que el travestismo es complejo de categorizar pero que, al tomar las imposiciones externas las travestis encuentran una definición común de sí mismas, su identificación con la transexualidad le sirve para poder luchar por sus derechos y mejorar su calidad de vida. No obstante, debemos aclarar que las expresiones de género son individuales y diferentes entre sí y no todas las travestis se identifican como trans.

En la misma línea teórica se encuentran los parámetros planteados por Judith Butler en *El género en disputa* (2001). En dicho texto podemos observar que se concibe al género como una construcción social:

El género no debe entenderse como una identidad estable o un lugar donde se asiente la capacidad de acción y de donde resulten diversos actos, sino más bien, como una identidad débilmente constituida en el tiempo, instituida en un espacio exterior mediante una repetición estilizada de actos. El efecto del género se produce mediante la estilización del cuerpo, y, por lo tanto, debe entenderse como la manera mundana en que los diversos tipos de gestos, movimientos y estilos corporales constituyen la ilusión de un yo con género constante. (172)

Butler, al hablar de la construcción del género y su dinamismo, permite entender el travestismo en función de la autoconstrucción que cada travesti realiza de sí misma. Esto resulta importante ya que, como hemos planteado previamente que cada autoexpresión de género es disímil entre sí, y, por lo tanto, proponer una única definición resulta imposible.

Por otra parte, Paul Preciado, en *Testo yonqui* (2008), juega con la construcción del género tomando en cuenta los planteos de Butler y enuncia:

No tomo testosterona para convertirme en un hombre, ni siquiera para transexualizar mi cuerpo, simplemente para traicionar lo que la sociedad ha querido hacer de mí, para escribir, para follar, para sentir una forma post-pornográfica de placer, para añadir una prótesis molecular a mi identidad transgénero low-tech hecha de dildos, textos e imágenes en movimiento, para vengar tu muerte. (20)

Dicha manera de entender el género y jugar con lo hormonal supone la transgresión a las normas sociales y, de cierta manera, es lo mismo que realizan las travestis cuando se presentan en sociedad como seres inexplicables para los que las observan. Jugar con el *statu quo* es una de las características tanto de Preciado como de las *travas*.

Si bien no podemos formular una única definición respecto al travestismo, y este tema continúa siendo teorizado hasta la fecha, Buriticá López plantea que existen características en común para las travestis que se prostituyen:

Estas condiciones, auto-marginación, exclusión y violencia simbólica, propician una identidad grupal, en especial en las travestis que ejercen prostitución [...] Todas estas condiciones precarias específicas que les sucede a las travestis [...] se pueden agrupar en lo que Iris M. Young denomina las cinco caras de la opresión: la explotación, la marginación, la carencia de poder, el imperialismo cultural y la violencia (Young, 2000: 86-110). Para mí, la combinación de estas cinco caras de opresión, que se agravan cuando ejercen la prostitución, es una consecuencia de que las travestis transgredan el orden hetero-normativo o de hetero-sexualidad obligatoria. (76)

Estos planteamientos resultan interesantes e importantes para los temas que se analizarán en el presente ensayo. Esto se debe a que Sosa Villada es una escritora travesti y, además, ha ejercido la prostitución en su adolescencia. A su vez, la novela *Las malas* narra la historia de Camila -narradora- y su pasaje por el Parque Sarmiento, lugar donde convive con una comunidad de travestis que ejercen la prostitución y que, enfrentarán a lo largo de toda la novela las cinco caras de la opresión de las que habla Young.

## Camila Sosa Villada como una excepción dentro del campo literario argentino, y la caracterización del travestismo vinculado a lo monstruoso

Pierre Bourdieu (2003) plantea el concepto de campo intelectual, este supone la existencia de un espacio del que forman parte los autores, sus obras, y en el cual se observa su relación con el medio (*Campo intelectual y proyecto creador*). Debemos entender, por lo tanto, al autor en relación con editores, con la crítica y con otros autores y sus obras. A su vez, resulta interesante problematizar el planteamiento de Bourdieu respecto a la autonomía del campo. ¿Es realmente autónomo el campo intelectual? En el presente trabajo analizaremos a una autora argentina realmente única, Sosa Villada, y, por tanto, debemos pensar el concepto de campo en la actualidad. Esta reactualización del concepto supone varias críticas a los planteamientos de Bourdieu. El principal problema se encuentra vinculado a la pregunta respecto de cómo podemos entender la autonomía del campo en un momento histórico en el cual la globalización complejiza profundamente la manera de definir un campo intelectual acotado en un contexto donde los límites han sido desdibujados tanto por el Internet como por los medios de comunicación.

Camila Sosa Villada es una escritora y dramaturga cordobesa nacida en la ciudad de La Falda, el 28 de enero de 1982. Es una excepción en el campo intelectual argentino contemporáneo debido, en parte, a su autoidentificación como *travesti*. A la hora de analizar este tema, cabe puntualizar que en la actualidad el término *travesti* cada vez se utiliza menos y ha sido sustituido por “transexual” o “mujer trans”. Sin embargo, Sosa Villada reivindica la utilización de *travesti* como denominación de ciertas mujeres trans que han nacido en barrios deprimidos económicamente y que han tenido vidas peligrosas. Plantea, en la entrevista que le realiza Leiva en *Caja Negra* (2021): “Las travestis están desapareciendo [...] las morochas arrabaleras”. Observamos, por lo tanto, cómo la cosmovisión de la autora respecto del travestismo se encuentra vinculada a un nivel socioeconómico empobrecido, a diferencia de las mujeres transexuales. Su punto de vista resulta políticamente incorrecto a la hora de realizar una lectura actual; no obstante, Sosa Villada es una mujer enojada y pasional, que no teme expresar sus opiniones, aunque resulten violentas o impactantes para la audiencia. Por lo tanto, resulta interesante la interpretación de la autora respecto al travestismo ya que plantea un punto de vista único y que, a lo largo de su novela *Las malas*, se observa constantemente.

Tampoco a Sosa Villada le interesan las repercusiones de sus opiniones en el campo intelectual editorial argentino, ni teme a no ser editada nuevamente. Quizá se deba al gran éxito editorial de *Las malas*, y sobre esto bromea constantemente autodenominándose millonaria, o planteando que es una autora editorialmente muy exitosa. A su vez, su mirada cómica respecto a su éxito refleja que ella es completamente constante

del dinamismo del campo intelectual y, entiende que, si bien hoy es una autora a la que editan debido a su fama, podría ser que en el futuro sea olvidada.

A su vez, para continuar con el análisis del travestismo, resulta interesante realizar una lectura en función del vínculo entre este y la “monstruosidad”. Mabel Moraña, en *El monstruo como máquina de guerra* (2017), plantea que se encuentra vinculado directamente a los subalternos y a las personas que han sido dejadas de lado por la sociedad y que son vistas de manera negativa por la hegemonía cultural:

El monstruo está estudiado aquí como límite y nexo, como el dispositivo o artefacto cultural que impulsa una reflexión sobre la vida más allá de jerarquizaciones y deslindes entre lo humano y lo animal, lo material, lo natural, lo cultural y lo biológico. [...] El monstruo es, así, incontenible, rebasa categorías y modelos, apunta a lo grotesco y a lo sublime, anuncia e interpela. (15)

Podemos, por lo tanto, establecer un vínculo directo entre las travestis y lo monstruoso. A lo largo de la historia, el colectivo LGBTIQ+, en general, ha sido visto como algo negativo, como lo Otro. A su vez, el travestismo es una de las expresiones que continúan en el presente siendo concebidas como “lo peor de lo peor”. Sosa Villada, tanto en su toma de posición en el campo literario, como en la novela *Las malas*, pretende reivindicar la figura de las travestis, y, darles voz. La discriminación social se visualiza en la novela cuando Camila narradora enuncia que:

A las travestis no nos nombra nadie, salvo nosotras. El resto de la gente ignora nuestros nombres, usa el mismo para todas: putos. Somos los manijas, los sobabultos, los chupavergas, los trabucos, los calefones, los Osvaldos cuando mucho, los Raúles cuando menos, los sidosos, los enfermos, eso somos. (79)

Por otra parte, en la entrevista que le realizan en *Caja Negra*, Sosa Villada enuncia que “Ahora soy rica [...] una riqueza sobre una pobreza estructural [...] soy una travesti empobrecida, un trabajo que han hecho muy bien las sociedades y gobiernos latinoamericanos”. En dicha cita podemos observar la toma de consciencia que la autora realiza respecto al vínculo entre el travestismo y la estructura social en la cual se encuentra inmersa. Vinculado a los planteos de Sosa Villada, Moraña explica que “estudiar al monstruo supuso capturar sus vínculos con la soberanía, el Estado, la ciudadanía, la modernidad, las emociones, la filosofía, el género, el sujeto popular, la espectacularización de lo cotidiano y la muerte” (15).

Por lo tanto, Sosa Villada es consciente de la influencia del campo social en la vida de las travestis y es por esto que en la Feria del libro de Guadalajara (*El viaje de las malas*, 2021) realiza dos planteos que resultan esclarecedores: “Cuando nos dicen mujeres trans están lavando años de mugre, insultos y semen” y, “El insulto a nosotras nos hizo saber quiénes éramos”. Podemos observar que la diferenciación que ella realiza respecto

del travestismo y la transexualidad supone auto asumirse como lo monstruoso. Mientras que la transexualidad supone una mimetización con la hegemonía cultural y con el *habitus* burgués, según Sosa Villada, el travestismo apela a reivindicar la violencia, el peligro y el sufrimiento. También, supone que no se olviden años de violencia que las travestis han sufrido y que la pobreza económica en la cual vive la mayoría de ellas tampoco sea dejada de lado. Estos aspectos se encuentran vinculados con los planteos de Moraña cuando habla de la influencia del mercado y del Estado en lo monstruoso. Observamos cómo el hecho de que la mayoría de las travestis sean pobres, o que su expectativa de vida estadística sea de treinta y cinco años, refleja el peligro social que supone auto asumirse como monstruo dentro de una sociedad que busca la hegemonía cultural burguesa. Es por esto que, Sosa Villada plantea en *Caja Negra* que extraña la peligrosidad de las travestis en la calle, o que reivindica la literatura como algo “absolutamente inútil”, en la entrevista de DW, ya que entiende la inutilidad como una manera de luchar contra el neoliberalismo. También, en la misma entrevista bromea de manera sarcástica y un tanto oscura respecto de que está “viviendo extra”, ya que ha superado el promedio de expectativa de vida travesti.

Resulta interesante, también, observar como la autora expresa que “Los blancos ricos quieren babear con la miseria de las travestis” (DW). Y caracteriza el punto de vista burgués sobre las travestis muertas, o sobre contratar prostitutas travestis de manera oculta como “necrofilia”. Dichos planteos se vinculan con lo enunciado por Moraña: “La *monstrificación* es, así, una calle de dos vías, una dialéctica sin síntesis, una forma de representar asimétricamente los intercambios simbólicos que integran y conforman lo social” (13). Si tomamos de ejemplo la prostitución travesti, podemos observar que esta profesión requiere de dos sectores, la que lo ejerce y la clientela. Si bien la clientela forma parte de todas las clases sociales, lo que todos tienen en común es el desagrado por lo monstruoso en el ámbito público. Sin embargo, a la hora de contratar prostitutas travestis para su propio placer, no dudan. Este aspecto refleja la característica de lo asimétrico dentro de lo monstruoso que sostiene Moraña. A su vez, observamos cómo, para que exista lo Otro, tiene que existir lo denominado “normal” o “común”, y esto refiere a los códigos socioculturales aceptados en una sociedad que responden, usualmente, al *habitus* burgués. Por otra parte, dentro de *Las malas* podemos observar ejemplificada la necrofilia de la que habla la autora cuando Camila narradora enuncia respecto a los clientes de la prostitución que, “no hay nada que les retuerza más el morbo que fantasear con niñas abusadas” (77). Dichos clientes que en la vida pública repelen el travestismo por ser considerado como algo repulsivo y extraño, son los mismos que en la oscuridad de la noche acuden a buscar los placeres que solo lo monstruoso puede darles.

También, a la hora de hablar del travestismo debemos explicar que el hecho de ser considerado un monstruo y sufrir discriminación desde la más temprana edad y, a lo largo de toda su vida, genera en ellas un gran enojo con la sociedad. Dicho enojo aparece presente a lo largo de toda la novela, y podemos caracterizarlo como la furia travesti. Camila narradora señala en un momento que las travestis tenían:

Las ganas perpetuas de prender fuego todo: a nuestros padres, a nuestros amigos, a los enemigos, las casas de la clase media con sus comodidades y rutinas [...] a nuestra bronca pintada en la piel contra ese mundo que se hacía el desentendido, su salud a costa de la nuestra, chupándonos la vida por el mero hecho de tener más dinero que nosotras. (119)

El enojo travesti hacia la sociedad se encuentra vinculado a los planteos de Zygmunt Bauman (2005): “El humillante y doloroso choque entre la seria limitación de la presencia individual en la tierra y la impasible solidez del mundo” (125). Podemos observar, por tanto, que la limitación de la presencia individual refiere a lo monstruoso del travestismo y que, la solidez del mundo se ve representada en las normas sociales y culturales que lo rechazan y que lo convierten en lo otro, en lo no deseado, en lo que debe ser limpiado.

### **El personaje de Camila y el travestismo a través de su infancia y adolescencia dentro de la novela *Las malas***

Resulta importante puntualizar que *Las malas* responde a una estructura narrativa que está formada por fragmentos de recuerdos y percepciones de la narradora Camila, y también que en la novela existen tres escenarios que resultan primordiales: El Parque Sarmiento, la casa de la Tía Encarna y la casa de sus padres. Mientras que los primeros ambientes responden a la vida adulta de Camila, el último es donde suceden sus primeros años de vida.

Comenzaremos el análisis por la infancia de Camila, la cual resulta importante para entender la evolución del personaje y su proceso de madurez. A su vez, nos permite observar sus vínculos y las opiniones de sus padres respecto de su expresión de género.

Una de las primeras menciones que realiza Camila sobre sus padres dentro de la novela responde a caracterizar a los mismos. Ambos responden a los estereotipos de género de la época y, a su vez, pretenden inculcarles estos mismos a su hija. Este aspecto genera colisiones constantes entre ellos y se ve reflejado en las reflexiones de Camila: “Había aprendido a llorar en silencio. En mi casa y con un padre como el mío, estaba prohibido llorar” (59). Debemos plantear que, si bien Camila narradora ya ha asumido su identidad *trava*, el niño al que le prohíben llorar se debe a que es varón, y el llanto

masculino, dentro de la construcción social del género y siguiendo los planteamientos de Butler, se encuentra mal visto. A su vez, podemos caracterizar la casa de su infancia como un lugar aterrador para ella, y el motivo se encuentra explicitado: “El miedo lo teñía todo en mi casa. No dependía del clima o de una circunstancia en particular: el miedo era el padre” (60). Sin embargo, no solamente Camila siente terror de su padre, sino que, “en honor a la verdad, creo que él también sentía un miedo pavoroso por mí. Es posible que ahí se geste el llanto de las travestis: en el terror mutuo entre el padre y la travesti cachorra” (60). Observamos en este fragmento cómo la construcción de lo monstruoso se realiza desde la primera infancia de Camila. Su padre la ve como un otro, como la travesti que viene a arruinar el legado familiar, el cual paradójicamente ni siquiera puede ser llamado legado debido a la pobreza en la que viven. Por lo tanto, la voz paterna promueve los estereotipos de género en función de crear una familia que, en apariencia, sea perfecta. En el siguiente fragmento podemos observar la cosmovisión del padre de Camila:

–¿Sabe usted lo que tiene que hacer un hombre para ser un hombre de bien? Tiene que rezar todas las noches, formar una familia, tener un trabajo. Difícil va a ser que consiga usted trabajo con la pollerita corta, la cara pintada y el pelito largo (...) ¿Sabe de qué puede trabajar usted así? De chupar pijas, mi amigo. ¿Sabe cómo lo vamos a encontrar su madre y yo un día? Tirado en una zanja, con sida (...) a usted, siendo así, nadie lo va a querer. (64-65)

Resulta primordial observar cómo lo enunciado por el padre de Camila refleja la concepción social respecto del travestismo. Se rechaza a la travesti por ser diferente, y por salirse de las normas de género y, además, se deshereda simbólicamente al hijo por transformarse en hija. Asimismo, se augura un futuro en la prostitución, aspecto que Camila asume cuando plantea que “se ejerce la prostitución casi como una consecuencia” (64); sin embargo, no solamente los mandatos familiares la han llevado a ese trabajo, sino que, también lo han hecho la pobreza económica, las pocas oportunidades laborales para las travestis, el rechazo social y la discriminación. En definitiva, las oportunidades del monstruo, o del subalterno, siempre serán acotadas respecto a los privilegiados. Vinculado a este aspecto, Bauman (2005) plantea: “Las erráticas condiciones de empleo, zarandeadas por la competencia del mercado, eran por entonces, y siguen siendo, la principal fuente de la incertidumbre acerca del futuro y de la inseguridad relativa a la posición social y a la autoestima que rondaba a los ciudadanos” (118).

Por otra parte, en la adolescencia de Camila, entre sus quince y diecisiete años, ella acudía a un boliche hasta que por ser travesti la echaron, “alguna zorra había dicho que me encontraron orinando de parada en la pileta del baño de mujeres” (69). Este suceso demuestra la hostilidad constante que continúa afrontando la narradora en su adolescencia. No obstante, al suceder esto, Camila plantea que “empecé a salir a pasear

por el centro nomás, a que todos me vieran”, resulta interesante visualizar la necesidad de atención externa que siente este personaje. La decisión de Camila de exhibirse refleja la idea de que el género se construye, pero no solamente desde lo interno, sino que también mediante las miradas de los demás: las personas somos lo que sentimos y también como somos vistos. Es por esto que Sartre sentencia que, “El infierno son los otros” (*Huis Clos*, 35).

A su vez, una noche en sus paseos por el pueblo travestida, Camila fue vista por un auto de policías y la extorsionaron para tener relaciones sexuales debido a que estos conocían a su padre. Ella accedió, sometiéndose al abuso de poder debido a la poca fuerza para protegerse que tenía en su adolescencia y, además, debido al miedo que sentía por su padre. El trauma de este suceso fue tan grande para ella que expresa: “No podía culparme por eso, pero lo hacía, elegía ser la culpable de mi propio dolor, de esa sangre que me salía del culo cada vez que iba al baño, por haber sido penetrada por primera vez por tres hombres consecutivos” (72). El abuso que Camila sufrió trasluce su carácter de subalterna ya que frente a alguien más poderoso no logró defenderse. No obstante, este suceso también refleja la hipocresía de los policías: primero, por no cumplir su trabajo de manera adecuada; segundo, por abusar de una adolescente por su propio placer; y, tercero, por condenar socialmente a las travestis en público y, en privado, hacer lo que les plazca cual si fueran un objeto. Por tanto, observamos cómo lo monstruoso también se encuentra vinculado a la cosificación de los cuerpos, a la violencia y al abuso que se ejerce sobre ellos.

También, el abuso que Camila sufrió con los policías podría haberlo sufrido cualquier otra travesti y, por lo tanto, tiene carácter universal. Posteriormente en la novela sucede que dos travestis se golpean y desembocan todas en la comisaría, lugar donde son “llevadas a la fuerza a declarar, manoseadas en los autos, empujadas hasta el calabozo, deseadas y despreciadas por los policías como joyas barbudas” (101). En dicho momento se explicita en el texto la hipocresía policial de la que hemos hablado previamente y, además, se observa porqué las travestis sienten tanto rechazo a las fuerzas policiales. Sin embargo, el abuso que sufrió Camila la ayudó a madurar y a poder percibir mejor las intenciones violentas de las personas. Este suceso influyó en su ejercicio futuro de la prostitución debido a que, teniendo en cuenta las experiencias pasadas, logró cuidarse mejor.

Por otra parte, el abuso psicológico, físico y sexual ejercido por las fuerzas policiales hacia las travestis no solamente refleja el abuso de poder, sino que también el disciplinamiento social que se ejerce sobre los cuerpos de los subalternos. El cuerpo de las travestis se cosifica y, por lo tanto, al convertirse en objeto es vulnerado y violado repetidamente según les plazca a los que ejercen la disciplina. Sobre esto, Michel Foucault (2003) señala:

El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una “anatomía política”, que es igualmente una “mecánica del poder”, está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina. La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos “dóciles”. (126)

Asimismo, y retomando el análisis de la infancia de Camila, existe un momento en la novela donde ella recuerda observar a Cris Miró en la televisión. Este momento es importante debido a que la representación transexual en los espacios de los medios de comunicación no era algo usual y, en el caso de Argentina, cuando esto sucedía era en función de burlarse de las personas transexuales y generar momentos burlescos a costa de ellos. Camila narradora, al ver a Miró, recuerda: “Yo asistí a su aparición siendo niño todavía y pensé: Yo también quiero ser así. Eso quería para mí. El desconcierto del travestismo” (44). Por tanto, visualizamos cómo Camila construye su expresión travesti desde una muy temprana edad y también su interés por romper con las normas sociales para generar incomodidad.

### **La comunidad travesti, su vínculo con la prostitución en el Parque Sarmiento, y la casa de la Tía Encarna**

En el capítulo anterior visualizamos la construcción del travestismo de Camila en su infancia y su adolescencia. Allí caracterizamos la discriminación y la soledad como aspectos principales. Luego, Camila abandona la casa de sus padres y va a estudiar a la ciudad de Córdoba, lugar donde vive en una pensión. En esta ciudad comienza a ejercer la prostitución y, luego de vender su cuerpo en zonas rojas, un día acude al Parque Sarmiento y conoce a una comunidad travesti de prostitutas que la acogerá como una más. Es en este lugar donde por primera vez Camila siente que tiene una familia adoptiva, y ella lo describe así: “La lluvia de chanzas y burlas es la manera de decir bienvenida. Nadie entiende eso: nadie entiende ni los límites ni los mecanismos de confianza y de desconfianza en la intuición travesti” (79). La manera en que las travestis la reciben forma parte del *habitus trava*: el humor y el sarcasmo forman parte de mecanismos de protección que la comunidad ha forjado para afrontar la violencia que constantemente reciben al ser vistas socialmente como monstruos. Sobre su mimetización en el grupo, Camila dice:

De a poco fui plegándome a aquella manada que se desplazaba furtiva hasta el Parque. Era la más pequeña, la más ingenua. No tenía idea de nada. Pero esas travestis daban su sabiduría como daban todo lo que tenían en la cartera a quien las tratara con respeto. El corazón travesti: una flor de la selva, una flor henchida de ponzoña, roja. Los pétalos de la carne. (81)

Cuando las travestis acogen a Camila observamos que lo hacen de manera amorosa, aceptándola como una más y cuidándola. Le enseñan cómo manejarse en el mundo y en su profesión. Esta manera de actuar difiere completamente con las enseñanzas familiares que Camila ha aprendido en su infancia a través de sus padres. Mientras que en la adultez de Camila las travestis bogan por su seguridad, en su infancia sus padres la discriminaron constantemente, y promovieron hacia ella un discurso cargado de violencia y rechazo.

Bauman señala que, en la sociedad actual que define como modernidad líquida, los individuos se caracterizan por pensar en sí mismos y tomar las decisiones teniendo en cuenta solamente sus beneficios propios. En cambio, en la modernidad sólida, los individuos se caracterizaban por ser ciudadanos y pensar en la comunidad (*Modernidad Líquida*, 2000). Podemos observar el vínculo existente entre este planteo y el modo de accionar travesti. Mientras que los padres de Camila actúan como ciudadanos propios de la modernidad líquida y se preocupan por lo que pensarán los demás de su familia, las travestis del Parque Sarmiento actúan pensando en comunidad y en el bien de todos. Quizá el vínculo comunitario de las travestis sea tan estrecho debido a lo que plantea Camila narradora: “éramos hijas de una misma madre, una misma bestia nos había parido, todas habíamos bebido de la misma leche: la de nuestra madre, que paría zorras y prostitutas, que paría cerdas. Tan yermas, agrias, secas, malas, ruines, solas, ladinas, brujas, infértiles cuerpos de tierra” (89-90).

La comunidad se forja, entonces, debido al sufrimiento común que todas han tenido a lo largo de su vida por el simple hecho de ser quienes son: travestis/monstruos. También, Sosa Villada define su vínculo con otras travestis como “fidelidad de especie”, en la entrevista de DW.

Por otra parte, en el Parque Sarmiento se encuentra la Tía Encarna, una travesti de muchos años que acoge a las otras *travas* en su casa, y que, además, las ilustra constantemente con su sabiduría. Al comienzo de la novela aparece un bebé abandonado en el Parque Sarmiento y esta comunidad de prostitutas lo acoge, la Tía Encarna adopta el papel de madre adoptiva y le dice al bebé: “Tu nacimiento no es menos que este. Y yo no soy menos tu madre por no tener entre las piernas una herida abierta”. No obstante, este personaje no solamente es la madre del bebé abandonado, sino que lo es de todas las demás travestis.

La casa de la Tía Encarna se presenta en la novela como un lugar seguro donde las travestis pueden ser quienes son y, además, convivir en su dolor. La primera descripción que aparece de este espacio en la novela plantea que es “la pensión más maricona del mundo, que a tantas travestis ha acogido, escondido, protegido, asilado en momentos de desesperanza. Van ahí porque saben que no se podría estar más a salvo en ningún

otro lugar” (22). A través de la construcción novelesca de este espacio se refleja simbólicamente la seguridad que las travestis no pueden tener en ningún otro lugar. En dicha casa las travestis pueden librarse de la discriminación constante que sufren en el espacio público. Sin embargo, la existencia travesti presenta una gran paradoja: si bien en el espacio privado pueden resguardarse del desprecio social, el espacio público es donde se construye su identidad en función de la mirada de los otros. Por lo tanto, el afuera permite ser, pero a su vez, juzga. También este aspecto se encuentra vinculado con el accionar de Camila en su adolescencia, cuando salía a exhibirse en la calle.

Asimismo, la comunidad travesti de *Las malas* se caracteriza por ejercer la prostitución y, Camila plantea sobre esto que “el cuerpo produce el dinero. Una decide el dinero y el tiempo. Y después se gasta el dinero como se quiera: se despilfarra, tan simple es la mecánica para conseguirlo” (75). Esta concepción respecto del trabajo y el dinero responde a los parámetros caracterizados por Bauman (2000) respecto al capitalismo líquido, el cual es el sistema económico actual donde todo se impulsa a través del consumismo masivo. A su vez, este se caracteriza por la autoexigencia que lleva a las personas a tener enfermedades tanto físicas como psicológicas. Sin embargo, Camila a diferencia de gran parte de la población es consciente de su enajenación como trabajadora, ya que plantea que “lo único que importa es la vidriera. El mundo es una vidriera. Nos prostituimos para comprar en cuentas todo lo que ofrecen sus escaparates” (75). Asimismo, frente a la exigencia corporal que supone la prostitución en las travestis, estas encuentran como mecanismo de respuesta el consumo de sustancias variadas, esto se observa en la siguiente descripción del Parque Sarmiento: “Una petaca de whisky va de mano en mano, papeles de cocaína visitan una a una todas las narices” (18). Vinculado a esto, Preciado (2008) plantea que “la sociedad contemporánea está habitada por subjetividades toxicoporográficas: subjetividades que se definen por la sustancia (o sustancias) que dominan sus metabolismos” (33). Por tanto, tomando a Preciado podemos caracterizar a las travestis de *Las malas* como sujetos cocaína, sujetos alcohol, sujetos cannabis, entre otros.

Si bien hemos analizado el travestismo en función de la prostitución y observando el daño corporal que esta supone, además del consumo de sustancias y la autoexplotación, también la comunidad travesti se caracteriza por la alegría y la convivencia festiva. Camila escucha a Angie, una travesti que forma parte del grupo, decir: “Yo me hice travesti porque ser travesti es una fiesta” (147). Por otra parte, la Tía Encarna en un momento de la novela tiene un novio y realizan reuniones en su casa donde todas disfrutaban de la música y de la magia travesti: “Ver a estos dos seres hacer música juntos era como verlos hacer el amor, de una manera tan diáfana que no necesitaba intimidad” (42).

Por último, cuando el novio de la Tía encarna la abandona, las travestis se juntan, siempre en comunidad, en la casa donde tantos años han convivido libres de discriminación y de modo festivo, y celebran el luto reflejando el *habitus trava*: “Afuera, en el patio, con las lágrimas que escurrimos de nuestros vestidos y que seguimos derramando por él, llenamos una pileta de plástico y nos dimos un baño largo y pacífico, en silencio, desnudas, mientras la tarde se iba poniendo roja y nuestro dolor enrojecía aún más” (48).

Si bien la vida de las travestis de *Las malas* se encuentra atravesada fuertemente por el dolor y por la mirada ajena respecto a ellas como monstruos, la comunidad les permite ser quiénes son, festejar aun en los peores momentos y, no perder la alegría, el humor y la resiliencia frente a un mundo que las detesta. El travestismo resiste hasta en los peores momentos.

## Conclusión

A lo largo del presente ensayo hemos analizado el fenómeno del travestismo, luego hemos observado en la figura autoral de Sosa Villada sus opiniones respecto a este y lo hemos caracterizado en función del concepto de lo monstruoso (Moraña, 2017). Posteriormente analizamos la novela *Las malas*, centrándonos en observar la contraposición existente entre los primeros años de vida de Camila y su adultez. En su infancia y adolescencia, sus padres y la sociedad la violentaban constantemente por ser diferente, por no cumplir con los estereotipos de género esperables de un varón y, además, por comenzar a travestirse y expresar al mundo su identidad *trava*. Pero, cuando Camila va a Córdoba y conoce a la comunidad travesti del Parque Sarmiento, por primera vez, encuentra un lugar donde se le permite ser quién es sin sufrir constantemente la violencia externa. Observamos cómo las travestis conviven en comunidad debido a que todas son hijas del rechazo social y cómo la violencia las une como hermanas.

En conclusión, Sosa Villada en su novela *Las malas* realiza una oda al travestismo. En esta obra la autora reivindica su expresión de género y también la de sus hermanas, que tanto han sufrido y continúan haciéndolo en la actualidad. Por lo tanto, Sosa Villada genera en los lectores lo que Jacques Rancière (2010) define como *disenso*, el cual supone desestructurar el *statu quo* establecido a través del arte. Al reivindicar el travestismo, Sosa Villada ataca fuertemente los parámetros hegemónicos sociales que pretenden construir una sociedad heterosexual, monoteísta y cisgénero. Vinculado a esto, Rancière plantea: “Arte y política se sostienen la una a la otra como formas de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible” (65). Esto implica que Sosa Villada, al darle voz a la otredad travesti y,

por lo tanto, a los monstruos, está realizando una práctica política y rompe con el orden de la policía, que para Rancière representa el supuesto orden natural que se vincula al *habitus* burgués. Por consiguiente, *Las malas* es un manifiesto travesti que reivindica la otredad.

### Bibliografía citada

- Bauman, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000.
- . *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Paidós, Barcelona, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *Campo intelectual y proyecto creador*. Selección de Nara Araujo y Teresa Delgado. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003, pp. 239-285.
- Buriticá López, Isabel Cristina. *Travesti: la construcción de la identidad individual y colectiva desde el cuerpo y el ejercicio de la prostitución*. Universidad Nacional de Colombia. La manzana de la discordia, Vol. 8, N° 2, Julio-diciembre, 2013, pp. 71-86.
- Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, México, 2001.
- Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2003.
- Moraña, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana, Madrid, 2017.
- Preciado, Paul B. *Testo Yonqui*. Espasa Fórum, Madrid, 2008.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Manantial, Buenos Aires, 2010.
- Sartre, Jean Paul. *Huis Clos. A puerta cerrada*. Losada, Buenos Aires, 1974.
- Sosa Villada, Camila. *Las malas*. Tusquets, Buenos Aires, 2019.
- . Entrevista realizada por Julio Leiva. *Youtube, Caja Negra*, 20 de octubre de 2021, [www.youtube.com/watch?v=vze\\_PlwZf5I](http://www.youtube.com/watch?v=vze_PlwZf5I).
- . "Detonarlo todo | Fuerza Latina." Entrevista realizada por Natalia Orozco. *Youtube, DW Español*, 21 de junio de 2022, [www.youtube.com/watch?v=4dYpHF-Tx0E&t=7s](http://www.youtube.com/watch?v=4dYpHF-Tx0E&t=7s).
- . "El viaje de las malas." Feria Internacional del Libro de Guadalajara. Conferencia y Entrevista realizada por Gina Jaramillo, 3 de diciembre de 2021, [www.youtube.com/watch?v=fap2kJBclG0](http://www.youtube.com/watch?v=fap2kJBclG0).

## El triunfo del simulacro: el caso de la novela *El impostor* de Javier Cercas

---

Julieta Damonte

(Instituto de Profesores Artigas, Uruguay)<sup>1</sup>

**Resumen:** El presente artículo tiene como objetivo problematizar porqué a Enric Marco, el impostor de la novela de 2014 de Javier Cercas, le resultó tan sencillo simular ante el mundo haber sido un sobreviviente del holocausto de la Alemania nazi, durante la Segunda Guerra Mundial. Para ello, la novela de Cercas titulada *El impostor* (2014), que intenta reconstruir el modo en el que Enric Marco construyó su impostura, se pondrá en relación con el planteo teórico de Jean-François Lyotard acerca de *La condición posmoderna* (1979) y los estudios subsiguientes con respecto al tema. Asimismo, se estudiará la posmodernidad y su vínculo con el no tan reciente neologismo de *posverdad* (Žižek, 2005), crucial para comprender el modo en el que se construyen la verdad y la mentira en las sociedades contemporáneas. Por último, se explicará la propuesta de Jean Baudrillard acerca de la sociedad del simulacro (*Cultura y simulacro*, 1978), asimismo continuada por otros teóricos, para complementar la discusión y señalar el modo en el que las “realidades simuladas” predominan en las sociedades posmodernas.

**Palabras clave:** Simulacro, Posmodernidad, Impostor, Posverdad, Cercas.

**Abstract:** This article aims to problematize why Enric Marco, the impostor in Javier Cercas' 2014 novel, found it so easy to pretend to the world that he was a survivor of the Nazi Germany Holocaust during World War II. To this end, Cercas' novel *El impostor* (2014), which attempts to reconstruct the way in which Enric Marco constructed his imposture, will be related to Jean-François Lyotard's theoretical approach to *The Postmodern Condition* (1979) and subsequent studies on the subject. Likewise, postmodernity and its link with the not so recent neologism of *post-truth* (Žižek, 2005), crucial to understand the way in which truth and lies are constructed in contemporary societies, will be studied. Finally, Jean Baudrillard's proposal about the society of the simulacrum (*Culture and Simulacrum*, 1978), also continued by other theorists, will be explained to complement the discussion and point out the way in which “simulated realities” predominate in postmodern societies.

---

1. Estudiante avanzada de la carrera de formación docente en Literatura, en el Instituto de Profesores Artigas (Consejo de Formación en Educación), y de Comunicación en la Facultad de Información y Comunicación (Universidad de la República, Uruguay). Actualmente se desempeña como docente en el Colegio Santa Teresa de Jesús y como gestora de comunicación digital para la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay.

**Keywords:** Simulacrum, Postmodernity, Impostor, Post-truth, Cercas.

Recibido: 21 de abril. Aceptado: 11 de junio.

## Introducción

En el año 2005 aconteció el desenmascaramiento de un impostor. Enric Marco es *El impostor* que convenció a España y al mundo de ser un sobreviviente del holocausto de la Alemania nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Galardonado con la distinción *Creu de Sant Jordi*<sup>2</sup> en 2001 y electo presidente de la *Amical de Mauthausen*<sup>3</sup> en 2003, Enric Marco llenó de ficción la realidad y sostuvo, durante más de 30 años, un pasado heroico que era el de otros –el de los verdaderos sobrevivientes–, pero no el suyo. En su novela de 2014, titulada *El impostor*, Javier Cercas intenta reconstruir la historia de Enric Marco y revertir el proceso que este ficticio resistente antifascista y víctima de los campos de concentración nazis había comenzado años atrás: completar la realidad con la ficción, o, dicho de otro modo, encontrar verdad en la mentira.

Cercas conduce al lector de modo tal que es testigo de las entrevistas que tiene con Enric Marco y de sus propias dudas, con respecto a la escritura de un libro en el que se propone desdoblar las diferentes capas de una impostura, que es a la vez una apropiación de un dolor colectivo. El autor de *El impostor* (2014) sabe que “el deber del arte (o del pensamiento) consiste en mostrarnos la complejidad de la existencia, a fin de volvernos más complejos, en analizar cómo funciona el mal, para poder evitarlo, e incluso el bien, quizá para poder aprenderlo” (11). Es esto precisamente lo que lo conduce a escribir esta novela, que no es únicamente un desenmascaramiento –eso ya había sucedido en 2005–, sino una intrusión “real” en un universo de mentira.

En un contexto como el actual del siglo XXI, con sus sociedades espectaculares y sus *fake news*,<sup>4</sup> la novela de Javier Cercas nos sitúa, paradigmáticamente y paradójicamente, ante una verdad insoslayable: que Enric Marco construyó un pasado histórico ficticio (la novela de Cercas hace un minucioso trabajo para evidenciarlo), y, asimismo, que su acción no hubiese tenido el impacto que tuvo de no ser por el consumo pasivo y descomprometido de los sujetos posmodernos que reproducen la industrialización de la

---

2. Distinción anual que otorga el gobierno de Cataluña a aquellas personas y entidades sociales que, por sus méritos, hayan prestado servicios destacados en el plano cívico y cultural.

3. Agrupación que reúne a los sobrevivientes y familiares de las víctimas del nazismo en el campo de concentración ubicado en *Mauthausen*, el campo con mayor porcentaje de españoles durante el holocausto.

4. En el contexto de estos primeros años del siglo XXI, este término se traduce como “noticias falsas”, del inglés original.

memoria histórica. En tal sentido, “el gran impostor y el gran maldito” (Cercas 2) no es más que un nuevo producto de la sociedad del simulacro, un acto de ilusión más dentro del escenario del mundo, otro “artefacto”<sup>5</sup> o “agente material” de la *posverdad*.

*El impostor* evidencia de este modo el triunfo del simulacro, esto es, el asentamiento de una nueva forma de construir y comprender la verdad en las sociedades posmodernas: la *posverdad*. Teniendo en cuenta esto, el propósito de este trabajo consistirá en estudiar los conceptos de *posmodernidad*, *posverdad* y *simulacro*, representados en el relato que narra la novela de Javier Cercas. Para ello, se estudiarán especialmente los postulados de Jean-François Lyotard acerca de *La condición posmoderna* (1979) y los estudios subsiguientes con respecto al tema, en relación con el criterio neologista de la *posverdad* –fundamental para comprender el modo en el que se construyen la verdad y la mentira en las sociedades contemporáneas– y, por último, la idea de Jean Baudrillard acerca de la sociedad del simulacro (1978).

## La posmodernidad

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial ya había comenzado el proceso de debilitamiento de la modernidad. La posguerra puso de manifiesto que la libertad y el progreso no eran posibles de ser materializados, si el paisaje que había dejado tras sí era de muerte y destrucción. Se avecinaba la caída de los relatos modernos y el advenimiento de la época de la desesperanza y desconfianza: la posmodernidad.

Jean-François Lyotard señala que la posmodernidad es una condición humana, una suerte de espíritu del tiempo en el que vivimos: “Designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX” (1987 5).

Con el “final” de la modernidad también termina el mito del progreso y la libertad, de modo tal que a la condición posmoderna le es inherente la pérdida de confianza en el mito de emancipación que la razón iba a traer al sujeto desde el siglo XVIII, con el período de *La Ilustración*, y con las ideas posteriores a las revoluciones (Revolución Francesa, 1789; Revolución Industrial, 1848).

La posmodernidad supuso, así, la caída de los grandes relatos (de los metarrelatos, según Lyotard) en base a los cuales los sujetos durante siglos ordenaron el universo. Con respecto a esto, José María Mardones en *Postmodernidad y Cristianismo* (1988)

---

5. La noción de “artefacto” está asociada a las teorías de Bruno Latour: (1994), “On technical mediation. Philosophy, sociology, genealogy”, *Common knowledge*, (3), 2, 29-64; Alfred Gell: (1998), *Art and agency. An anthropological theory*, Oxford: Clarendon Press, y Lambros Malafouris: (2013), *How things shape the mind. A theory of material engagement*, Cambridge: MIT Press.

sostiene: “La postmodernidad, más que un tiempo, es un talante. Es la modernidad que, al desarrollar sus propios mitos, ha llegado a descubrir sus propios engaños” (10).

*El impostor* narra la caída del héroe moderno, condensado en la figura de Enric Marco y fundado en el empeño moderno de perseguir ideales nacionalistas y revolucionarios. El afán progresista defendido por la modernidad puso en marcha el desarrollo de una maquinaria política cuya máxima expresión es la guerra. Es aquí donde se retoman los valores clásicos de la *areté* y surgen los héroes de guerra: aquellos sujetos que luchan por la patria, por la emancipación y por la libertad. En tal sentido, la modernidad ha hecho de la muerte por motivos políticos algo ciertamente elevado y recordable. Tal y como señala Reinhart Koselleck en su ensayo “Monumentos a los caídos como lugares de fundación de las identidades de los sobrevivientes”, perteneciente al libro *Modernidad, culto a la muerte y memoria nacional* (2011): los “monumentos que conmemoran la muerte violenta proveen medios de identificación” (67). Así pues, los muertos de guerra, y en menor medida sus supervivientes, se convierten en emblemas de justicia, libertad, heroicidad y gloria, y como tales, deben ser recordados y enaltecidos. Deben, entonces, ser convertidos en monumentos, reales e imaginarios, porque en ellos se materializa “el despertar heroico (no sólo racional) del sujeto del nuevo tiempo” (Casullo 20). Este es el origen de Enric Marco, un farsante que quiso ser un héroe “idéntico a tantos muchachos de su época, arrebatados por la ilusión de construir un mundo justo y dichoso” (Cercas 42). Y más aún, al querer ser mejor que esos muchachos, al apropiarse de una heroicidad que no le era propia, se convierte en un hipócrita, un “agente material” posmoderno del simulacro y la *posverdad*. De tal manera, podría sugerirse que el desenmascaramiento de Enric Marco y la forma en la que tejió su “posverdad”, como se verá más adelante en este artículo, es en parte el resultado de la postmodernidad.

El término de la Segunda Guerra Mundial y el holocausto nazi suponía, como ya se mencionó, la elevación de los muertos y de los supervivientes a monumentos, símbolos de heroicidad y patriotismo. Fue en este contexto que un impostor como Enric Marco encontró la ocasión perfecta para crear un heroico personaje ficticio:

Marco era un octogenario barcelonés que a lo largo de tres décadas se había hecho pasar por deportado en la Alemania de Hitler y superviviente de los campos nazis, había presidido durante tres años la gran asociación española de los supervivientes, la Amical de Mauthausen, había pronunciado centenares de conferencias y concedido decenas de entrevistas, había recibido importantes distinciones oficiales y había hablado en el parlamento español en nombre de todos sus supuestos compañeros de desdicha, hasta que a principios de mayo de 2005 se descubrió que no era un deportado y que jamás había sido prisionero de un campo nazi. El descubrimiento lo hizo un oscuro historiador llamado Benito Bermejo, justo antes de que se celebrase, en el antiguo campo de Mauthausen, el sesenta aniversario de la liberación de los campos nazis, una ceremonia a la que

por vez primera asistía un presidente del gobierno español y en la que Marco iba a tener un papel importante, al que en el último momento le obligó a renunciar la revelación de su impostura. (Cercas 8)

Si hay algo que se puede destacar del marco de la posmodernidad es la intervención y el cuestionamiento que realizó de los símbolos, signos y significados que la modernidad había asentado como infinitos y universales, aunque verdaderamente no lo fueran. Tal y como señala Esther Díaz: “Algunos de sus términos son deconstrucción, alternativas, perspectivas, indeterminación, irreversibilidad, descentralización, disolución, diferencia” (1999 16).

Tal y como retrata Javier Cercas en su novela, desde el año 2005 –año del desenmascaramiento del impostor– los distintos historiadores se dedicaron a contrastar la fábula de Enric Marco con documentos históricos y relatos de los españoles que verdaderamente habían sobrevivido al holocausto llevado adelante por Hitler, quien a su vez había trabajado conjuntamente con Francisco Franco, líder absoluto del régimen dictatorial español entre 1939 y 1975. Así pues, Enric Marco materializa el derrumbe y la perversión de los símbolos, signos y significados que se suponían inmutables y universales en la modernidad: los héroes existen, pero son pocos, y muchos de ellos, impostores. Es, entonces, su desenmascaramiento un acontecer posmoderno: la historia es contada desde diferentes perspectivas porque existen héroes y cobardes, vencidos y vencedores.

En todo caso, Enric Marco no fue un héroe porque, al igual que una inmensa mayoría de los españoles, prefirió no poner en riesgo su vida en vías de una muy anhelada libertad. Escribe el autor de *El impostor*:

Esa es la verdad. Eso es lo que ocurrió, o lo que entiendo o imagino que ocurrió. Marco no pertenecía a la minoría, sino a la mayoría. Pudo decir no, pero dijo sí; cedió, se resignó, dio su brazo a torcer, aceptó la vida bárbara, infame y claustrofóbica impuesta por los vencedores. No se sentía orgulloso de ello, o por lo menos no se sintió orgulloso a partir de un determinado momento, ni se siente orgulloso ahora, y por eso mintió. Marco no es un símbolo de la decencia y la integridad excepcionales de la derrota, sino de su indecencia y envilecimiento común. Es un hombre corriente. No hay nada que reprocharle, por supuesto, salvo que intentase pasar por un héroe. No lo fue. Nadie está obligado a serlo. Por eso son héroes los héroes: por eso son una ínfima minoría. (2014 80)

Esta es la historia de la que permite hablar la posmodernidad, una historia que “admite la existencia de múltiples versiones o verdades en la interpretación de los fenómenos, que valora la discontinuidad, la riqueza de la diversidad, la diferenciación, la heterogeneidad de los discursos” (Medina Cano 502). Porque la historia, desde la perspectiva posmoderna, no es una sola y no la escriben solo los héroes, sino también los impostores como Enric Marco. Es por esto subjetiva y no objetiva, como sostenía

el relato moderno. Es una historia hecha por seres humanos, por los que lucharon por la libertad y la consiguieron, por los que no la consiguieron y por los que no lucharon en absoluto. Honor a quienes resistieron a los regímenes autoritarios, en España, en Alemania, y en todo el mundo.

### **La era de la *posverdad***

Gianni Vattimo, en *Posmodernidad y fin de la historia* (1989) señala que las grandes narraciones dominantes modernas sirvieron como fundamento para la formación de una visión cohesiva del mundo, al tiempo que legitimaban la iniciativa histórica de la humanidad para la emancipación del sujeto (2). La caída de las grandes verdades de la humanidad es un proceso comenzado en la modernidad y continuado en la posmodernidad de modo tal que se derrumban también los relatos modernos de emancipación, libertad y progreso. Es por este motivo que, tal y como sostiene Federico Medina Cano en su artículo titulado “Posmodernidad: una nueva sensibilidad” (*Escritos*, 2010), de acuerdo a algunos autores, la posmodernidad es “la prolongación de la modernidad que ha perdido [...] sus ambiciones y proyectos revolucionarios” (494).

Así pues, en la posmodernidad ya no quedan relatos, ni verdades, ni certezas. Zygmunt Bauman argumenta que “hoy únicamente podemos albergar dos certezas: que hay pocas esperanzas de que los sufrimientos que nos produce la incertidumbre actual sean aliviados y que solo nos aguarda más incertidumbre” (2007 33).

La posmodernidad, como la entienden Lyotard, Vattimo y otros autores, es la época de las incertidumbres, o mejor aún, la época de las certezas momentáneas, efímeras, en fin, de las verdades líquidas. La sensación posmoderna es la de constante *interregno*: las verdades son inmediatas, fugaces y, por lo tanto, caducas. Su fin –el de las verdades– está delimitado por la construcción de la condición modern, esto es, una forma de pensamiento que no sustituye al de la modernidad, sino que lo trasciende: toma sus mitos –siendo los de progreso y libertad los más importantes– y los vuela por los aires. Esta falta de horizontes provoca en el sujeto posmoderno un sentimiento de deriva: carece de certezas, entonces todo es posible (Aznar Fernández-Montesinos 25). Así pues, el posmoderno es un mundo en el que todo puede ser cierto, pero también falso, es un mundo en el que las verdades son creadas en minutos y desechadas en segundos; es un mundo inestable y fragmentado; es el mundo de la *posverdad*.

El término *posverdad* fue utilizado por primera vez en 1992 por el analista político serbio-americano Steve Tesich, para explicar el modo en el que Estados Unidos construye sus discursos políticos a través de la manipulación de la información. A partir de ese entonces, el término relativamente nuevo de *posverdad* es utilizado para

referirse a la forma en la que las sociedades contemporáneas –posmodernas– fabrican y consumen la verdad.

Esther Díaz en *La posciencia, el conocimiento científico en las postrimerías de la modernidad* (2000) explica que la verdad es un producto histórico: “surge en los discursos y las prácticas sociales, es cambiante, inmanente, epocal” (10). La época moderna, entonces, nos haría creer que la *posverdad* es el progreso de la verdad, su mejora y refinamiento. Sin embargo, la *posverdad* es la verdad en la posmodernidad, y como tal se construye en la época del derrumbe de todas las certezas. Es una verdad frágil y fluctuante, que se reproduce, destruye o cambia, o las tres. Juan Antonio González en su artículo académico “La conceptualización de la mentira en tiempos de la *posverdad*”, publicado en la revista *Universitas Philosophica* (n° 72, 2019), define a la *posverdad* “como un tipo de régimen enunciativo de la mentira, caracterizado por la instrumentalización de la desregulación informativa y la indiferencia veritativa, al servicio de la manipulación de los públicos” (119).

Así fue como en los tiempos globalizados de hoy en día, Enric Marco construyó un relato ficticio acerca de su supuesto encierro en el campo de concentración situado en Flossenbürg, Alemania. En su novela, *Cercas* señala que Marco aporta verosimilitud al relato apelando a lo emocional, a través de “pirotecnia de efectos especiales característicos de la novelaría de Marco: sucesivamente una bengala sentimental, otra psicológica y una última épica; todas, por supuesto, de fogeo: todas falsas” (84).

El sujeto posmoderno es volátil, y es por este motivo precisamente que la verdad en la época se vuelve tan maleable y propensa a ser cada vez menos verdadera. Asimismo, la información es cada vez más abundante, por lo que el sujeto posmoderno debe seleccionar qué toma como verdadero, y en este proceso de decantación, ineludiblemente, tomará aquello que le suscite conmoción, una cierta sensibilidad, es decir, una emoción. De modo que, en la posmodernidad, explica Federico Aznar Fernández-Montesinos, el sujeto “no piensa, se informa; busca emoción en la noticia más que en la verdad, por eso las noticias falsas, diseñadas para ello, son más virales que las verdaderas: se adaptan mejor a lo que se demanda” (32).

No sorprende que Enric Marco haya logrado engañar al mundo entero. Solo la configuración del pensamiento posmoderno, y el modo de recepción característico de los sujetos de esta época, explican que el relato contado por este impostor trascendiera hasta el galardón, por ser un héroe que en realidad nunca fue. ¿Cómo lo hizo? Se apropió del momento de auge de la reivindicación de la memoria histórica y, gracias a su gran habilidad para el *storytelling* (la narración, con las implicancias en términos de

*Metahistoria* que conlleva),<sup>6</sup> modificó la realidad acerca de su estancia en la Alemania nazi –en su relato se buscan verdades dentro de la gran mentira y no al revés– y se colocó a sí mismo, artificialmente, como superviviente del holocausto. Para ello, en reiteradas ocasiones, apeló a la emotividad a través de una desgarradora narración acerca de los exabruptos del régimen nazi en la Alemania de la Segunda Guerra Mundial:

Porque la historia es una materia árida, fría y sin vida, una abstracción desprovista de interés para los jóvenes; él les despertó el amor por ella, él se la acercó: en la infinidad de charlas que ofrecía, él les presentaba la historia a los chicos en primera persona, palpitante y concreta, sin ahorrarles sangre, sudor y vísceras, él les hizo llegar la historia con todo su colorido, su sentimiento, su emoción, su aventura y su heroísmo, él la encarnaba y la revivía ante ellos. (Cercas 24)

La verdad en la posmodernidad –la *posverdad*– se construye de modo tal que se puede ajustar y configurar bajo un efecto de realidad que la hace pasible de parecer verdadera. Esta fue la estrategia utilizada por el impostor de la novela no ficcional de Javier Cercas: “narraciones plagadas de emoción y golpes de efecto y énfasis melodramáticos, generosas en cursilería, pero inmunes a las complejidades y ambigüedades de la realidad” (125). En tal sentido, la *posverdad* es aquella verdad que no es cierta, pero se le parece mucho: la verdad que de la verdad solo conserva su silueta, su cáscara. Con respecto a esto, Baudrillard señala que “no se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real” (1978 7).

Con el surgimiento y desarrollos de las tecnologías de la información y comunicación –TICS– y la circulación masiva de la información, la verdad es cada vez más maleable y, por lo tanto, más inestable, más dúctil, más sumisa. Las TICS y en su máxima expresión las redes sociales permiten el tráfico desenfrenado de mensajes y discursos: ahora todos hablan de todo, todo el tiempo. Es el mundo de la *posverdad*, en donde la verdad es diluida entre los miles de millones de usuarios que conforman las nuevas sociedades digitales –el nuevo ágora– y se metamorfosea en una nueva verdad que de la original no tiene siquiera su esencia.

Esther Díaz se detiene en la injerencia de las TICS en el sujeto posmoderno y el modo en el que este construye sus discursos y sus verdades: “Soy un sujeto sin cuerpo. Soy discurso puro, con todos los dispositivos del discurso: sus reglas, sus códigos, sus tics. Soy un sujeto virtual. El otro es lo mismo. Un sujeto sin certezas” (1999 110). El posmoderno es un sujeto sumamente receptivo a los discursos ligeros y cargados de purpurina que los nuevos dispositivos técnicos y digitales conducen velozmente hacia las distintas esferas de la opinión pública, cada vez más pública y globalizada. Son estos

---

6. En *Metahistoria* (1973), el teórico e historiógrafo Hayden White expresa que la Historia, con mayúsculas, con sus implicancias de “verdad”, no es otra cosa que una narrativa, una de las formas de ver los acontecimientos, acosada por perfiles ideológicos y culturales.

mismos sujetos los que reproducen de forma descomprometida todo aquello que ante sus ojos parece tratarse de una verdad.

Se consolida de este modo la época de la *posverdad*, que configura un estado mental colectivo que es, ante todo, de confusión. La verdad, tal y como la conocíamos, es ahora figurativa y efímera, y en palabras de Bauman (1999), líquida. Es por ello que el *kitsch*, en parte como una forma estética de mentir, podría considerarse el atributo de las sociedades posmodernas.

El *kitsch* es un concepto que surge en el ámbito artístico y responde al desarrollo masivo del mercado de consumo. Es, en pocas palabras, la imitación o falsificación de lo original para su reproducción y consumo en masa. Explica Matei Călinescu: “Lo que constituye la esencia de lo *kitsch* es su abierta indeterminación, su vago poder alucinógeno, su espuria ensoñación, su promesa de una fácil catarsis” (224).

El autor de *El impostor* destaca de Marco que “todo su discurso es puro *kitsch*, es decir, pura mentira [...] todo Marco es puro *kitsch*” (125). Javier Cercas continúa su desarrollo teórico dentro de la novela y define al *kitsch* histórico: “El *kitsch* es, en tres palabras, una mentira narcisista, que oculta la verdad del horror y la muerte: del mismo modo que el *kitsch* estético es una mentira estética –un arte que en realidad es un arte falso–, el *kitsch* histórico es una mentira histórica –una historia que en realidad es una falsa historia” (2014 125).

Enric Marco fabrica un producto –su relato, esto es, su impostura– dentro de la industria de la memoria histórica que, naturalmente, está cargado de referencias históricas –algunas reales, aunque la mayoría falsas– y se esconde detrás de “una fachada de sentimentalismo, belleza fraudulenta y virtud postiza” (Cercas 125).

Así pues, el *kitsch* histórico, alimentado por la industria mediática, reproduce la memoria histórica de modo tal que aquello que debería ser reivindicación se convierte en la banalización de la historia. Javier Cercas lo desarrolla de la siguiente forma:

Igual que la ya vieja industria del entretenimiento necesita alimentarse del *kitsch* estético, que regala a quien lo consume la ilusión de estar gozando del arte auténtico sin pedirle a cambio ninguno de los esfuerzos que ese goce exige [...] la nueva industria de la memoria necesita alimentarse del *kitsch* histórico, que regala a quien lo consume la ilusión de conocer la historia real ahorrándole esfuerzos, pero sobre todo ahorrándole las ironías y contradicciones y desasosiegos y vergüenzas y espantos y náuseas y vértigos y decepciones que ese conocimiento depara [...] Marco fue un fabricante imparable de *kitsch* y, como tal, de sus labios salieron de continuo no solo falsedades históricas, sino también estéticas y morales. (2014 126)

El impostor es, en pocas palabras, la materialización de la reproducción banal y superficial de la memoria histórica, puesta al servicio de la industria del espectáculo

(Debord, 1967), que apela a lo sentimental y a lo morboso. Que apela, a modo de *reality-show*, al consumo masivo, de *marketing* televisivo, irresponsable, fetichista, acrítico y descomprometido, de sucesos históricos reales, graves y serios, que cambiaron y acabaron con la vida de tantos. Tal y como señala Jean Baudrillard, el sujeto posmoderno “aprende a vivir de esa banalidad, a reciclarse en sus propios desechos, y esto se parece un poco a un suicidio fallido” (1994 29).

En 2005, el mundo entero rechazó con vehemencia la impostura de Enric Marco, pero olvidó reparar en el hecho de que el relato ficticio de este farsante es otra imitación más dentro del mercado de lo *kitsch*, otro producto de la industria de la memoria histórica, comercializado de forma masiva en el marco de la “cultura del simulacro”.

### La sociedad del simulacro

Jean Baudrillard en *Cultura y simulacro* (1978) señala: “La cuestión es que nos hallamos en medio de una lógica de la simulación que no tiene ya nada que ver con una lógica de los hechos. La simulación se caracteriza por la presión del modelo, de todos los modelos, sobre el más mínimo de los hechos” (11).

De acuerdo a esta perspectiva, el sentido mimético que tenía originalmente el término *simulacro* en la posmodernidad se pierde: el simulacro ya no es la imitación de la realidad, sino lo contrario. En tal sentido, el autor sostiene que la cultura del simulacro propia de la posmodernidad ya no supone hablar de reproducción de la realidad, sino de hiperrealidad, que es “no solamente lo que puede ser reproducido, sino lo que está siempre reproducido” (87). En la sociedad del simulacro todo verdadero motivo termina por perderse y es precisamente por esta razón que la simulación no imita la realidad: es la imitación del modelo, la reproducción de algo que no es original, porque ya estaba anteriormente reproducido; es, en síntesis, la reduplicación. Lo que circulan, entonces, son discursos acerca de los discursos, imitaciones de modelos que, recién en este plano, imitan la realidad. En un mundo así, la verdad no sólo está de fondo, también desaparece, se convierte en artefacto, en una forma vacía que funciona como agente material de un discurso ideológico operativamente falso. Explica Baudrillard en el mismo libro:

No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias. Lo real no tenderá nunca más ocasión de reproducirse. (1978 11)

La realidad simulada en la que nos introduce Enric Marco en su impostura, dismantelada minuciosamente por Javier Cercas en *El impostor*, evidencia que la industria

técnica ha permitido hacer del mundo posmoderno un escenario de ilusionismo. Cercas señala que fueron los medios de comunicación los que convirtieron a un impostor en un apóstol de la verdad histórica. Es este quizá el mejor ejemplo de la cultura de la simulación: la reproducción masiva en los medios de comunicación de una verdad que, en realidad, es un acto de ilusionismo.

La construcción ficcional que realiza Enric Marco de su vida reproduce la matriz de la industria de la memoria histórica, que hiperboliza lo real hasta convertirla en ilusión, hasta hacerla desaparecer. Jean Baudrillard, en otro de sus libros (*La ilusión vital*, 2000) argumenta que si “lo real está desapareciendo, no es debido a su ausencia; es más, hay demasiada realidad. Y es este exceso de realidad lo que pone fin a la realidad” (57).

La vida real, en la posmodernidad, se mercantiliza en la industria museográfica de la realidad, en donde cada producto es una repetición del anterior, una copia del modelo. Cargada de efectos especiales, de signos que ya no significan nada, de apelación a la emotividad: es la ornamentación de la realidad a la orden del espectáculo, del *show*.

En la novela de Cercas se señala que fueron los medios masivos de comunicación los que en su momento convirtieron a Enric Marco en un auténtico *rockstar*:

Marco era desde hacía mucho tiempo un mediópata [...] para Marco la mediopatía era una droga [...] tuvo toda la que quiso durante años de la apoteosis de la llamada memoria histórica. Además de dar charlas en todas partes, nuestro héroe parecía estar a todas horas en la televisión, la radio y los periódicos contando su experiencia de deportado, casi siempre con música de fondo de *La vida es bella*, la película de Roberto Benigni, o de *La lista de Schindler*, la película de Steven Spielberg. (2014 198)

Es la puesta en juego de un cúmulo de imágenes y signos al servicio de reproducir una cierta realidad aparente, ilusoria, simulada, virtual. A este modelo responde la construcción de la verdad en el mundo en el que vivimos; a este modelo responde la impostura de Marco, que es la de todos los que vivimos en el mundo de la simulación:

De modo que no se trata sólo de que Hollywood escenifique una apariencia de la vida real carente del peso y la inercia de la materialidad. En la sociedad consumista tardo-capitalista, la «vida social real» adquiere de algún modo la consistencia de un fraude escenificado, en el que nuestros vecinos se comportan en la «vida real» como actores y extras... De nuevo, la verdad última del universo capitalista utilitarista y desespiritualizado es la desmaterialización de la propia «vida real», su inversión en un espectáculo espectral. (Žižek 17)

La espectacularización de la vida real, la neocatarsis en redes sociales, los perfiles falsos, las *fake news*, los *reality-shows*, las guerras transmitidas en tiempo real: el simulacro está frente a nuestras narices y para muchos resulta imperceptible. La realidad es

tan real y está tan cargada de signos que desaparece sin dejar rastros. Es la apoteosis del simulacro: una sociedad hastiada de información, cargada de símbolos e imágenes que reproducen una realidad imitada y artificial, una realidad vacía. Y todo esto sucede de forma tan masiva y a un ritmo tan vertiginoso, que para lograr desenmascarar el simulacro y *ver*, el ser humano debe detenerse y observar, acción que en las sociedades posmodernas está inhibida.

La posmodernidad no admite los espacios vacíos, así que produce y reproduce contenidos hasta “colmar el agujero de la pantalla del televisor a través del cual se esfuma la sustancia del acontecimiento” (Baudrillard, *La guerra del Golfo no ha tenido lugar* 16). Del mismo modo, Enric Marco, nuestro impostor, construye un relato saturado de elementos verosímiles y televisivos, de símbolos de memoria que pierden su valor original –por la impostura, pero también por su reproducción descomprometida–, de detalles escabrosos, de todo aquello que el público demanda:

Nuestro hombre añadió muchos otros detalles reales o ficticios de su encierro. Detalles sobre la infecta comida con que lo alimentaban, sobre las palizas que le propinaban, sobre sus repetidos internamientos en celdas de castigo, sobre la desesperación en que a menudo se hundía y sobre los antidotos con que intentaba combatirla: con su olfato infalible para el melodrama, Marco le contó [...] que, cuando oía desde su celda los gritos de las gaviotas y los de los hijos de los funcionarios del penal jugando en un patio vecino, se decía: “Mientras haya gaviotas sobre el mar y niños que juegan, no todo está perdido”. (Cercas 84)

De todos modos, aunque el relato de Marco no hubiese sido falso, la realidad hubiese desaparecido tras las bambalinas del escenario-mundo porque, precisamente, el mundo del simulacro es el que permite, alimenta, produce, consume y reproduce la pérdida de lo real en la realidad. Enric Marco utiliza la reivindicación de la memoria histórica a modo de reclamo publicitario. Un mentiroso compulsivo que se apropió de la lucha y el dolor de las víctimas de uno de los crímenes más espantosos de la historia. Sin embargo, lo falso del relato de “aquel perfecto far-sante, mentiroso redomado y sinvergüenza integral” (Cercas 21) no anula la ovación de un público que demanda este tipo de narrativas y un mercado que lucra con la explotación de la memoria histórica. El resultado es la pérdida de realidad de las causas reales, que son convertidas en artificio, en mercancía. En tal sentido, el problema es más profundo y no atañe únicamente a Enric Marco, un impostor más, dentro de la sociedad de la simulación. Javier Cercas lo resume bien: “Marco no solo era fascinante por sí mismo, sino por lo que revelaba de los demás. –Es como si todos fuésemos algo de Marco –me oí decir, embalado– Como si todos fuésemos un poco impostores” (12).

## Conclusión: El triunfo del simulacro

La credibilidad que durante años disfrutó Enric Marco evidencia el triunfo del simulacro en las sociedades posmodernas. Su impostura pone de manifiesto el consumo pasivo y descomprometido de los sujetos posmodernos que reproducen la industrialización y el consumo de la memoria histórica, así como el de otras industrias discursivas, cuyos productos circulan por los medios masivos de comunicación y son asumidos sin cuestionamiento por las mayorías silenciosas.

La caída de Enric Marco, el desenmascaramiento de su gran impostura, debe ser un aprendizaje: resistir a la *posverdad* es urgente. En un contexto como el actual, en el que la verdad en la posmodernidad –la *posverdad*– se construye artificialmente en favor de los intereses de un mercado del cual la industria de la memoria constituye tan solo una de sus góndolas, resulta fundamental adoptar una actitud crítica orientada a la deconstrucción del montaje de los discursos. En tal sentido, las TICS son cables de alta ductilidad para la reproducción descomprometida de los discursos a los que no se les cuestiona su veracidad, sino que se los acepta de acuerdo a su grado de verosimilitud. De esta manera Enric Marco construyó su impostura, procurando “documentarse a fondo, leyendo libros de historia y empapándose de los relatos escritos y orales de los supervivientes” (Cercas 124), de modo tal que cargó de símbolos reales a la ficción, resultando así “una mezcla de verdades y mentiras, que es la forma más refinada de la mentira” (125).

Aquellos que se embarquen en la trabajosa tarea de desentrañar las *posverdades* deben saber que, gracias a la ayuda de las inteligencias artificiales, distinguir la verdad de la mentira es una tarea cada vez más difícil. Implica desmontar meticulosamente los discursos impuestos para revelar los intereses ocultos que a menudo se esconden detrás de ellos y que accionan sigilosamente en nuestra forma de actuar en el mundo. Así pues, la lectura de *El impostor* de Javier Cercas no puede suscitar sino una última reflexión: la *posverdad* debe, casi obstinadamente, ser resistida.

## Bibliografía citada

Almagro Jimenez, Manuel. *Representaciones de la postmodernidad: Una perspectiva interdisciplinaria*. ArCiBel, 2011.

Aznar Fernández-Montesinos, Federico. “El mundo de la posverdad.” *Cuadernos de estrategia*, N° 197, 2018, pp. 21-82.

- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Kairós, 1978.
- . “La ilusión en el arte” y “La simulación en el arte.” *La ilusión y la desilusión estéticas* [Ciclo de conferencias]. MonteÁvila, 1994.
- . *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Anagrama, 1991.
- . *La ilusión vital*. Siglo XXI, 2000.
- Bauman, Zygmunt. *En busca de la política*. Fondo de Cultura Económica, 2007.
- . *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica, 1999.
- . *44 cartas desde el mundo líquido*. Paidós, 2010.
- Călinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Tecnos, 1977.
- Casullo, Nicolás. *El debate modernidad-posmodernidad*. Retórica, 2004.
- Cercas, Javier. *El impostor*. Random House, 2014.
- Díaz, Esther. *La posciencia: el conocimiento científico en las postrimerías de la modernidad*. Biblos, 2000.
- . *Posmodernidad*. Biblos, 1999.
- Débord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pretextos, 1967.
- González de Requena Farré, Juan Antonio. “La conceptualización de la mentira en tiempos de la posverdad.” *Universitas Philosophica*, Vol. 36, N° 72, 2019, pp. 97-123.
- Koselleck, Reinhart. “Monumentos a los caídos como lugares de fundación de las identidades de los sobrevivientes.” *Modernidad, culto a la muerte y memoria nacional*. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2011.
- López Coronado, Valentina. “La postmodernidad como categoría ideológica.” *Metafísica y persona*, N° 2, 2009, pp. 139-167.
- Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. Cátedra, 1987.
- Mardones, José María. *Postmodernidad y Cristianismo*. Sal Terrae, 1988.
- Medina Cano, Federico. “La posmodernidad: una nueva sensibilidad.” *Escritos*, Vol. 18, N° 41, 2010, pp. 492-540.
- Parente, Diego. “Los artefactos en cuanto posibilitadores de acción. Problemas en torno a la noción de agencia material en el debate contemporáneo.” *Revista colombiana de Filosofía de la Ciencia*, Vol. 16, N° 33, Julio-Diciembre 2016, pp. 139-168.
- Vaskes Santches, Irina. “La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total.” *Estud.filos*, N° 38, Julio-Diciembre 2008, pp. 197-219.

Vásquez Rocca, Adolfo. "La Posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos Nómadas." *Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, Vol. 29, N° 1, Enero-Junio 2011.

Vattimo, Gianni. "Posmodernidad y fin de la historia." *Utopías*, N° 2, 1989, pp. 2-7.

Žižek, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Akal, 2005.

## Quando el monstruo soy Yo. Metamorfosis, abyección y epifanía en *La metamorfosis* de Kafka y *La pasión según G. H.* de Lispector

Gloria María Sardeña  
(Consejo de Formación en Educación, Uruguay)<sup>1</sup>

**Resumen:** *La metamorfosis* de Franz Kafka y *La pasión según G. H.* de Clarice Lispector denuncian la soledad humana, la alienación, la injusticia social, la destrucción y dejan al descubierto la desesperanza y la difícil empresa por sobrevivir del hombre del siglo XX. Mientras la Modernidad promete al hombre alcanzar la felicidad humana a través del progreso, “todo lo sólido se desvanece en el aire” (Berman, 1982). El escritor enfrentado a ese exceso de dura realidad narra desde la introspección y el fluir de la conciencia; ambas son empleadas como estrategias para mostrar el mundo despiadado y cruel de la parafernalia alienante de la escalada bélica, la deshumanización, la pérdida de los referentes y la persecución por la cuestión del origen en la Alemania totalitaria y violenta. Dichas escrituras nos revelan conflictos, sentimientos y emociones, por lo que dichas novelas se acercan a la metamorfosis. Si bien esta remite a la transformación de los cuerpos en alguien que es otro, aparece subyacente la idea del monstruo e instalan la cuestión de la animalidad y lo abyecto desde una mirada de la otredad. La transformación del cuerpo en Gregorio Samsa y la visión de lo (a)normal, entre realidad distorsionada y fantástica plantean la visión de lo siniestro, de lo ominoso, de degradación repugnante y de lo abyecto en esa metamorfosis intermedia y epifánica. En G. H. la protagonista de la novela de Lispector la visión de la cucaracha que la mira expectante y que luego la escultora extermina en forma premeditada, le produce miedo y repulsión al comienzo, muerta es parte del ritual de devoración donde lo abyecto se convierte en un acto epifánico, de revelación y conocimiento: “la vida me es” (Lispector, 2010 189).

**Palabras clave:** Metamorfosis, Abyección, Epifanía, Kafka, Lispector.

**Abstract:** *The Metamorphosis* from Franz Kafka and *The Passion According to G.H.* from Clarice Lispector denounce the solitude of humanity, the alienation, the social injustice, the destruction and reveal the hopelessness and the harsh endeavor of

---

1. Licenciada en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Actual Maestranda de Ciencias Humanas Opción Literatura Latinoamericana de Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR) con la tesis “El espacio poético de Los papeles salvajes de Marosa di Giorgio como heterotopía”. Es profesora de Literatura egresada de Centro Regional de Profesores del Este. Ha publicado artículos en la revista [sic] de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay sobre las escrituras de Felisberto Hernández, Cristina Peri Rossi y Marina Arrate así como artículos relacionados con Educación Inicial, Arte y Filosofía. Ha realizado un Posgrado Virtual de Especialista en Educación Artística, Cultura y Ciudadanía. Ejerció como docente de Educación Primaria. Actualmente cursa Profesorado de Español en CeRP del Este.

surviving of for the man of the XX (20th) century, while Modernity promises the man to achieve human happiness through progress, however, “All that is solid melts into air” (Berman, 1982). The writer faced against that excess of harsh reality narrates deep within introspection and the flow of consciousness; both are employed as strategies to survey the cruel and ruthless world of alienating paraphernalia of scaling war, the dehumanization, the loss of references and the persecution over the question of origin in the violent and totalitarian Germany. Both writing reveal us conflicts, feelings and emotions, from where each of these novels approach metamorphosis. Although this reminiscence to the transformation of bodies into someone who is *other*, it appears as an underlining the notion of monster and presents the question of *animality* and the abject from a view of the *otherness*. The transformation that suffers the body of Gregorio Samsa and the vision of the (ab)normal, between the distorted and fantastic reality pose the envision of the sinister, the ominous, the degradation of repugnancy and the abject in that intermediate and induced epiphany metamorphosis. In *The Passion According to G.H.* the protagonist of the novel from Lispector, the vision of the cockroach that expectantly overlooks that later the sculptor exterminates in a premeditated way, produce fear and repulsion at the beginning; dead is part of the devouring ritual in spite of the disgusting feeling, transforms the abject in an act that induced epiphany, of revelation and knowledge: “la vida me es” (Lispector, 2010 189) (“life is itself for me”).

**Keywords:** Metamorphosis, Abjection, Epiphany, Kafka, Lispector.

*Recibido:* 21 de junio. *Aceptado:* 22 de julio.

Toda comprensión súbita es finalmente la revelación de una aguda incompreensión.

Todo momento de encontrar es perderse a sí mismo.

*Clarice Lispector*

## Introducción

### **La metamorfosis en/de Franz Kafka: novela, pasión y calvario**

Cuando una mañana, Gregor Samsa se despertó de unos sueños agitados, se encontró en su cama transformado en un bicho monstruoso. Yacía sobre su espalda, dura como un caparazón, y al levantar un poco la cabeza vio su vientre abombado, pardo, segmentado por induraciones en forma de arco, sobre cuya prominencia el cubrecama, a punto ya de deslizarse del todo, apenas si podía sostenerse. Sus numerosas patas, de una deplorable delgadez en comparación con las dimensiones habituales de Gregor, temblaban indefensas ante sus ojos. (2012 19)

No pocas son las coincidencias que ambos novelistas, Franz Kafka y Clarice Lispector, comparten. Su origen europeo, el estigma de ser judíos y curiosamente que ambos estudiaron abogacía, aunque se dedicaron fervientemente a la escritura. Tanto

en Franz en la Praga del contexto caótico del imperio austro húngaro ocupado por la Alemania nazi en la antesala de la Primera Guerra Mundial, el fantasma de la maquinaria de guerra alcanza también a la familia de Clarice. Los Lispector emigran en 1920 a Brasil con sus tres pequeñas hijas desde una Ucrania devastada por los hechos de la revolución bolchevique de 1917.

Franz Kafka nacido en Praga en 1883 publicó *La metamorfosis* en 1915, poco tiempo después que comenzara la Primera Guerra Mundial. Su obra literaria es vasta, de relevancia universal y en el siglo XXI precisamente en el centenario de su fallecimiento, continúa en plena vigencia. Publicó *El proceso* en 1914 y *El castillo* en 1921. La producción literaria kafkiana en general aborda el sentido de precariedad que limita la vida cotidiana, el malestar y la angustia que provoca la conciencia de no vivir según la verdad, la preocupación por la muerte absurda y la violencia en formas crueles y sutiles, entre otras temáticas.

En la obra de Kafka que nos ocupa ya el título emblemático es el indicador de lectura de este proceso de transformación que se nos presenta con el comienzo *in media res*. Se nos muestra el doloroso proceso metamórfico que sufre Gregorio Samsa al despertar en su cama habitual, en una escritura despojada, sin falsos adornos pero atrapante.

Catalina Villalobos Díaz sostiene que la metamorfosis es “entendida como un equivalente a transformación, un proceso por el cual un objeto o entidad sufre un cambio” (2017 201). Si bien esta transformación es común en tanto cambios biológicos que sufren algunos animales, generalmente se presentan a lo largo de su desarrollo y culminan en su forma adulta. Pero la metamorfosis en este trabajo se relaciona con la animalidad; desde una óptica filosófica tiene un lado antropológico. “El ser humano resulta ser el producto final de una diferenciación entre él y el lado bestial [...] oponiéndose de esta manera, la idea de humanidad” (201).

En literatura la metamorfosis posee la función de cuestionar la dualidad animalidad-humanidad. Luego se nos irá revelando que es un proceso metamórfico intermedio. La principal transformación de Gregorio Samsa es la de su interior que piensa como humano, pero continuará hasta llegar a la degradación de su humanidad e incluso a la pérdida de sí mismo, del lenguaje y posteriormente de su vida.

El protagonista es un cansado vendedor de telas y viajante; cumplidor y responsable con el trabajo; es un hombre solitario a pesar de que comparte la vida con su familia, a la que mantiene económicamente. Luego que descubren esta metamorfosis lo maltratan, destratan, hambrean, ignoran, vapulean, lastiman y golpean hasta que ya no logra sobrevivir y finalmente muere en soledad. El final nos muestra a un humano convertido en despojo y a los miembros de su familia, aliviados y contentos por no tener que

ocuparse ya más del “monstruo”, del diferente, del otro que nos muestra especularmente la monstruosidad.

También entrevemos la monstruosidad de una Chescolovaquia escindida, un imperio austrohúngaro multicultural que busca su autonomía, una sociedad europea degradada, ciudades enteras aniquiladas, una sociedad despiadada, nada empática y devastada por la “gran” guerra, en la que sobresale el inmenso poderío alemán en tierras europeas. La salida es que no hay salida.

La manera que encuentra o parece encontrar el hombre de su época para escapar de la amenaza y el fracaso que siente frente a la caída de sus expectativas, frente a las promesas y maravillas del progreso y la felicidad que ofrecía la Modernidad, es adentrarse en sí mismo, únicamente ir cada vez más hacia sí mismo, adentrarse más y más para escapar, refugiarse. ¿Y cómo se siente el individuo? Se siente como un insecto.

Ser monstruo es la solución para resistir la dura realidad.

### **La pasión según G. H. de Clarice Lispector, una metamorfosis**

*La pasión según G. H.* es la quinta novela de la escritora ucraniana Clarice Lispector. Fue publicada en 1964, año del golpe militar que sumergió a Brasil, su país adoptivo, en una dictadura por dos décadas. Aunque como afirma Gonzalo Aguilar (2010) Clarice escribió esta obra “en momentos de gran crisis personal y familiar, siempre dijo que era el libro que había escrito con más alegría” (6). Esta alegría se percibe en esa historia atroz con una “tensión entre goce y catástrofe”. Como afirma Antonio Cándido, el misterio de su escritura se genera en “el trabajo sobre la palabra que se debe a la marcha aproximativa de un discurso que sugiere sin indicar, rodea sin alcanzar y abre múltiples posibilidades de significado” (6). Por eso, “el misterio es lo que no se disipa, lo que excede todo entendimiento, lo que exige una apertura del sujeto a aquello que no es él mismo” (6).

La animalidad en la literatura latinoamericana, desde el recordado pasaje del *Facundo* que enfrenta y confunde a su héroe con un tigre cebado hasta los bestiarios modernistas y mágico-realistas más recientes, representa un trabajo (no necesariamente crítico) sobre la literalidad de esa ‘máquina antropológica’ continuamente activa en su producción paradójica del “*animal político*” (Andermann, 2011 2). Jens Andermann en su primera tesis propone que

la metamorfosis no es un género sino más bien una zona, un corpus en la literatura latinoamericana moderna, caracterizado no solo por lo que se narra (el desborde de la especie), sino también por cómo esa narración atraviesa y transgrede a los géneros, remitiendo en esta doble infracción contra la unicidad a una dimensión clave y problemática de la modernidad en la región. (2)

Esta novela, por cierto moderna e inclasificable narrada en primera persona es un “relato confesional provocado por un simple incidente doméstico: la muerte trivial de una cucaracha [...] Fascinada por el cadáver del insecto, G. H. sufre un “raptó del alma” –la pérdida o desposesión del yo- semejante al éxtasis de los místicos, que ella cuenta dificultosamente a un Tú” (Benedito Nunes, 1997 51); la novela es el retrato del encierro de G. H., de la imposibilidad de convivir con los propios fantasmas, con el aislamiento y el tedio; es una mujer artista poco ambiciosa, algo superflua y despectiva a veces en su discurso.

Paradójicamente, el personaje que se define como obsesiva con el orden que busca en su hogar, narra en cambio, una historia en forma caótica, desordenada, impulsada por el fluir de la conciencia su viaje interno a través de la introspección. En este sentido, “al contarnos la experiencia del despojamiento que sufrió al contemplar una cucaracha muerta, éxtasis y descenso a los infiernos en que se convirtió la conciencia de sí, el narrador de *A paixão segundo G. H.* llega a los límites de la introspección, que marcan los límites de su propia narrativa” (Nunes, 1997 53). En su inmensa soledad –solo se logra vincular desde su humanidad con la cucaracha– la protagonista crea una ficción para entenderse a sí misma; construye una realidad otra en el territorio de su escritura en tanto parodia, una realidad que termina por poseerla a ella.

Niels Rivas Nielsen (2022) sostiene que la prosa de Lispector es la de una escritura que fracasa y triunfa en un mismo movimiento. La contradicción es un terreno especialmente fértil para Lispector. No en vano, en pleno recorrido, G. H. le advierte al lector: “solo resulto elocuente cuando yerro” (122). Por cierto, este rasgo de la escritura dadaísta- surrealista de Lispector se vincula directamente con una corriente fundamental de la literatura moderna. La conciencia crítica del escritor va tras el lenguaje de que dispone –junto con una voluntad de redención a través del mismo lenguaje– porque a las palabras afirma la novelista hay que “azotarlas”, “torcerles el gaznate” según Octavio Paz, porque “las palabras son vacuas” expresa Alejandra Pizarnik. La paradoja que habita en el lenguaje se resume en esta línea fundamental de Lispector: “ahora, por desprecio a la palabra, tal vez pueda por fin empezar a hablar” (20).

### **El monstruo y sus universos en la novela de Kafka**

¿El protagonista se ha convertido en un ser repulsivo de un día para otro? ¿Es un monstruo? ¿Qué es ser monstruo?

Umberto Eco en *Historia de la fealdad* (2007), afirma que lo grotesco, la fealdad, lo asqueroso, son parte repulsiva de la nueva novela moderna porque el escritor moderno está pensando en las consecuencias de la Modernidad y lo que trae su cuerpo

y a su interés esa modernidad. Es decir, todo lo que tiene que ver con el abuso de poder y cómo lograr acostumbrarse y convivir con esa realidad en lo cotidiano.

Mabel Moraña, siguiendo el sentido de los estudios de Walter Benjamín, sostiene que el monstruo presenta una *constelación de sentidos*. El monstruo es “un *artefacto semiótico*, es decir, como el momento y el lugar en el que el transcurrir de la vida y la historia se detienen, de manera provisional, fijados en una imagen icónica en la que cristaliza una multiplicidad de sentidos que se proyectan sobre lo real” (2017 21). La metamorfosis, según Moraña, se constituye como “*dispositivo cultural* orientado hacia la *interrupción* productiva de los discursos dominantes y de las categorías que los rigen” (Moraña, 21) [cursivas en el original]. En este sentido, “el monstruo revela en la realidad lo que los ideogramas de la racionalidad occidental han obnubilado, creando un campo de significaciones que desnaturaliza el mundo conocido sometiéndolo a otras lógicas, poniendo a prueba el umbral de tolerancia, desfamiliarizándolo” (21). Pero ser monstruo “*arruina el statu quo*, “el cortejo triunfal” de la modernidad, al develar algo que debió permanecer oculto” (21).

Según expresa Ricardo Gutiérrez-Mouat “la naturaleza híbrida del monstruo principalmente es acoplamiento y de-generación que apuntan al simulacro corporal” (en Moraña, 33). El crítico afirma que el concepto de metamorfosis, “es esencial para la comprensión de lo monstruoso porque compromete las nociones de evolución, temporalidad e (id)entidad sustituyéndolas por las ideas de síntesis, devenir, mutación e incompletitud” (en Moraña, 2017 33). Por ello, sostiene la crítica que “para construir lo monstruoso debe quebrarse la unidad orgánica, la fluidez entre cuerpo y alma, la armonía psicosomática, sustituyéndola por el pastiche que hace de todo monstruo un simulacro de humanidad. (Moraña, 2017 34).

El monstruo siempre es algo degenerado que se transforma en otra cosa, que no es humano y la monstruosidad se construye basada en una “corporalidad exacerbada” (33). En el caso de Gregorio Samsa hay que agregarle que posee conciencia humana. El cuerpo sufre transformaciones, pero la conciencia sigue siendo signo de su humanidad. La hibridez de Gregorio está en una etapa intermedia; todavía no es un insecto ni un humano porque permanece la conciencia y su discurso, -que intenta expresar todo el tiempo y el que es ninguneado por su familia- es el de un insecto, un ser pequeño, aunque ocupe el cuerpo humano del protagonista. Referente al tamaño pequeño de ese ser es lo que Gastón Bachelard (2000) denomina “miniatura” porque “en ella los valores se condensan y se enriquecen” (138). Hay que “rebasar la lógica para vivir lo grande que existe dentro de lo pequeño” (138). Dentro de nosotros hay una “inmensidad íntima adherida a una especie de expansión del ser” (163).

Si pensamos en lo que Gregorio racionaliza, en su conciencia y en todo el trabajo valorativo que expone comprobamos que los valores de responsabilidad, compromiso por ser el proveedor del sustento familiar, amor familiar parecen solidificarse y la crítica que hace no es proporcional a su tamaño pequeño. Por el contrario, el insecto-humano se agiganta, se sobredimensiona y rescata los valores dignos del hombre.

La inmensidad es uno de los “caracteres dinámicos del ensueño tranquilo”, expresa Bachelard. En este sentido, cuando Samsa permanece en su dormitorio pensando en esa especie de estado onírico está viviendo su propia inmensidad y su mundo es más inmenso que el del afuera. Su mundo es más rico y su crítica es hacia el mundo del exterior, hacia sus padres, su hermana, hacia la sociedad. A pesar de ser acosado, golpeado, ignorado, olvidado en su espacio es un grande en su pensamiento, el discurso racional que sabe de la metamorfosis que ha sufrido en un cuerpo ahora animalizado es superior a los pensamientos de los que están a su lado y se vinculan con él. El mundo reducido en el que vive Gregorio produce un efecto contrario; es la dialéctica del mundo de afuera y el mundo de adentro donde dentro y fuera constituyen una dialéctica del descuartizamiento: lo abierto y lo cerrado como metáforas. El mundo cerrado del afuera bascula con el mundo abierto y de aislamiento, de alienación del adentro.

El monstruo despierta miedo, repulsión, indiferencia, lástima “pero nunca indiferencia” (Moraña, 50). Como afirma la investigadora “la figura del monstruo ha sido utilizada como ilustración de lo anómalo” (2017 31). La imagen del monstruo es elusiva y no existen imágenes ciertas sobre él.

El monstruo es aquello que no se puede mostrar porque es incoherente. Precisamente, “el monstruo hace de la incoherencia una cualidad fundamental, distintoria y definitoria de los principios de verosimilitud y excede en mucho su heterogeneidad ya que su diferencia desborda por igual lo distinto y lo desigual instalando en su lugar la experiencia de la incongruencia y la discordancia” (33).

Es interesante el planteo que realiza Roberto Echavarren respecto del devenir animal salvaje, poemas de *Los papeles salvajes* de Marosa di Giorgio, pero que puede aplicarse a la noción de metamorfosis de Samsa: “al devenir animal, el relator se libera de la culpa paralizante que infligen las instituciones, la familia en primer lugar. A través de los ojos inhumanos de otro animal, contempla una vergüenza inocente (2005 11-12).

### **Metamorfosis o del hombre en el laberinto**

Toda metamorfosis presenta dos identidades, una A, inicial y otra B de llegada. Solo hay A si sucede un desprendimiento que conlleva dolor, un vacío que de todos modos queda en la memoria del individuo. Cuando Gregorio pasa al estado B no queda

totalmente transformado, sino que está entre A y B. Como lectores podemos interpretar que aún no hay un individuo acabado, aunque es un ser que habla, que reflexiona, un individuo que es un gran insecto pero que piensa humanamente. Es un ser híbrido, un ser en proceso. En el estado de transformación que experimenta, Gregorio pierde su cuerpo y gana dolor, sufrimiento.

El cuerpo es el medio, pero ¿quién habla cuando habla el del medio? Es el del ser que desde el comienzo del texto lo definimos como un insecto, pero no lo es en tanto tenemos el discurso inicial y el B, el del agónico final, pero también ese discurso de la transición, es una de las muchas etapas del proceso intermedio. Ese punto medio representa la caída de ese mundo moderno donde, como sostiene Berman “todo lo sólido se desvanece en el aire” (1982).

El punto B estaría vedado porque los personajes kafkianos están prisioneros de su propia orientación, de su propio sentido de la vida, de lo que desean ser. Ya no hay identidades porque la guerra cambió el mundo, porque es imposible identificarse con lo ya conocido; es la búsqueda de una identidad que en la biografía de Kafka no tiene una solución de identificación. Hay un afuera de oscuridad y un adentro, en términos de luz.

En medio tenemos el laberinto, lugar de tensión, de tormento como metáfora de la psiquis; la situación biográfica de Franz es también un mundo caótico sin salida ya sea por su origen judío, pero a lo que su padre renuncia en pos de la seguridad, la ‘paz’ y el progreso; Franz, que escribió sus obras en alemán, sin embargo, estudia con gran interés las lenguas idish y checa.

Un gran laberinto es también el sistema con su cortina de hierro, su imponente aparato militar represor y su burocracia terrible que ordena la vida de los ciudadanos. Un aparato totalitario, un mundo del afuera del que se pretende escapar y donde la identidad está reprimida o escondida contraponen con la esperanza del hombre en este período. En ese laberinto no existe una salida para el hombre del período de entreguerras.

Gregorio desea escapar del mundo esclavizante y rutinario del trabajo, desea cambiar de paradigma, ser otra cosa. Más aún cuando el lugar donde se transforma es su dormitorio, un espacio suyo donde ocurren los sueños y los planes que tiene de transformar su vida: pensaba retirarse en pocos años al pagar la deuda que tienen sus padres con el jefe de la empresa donde trabaja y cambiar de modo de vida. O sea, tener una propia, vida vivida para sí, feliz y en sintonía con sus expectativas, logros, elecciones y normas propias.

El mundo del afuera se opone al del adentro. En este sentido tenemos el espacio de lo privado, la familia contrastando con el mundo de lo público, la maquinaria de guerra; por otro lado, tenemos los elementos biológicos muerte, soledad, angustia

existencial, impotencia, inseguridad, vacilación. Tenemos la materialidad de la guerra, la mecanización, la tecnocracia, la sociedad de masas y la parafernalia panfletaria del estado totalitario con su forma de atraer a dichas masas para que consuman, todo lo que provoca alienación en los seres en su mundo privado emocional, psicológico y social.

En resumen, en Gregorio la metamorfosis es acción, es ruptura, un punto de quiebre. Es un punto de pasaje, se configura como un portal del mundo público al mundo privado. La metamorfosis como fase se produce en el orden de lo privado y deja ver que la vida está en otra parte. Pero sigue la soledad, la angustia, el dolor, continúa la impotencia.

Por el lado material hay una búsqueda del mundo primigenio, una búsqueda del origen de lo individual. Por el lado de la ficción se da una fuga hacia la imaginación, hacia la fantasía.

Nace entonces el monstruo, un ser nuevo con una nueva identidad en el mundo de la fantasía. En el mundo de adentro la novedad es que no hay novedad. La metamorfosis es la metáfora de la inhumanidad humana. El monstruo luego del proceso ocurrido en Gregorio es un ser rebelde, insubordinado, emancipado. El monstruo es una nueva “máquina de guerra”, como expresa Mabel Moraña (2017).

### **Animalidad, cuerpo y escritura en Lispector**

El concepto de animalidad es “central para comprender la experiencia de G.H., quien, como resultado de un viaje de autoconocimiento o epifanía y mediante el proceso de escritura, intentará reconstruir un camino de desintegración del ser para la configuración de un nuevo «yo»” (Rocha, 2019 18).

La cucaracha siempre ha sido considerada un animal repugnante, abyecto; percibido como símbolo del desaseo, al asco, este insecto se asocia al desorden y el caos que en ocasiones y circunstancias invade un ámbito espacial propio de lo humano.

En *La pasión según G. H.* es uno de los animales que se adjudica la categoría de ser una “vida prescindible” por contraposición a las “vidas a ser salvadas”, protegidas, como afirma Gabriel Giorgi (2014) en su concepción desde la bioética; la cucaracha se caracteriza por estar expuesta permanentemente a la muerte, al exterminio.

Como observa José G. Platzeck (2019) este insecto “no forma parte de una red orgánico-maquinaria de producción de vida, sino más bien lo contrario, en tal caso su muerte es capitalizable en términos mercantiles. La muerte de la cucaracha es *deseable* (en cursiva en el original) y es materia de investigación y desarrollos técnicos” (2019 236).

Estos insectos son animales que también están presentes en “A quinta história” de Lispector, donde una mujer se queja reiteradamente de la presencia de las mismas y recibe la receta de una vecina para exterminar masivamente a las invasoras empleando una mezcla de azúcar, harina y yeso; de ese modo este procedimiento las “esturricaria”, torraría, las secaría, matándolas sin piedad y convirtiéndolas en estatuas. La mujer hace de este acto de higiene que podríamos describir como reiterativo, de limpieza y hasta cotidiano, una suerte de actividad obsesiva sumándole a la tarea de muerte masiva de las cucarachas, la de la contemplación satisfactoria y gozosa de su final. Esta tarea será la que le dé un nuevo sentido, una nueva razón a su existencia: vivir para matar a todas “as baratas” invasoras. Así, matar lo Otro es el objetivo de su tarea y su misión; la muerte de ellas significa matar al diferente, porque ese Otro es el monstruo, lo que inquieta y amenaza mi seguridad.

### **La escritura como pasión. La pasión como escritura**

En *La pasión según G. H.* (1964) se presenta un caso diferente; se narra la larga agonía de una única cucaracha. La historia es sencilla. G. H. (su nombre son solo estas iniciales que están grabadas en las valijas de cuero) es una mujer de clase alta, escultora, que vive en un apartamento de un barrio carioca acomodado de Río de Janeiro quien descubre una cucaracha viva como único habitante en el dormitorio que recientemente el día anterior ha dejado su criada Janair. En una “interiorización multiplicada” (Giorgi, 2014 94), o sea una “topología de un interior del interior”, como sostiene Giorgi, la protagonista está encerrada en su departamento, como la cucaracha está encerrada en el cuarto de la empleada y, a su vez, dentro del armario.

G. H. aplasta al insecto premeditadamente con la puerta. Luego la levanta entre sus manos, la observa y la devora. Este acto desencadena una larga secuencia de cavilaciones de la protagonista quien narra lo que le sucedió o cree que le sucedió, en un tiempo que es a todas luces *kairológico*, extendido e indeterminado.

Es un lapso que transcurre lento en el espacio acotado de su apartamento que creía vacío y a partir del rayo de sol que atraviesa el cristal de la ventana y que la molesta con su brillo y temperatura sitúa al lector en un viaje a través del desierto.

Me acordé de lo que estaba grabado en mi memoria, hasta aquel momento inútilmente: que árabes y nómades llaman al Sahara El Khela, la nada, Tanesfrut, el país del miedo, Tiniri, tierras más allá de las regiones de pastoreo. Para rezar las arenas, yo como ellos ya había sido preparada por el miedo. [...] Busqué los grandes lagos azules donde sumergí mis ojos resecaos [...] Busqué pensar el Mar Negro, busqué pensar en los persas descendiendo por los desfiladeros [...]. Lo cual ya no puede soportarlo más. Y me volví sin planearlo hacia el interior del cuarto, que en su ardor, al menos no estaba poblado. (2010 120)

En el apartado dieciocho- porque esta singular novela no está numerada ni subtitulada, sino que en el inicio de cada uno de los treinta y tres apartados (¿casualidad o numerología religiosa cristiana?) que funcionan a modo de capítulos, se repite el último enunciado de la parte anterior como un modo de marcar lo continuo y circular, en tanto fuente del narrarse escribe: “Frente a la cucaracha, ya era capaz de ver a lo lejos Damasco, la ciudad más vieja de la tierra. En el desierto de Libia ¿cucarachas y cocodrilos? (2010 122).

La protagonista está inmersa en el autocuestionamiento a su mundo interior y a su vez, hace que el lector sea casi avasallado por las continuas interrogantes sobre sus conocimientos y la postura frente a la vida con sus continuas cavilaciones; las certidumbres siempre son incertidumbres, sentencias que se autocuestionan, afirmaciones que son negadas y que minan el progreso de ese pensamiento siempre contestatario del mismo yo. Las verdades son siempre contraverdades, mentiras y verdades a medias, discursos y contradiscursos en tanto búsqueda interior porque la protagonista no está satisfecha con las respuestas. Sin cesar y en un movimiento centrífugo a la vez que centrípeto, aparece un yo descentrado, rizomático, más propio de lo posmoderno, reconociendo que “no estaba enloquecida”, sino que era una “meditación visual” (Lispector, 121).

Existe en la escritura de Lispector un constante vagabundeo hacia sí misma que juega en los intersticios de lo onírico surrealista, así como también se instala en el abismo de la destrucción y el caos dadaísta. En los laberintos de la metafísica y la revelación del sentido de la vida de G. H. vislumbramos además las alusiones a las concepciones religiosas, tanto a la tradición judeocristiana cristiana como a la musulmana. Este acto en soledad y pleno de silencios da cuenta del fluir de la conciencia, de procesos de introspección del ser racional, de un viaje de autoconocimiento y hasta podríamos decir de autorreconocimiento; el ser en sí es el individuo que aspira a la unión y a neutralizarse en la universalización de la vida misma.

La novela es narrada “como un viaje inmóvil hacia la pulsación de la vida” (Aguilar, 2010 5). De forma similar, la escritura poiética conlleva la idea del viaje en solitario del escritor por tierras desconocidas hacia el sí mismo y ese silencio ‘poblado’ de huellas tipográficas que son los puntos suspensivos de su inicio en *La pasión* así como los del final de su novela, dará mayor sentido a la escritura de Lispector.

En *La pasión según G. H.* la escritora compone el cuerpo humano desordenando las jerarquías entre los diferentes órganos del cuerpo para reordenarlos:

Me asusto mucho cuando percibo que durante horas y horas perdí mi forma humana. No sé si tendré otra para sustituir la pérdida. Sé que voy a necesitar tener cuidado para no usar subrepticamente una nueva tercera pierna que en mí renace fácil como la hierba, y llamar a esa tercera pierna protectora “una verdad”. Tampoco sé qué forma dar a lo que me sucedió. Y sin darle una forma, nada existe. (2010 22)

La protagonista no logra decidir de qué manera comenzar a narrar, a nombrar, porque tampoco sabe a ciencia cierta lo que le ocurrió; la entrada laberíntica a la palabra produce miedo: “me asusté porque no sé a dónde conduce esa entrada. Y nunca antes me había dejado llevar, a menos que supiese para qué” (*La pasión*, 2010 20). Palabra es sinónimo de verdad, pero agrega: “¡A la verdad nunca le encontré sentido. Es por eso que le temía y le temo. Desamparada, te entrego todo –para que hagas de eso algo alegre” y continúa en una aparente contradicción: “Pero si no hablase me perdería yo, y por perderme te perdería. La verdad no tiene sentido, la grandeza del mundo me empequeñece” (2010 27). Más adelante el narrador protagonista dirá: “La verdad tiene que estar en lo que no podré comprender jamás” (119).

El acto de narrar consiste en dar forma a eso que es la vida, hacerla inteligible, comprendida en toda su dimensión. De ese modo, la acercan a la concepción de sí misma y de la vida humanizada lo que se autocuestiona a lo largo de la novela cuando sostiene su duda sobre lo que le sucedió y sobre todo ante la visión de sí en tanto “una verdad incomprensible” porque

o doy una forma a la nada ¿y ese será mi modo de integrar mi propia desintegración? Pero estoy tan poco preparada para entender (...) Sabía que estaba destinada a pensar poco, razonar me restringía dentro mi piel. ¿Cómo entonces inaugurar ahora en mí el pensamiento? Y quizás solo el pensamiento me salve, tengo miedo de la pasión. (2010 22-23)

Es en ese esfuerzo de explicar el vínculo entre pasión, pensamiento y palabra, en ese explicarse “domando el rebelde, mezquino idioma” como poetiza Bécquer que Lispector busca hacer restallar las palabras como “látigos”, como “caballos desbocados” como dirá ella misma en sus textos. La búsqueda de la palabra en Lispector muestra la preocupación por el lenguaje como posibilidad humana de comunicar y su “ocupación” más que preocupación por el significante. “Tengo la medida de lo que nombro-y este es el esplendor de tener un lenguaje. Pero tengo mucho más en la medida que no consigo nombrar. La realidad es la materia prima, el lenguaje es el modo como voy a buscarla y el modo en que no la encuentro” (186).

En este sentido, podemos asimilar esta búsqueda a la cuestión del oficio de escultora del personaje, quien prepara los materiales con esmero y siguiendo un plan bien pensado talla, da forma, suaviza, contornea el material y la escultura entonces emerge como una nueva estructura y como signo de máxima expresión estética; este arte implica depurar lo impuro de los materiales en la búsqueda de dar forma y sentido y por ello es similar a la tarea del escritor debido a que también de su obra emerge un universo nuevo, húmedo, proteico.

La protagonista apela a los pensamientos como ordenadores de la cuestión del ser en sí. Podemos entrever el carácter propio más cercano a un desorden entre racional y animal.

En este sentido, el proceso creativo por la palabra surge para dar un *continuum*, una inteligibilidad a la situación de escritura desde el raciocinio a contrapelo de la “pasión” (emoción que provoca reacciones involuntarias en el individuo si recordamos la teoría de William James); la pasión, (que significa también sufrimiento) es visualizada como torrente de la emoción porque reaccionamos química y fisiológicamente ante los estímulos, lo que se opone al pensamiento consciente, racional, analítico, hasta medido quizás, brindando al individuo una sensación de seguridad y bienestar. Recordemos que pasión es un término polisémico; la pasión es también sufrimiento, martirio, calvario. Pero surge la duda y el temor en la protagonista:

Pero temo comenzar a componer para poder ser entendida por alguien imaginario, temo comenzar a construir un sentido, con la misma mansa locura que hasta ayer era mi modo sano de encajar en un sistema. ¿Tendré que tener el valor de usar un corazón desprotegido y de ir hablando para la nada o para nadie? Así como un niño piensa para la nada. Y correr el riesgo de ser aplastada por el azar. (23)

Apreciamos también la tarea del escritor, sus batallas para el logro de una ansiada *poiesis* que va más allá de las palabras e intenciones de originalidad: el lector está donde yo ya no estoy, en el espejo. El lector pertenece al orden de lo otro, de lo extranjero; lee e interpreta, pero para ello es conveniente tener el “corazón desprotegido”. La lectura es un ámbito de creación de mundo pero es difícil escribir sin siquiera imaginar al otro que está *de(trás) de las líneas* (Cassany, 2006), al receptor de la historia que debe leer entrelíneas lo no dicho.

La escritura de Lispector cuestiona e interpela la propia palabra: “¡qué abismo entre la palabra y lo que ella pretendía!, ¡qué abismo entre la palabra amor y el amor que no tiene siquiera sentido humano!; porque... porque el amor es la materia viva. El amor, ¿es la materia viva?” (59). Emplea una estrategia recurrente debido a que “en un mismo movimiento, el discurso afirma y relativiza, construye y erosiona -mediante la interrogación, mediante un golpe de perplejidad- lo construido. Se trata, por cierto, de una operación que asume diferentes matices a lo largo de la novela” (Niels Rivas, 2022 62).

En el fragmento citado la pregunta final introduce “vacilación y auto cuestionamiento; G. H. duda de su propia formulación. En otros momentos, este recurso indica más bien “el gesto incierto y resbaladizo que subyace al acto de nombrar” (Niels Rivas, 62): “en el infierno, el cuerpo no me delimita, ¿y a eso llamo alma? Vivir la vida que no es ya la de mi cuerpo, ¿a esto llamo alma impersonal?” (Lispector, 106). El personaje reflexiona:

La hora de vivir es un ininterrumpido y lento ruido de puertas que se abren continuamente de par en par. Dos portones se abrían y nunca habían dejado de abrirse. Pero se abrían continuamente hacia... ¿hacia la nada? La hora de vivir es tan infernalmente inexpresiva que es la nada. Aquello que yo llamaba 'nada' estaba, no obstante, tan pegado a mí que era... ¿yo? (68)

La agramaticalidad es también un modo de trastocar y desarmar el discurso. Frases que parecen incongruentes, fallos del lenguaje, enunciados irracionales como "yo que es Cosa y Tú" (119) o "quiero lo que Te amo" (119) minan la idea de un discurso inteligible, así como también lo hace el empleo "impertinente" de la tipografía en el uso de mayúsculas.

A propósito del discurso narrativo Lispector nos asombra con la multiplicidad de expresiones oximorónicas lo que lo hace singular debido a que sus significados opuestos buscan generar un tercer concepto: "Vivificadora muerte" (23); "tranquila ferocidad" (74); "insípido néctar" (88); "majestuosa monotonía" (90).

G. H. mencionará la "sustancia neutra" de la que se apropia a través del acto de devoración como la vida misma, el *bios* "que no tiene nombre pero que tiene la potencia de hacer colapsar las estructuras categoriales que sostienen la percepción del personaje" (Platzeck, 2019 237). La noción misma de vida queda en suspenso ante el advenimiento de la cucaracha que se contempla con gran atención a lo largo de su agonía. Como señala Foucault (2006) en *La naturaleza humana: justicia versus poder* el concepto de vida apunta a un momento en que se clasifican elementos 'vivos' distinguiéndolos de los 'no vivos', lo que incidió en los Estudios Naturales marcando la diferencia como un corte en su objetivo muy abarcador en "un vasto cuadro jerárquico que iba de los minerales al hombre (2006 7-8).

Por otro lado, a través de la mirada, Prieto afirma que el tema de la animalidad permite la reflexión acerca de la dominación del hombre sobre el animal. G. H. reflexiona acerca de esta dominación. Expresa que, debido a que es mayor en tamaño, posee el poder y porque puede, mata a la cucaracha. Reconoce que, si la cucaracha se encontrara en condiciones de ventaja, es decir, si pudiera, también la mataría.

El tema de la identificación con el animal también puede leerse como un juego de roles que se intercambian: el de víctima y victimario. Según Marta Peixoto (1994) en el tenso encuentro entre G. H. y la cucaracha hay una observación constante cargada de repulsión e identificación a la vez, así como un juego de inversiones de poder. La cucaracha es la intrusa, pero termina siendo la víctima.

G. H. ¿será el nombre misterioso de Género Humano como sugiere Giorgi? (2014). G. H. es el yo protagonista que en el discurso novelesco emplea continuos cuestionamientos acerca de su vida anterior como caos, el que narra a través del

fluir de su conciencia y de un continuo proceso de introspección donde opone forma a caos:

una forma limita el caos, una forma construye a la sustancia amorfa – la visión de una carne infinita es la visión de los locos, pero si corto la carne en pedazos y los distribuyo entre los días y el hambre, entonces ella no será más la perdición y la locura: será de nuevo la vida humanizada. La vida humanizada. Yo había humanizado demasiado mi vida. (Lispector, 2010 22)

Esta cucaracha, al decir de Agamben, hace *estallar* por los aires esa ‘máquina antropológica’ definida como “un dispositivo que establece cortes entre la vida humana y la vida animal, una máquina que opera diferenciando lo humano de ‘su otro’, de su revés, el animal” (Platzeck, 237), en tanto la vida sentida como muy humanizada queda como una visión congelada al encontrarse frente a frente con el animal agonizante, al animal como vida condenada a la muerte, una vida desperdiciada, una vida inútil. Platzeck conecta la presencia de la cucaracha con el lugar indeterminado que también ocupaba Janair, la criada mulata que dejó su territorio, su cuarto sin previo aviso pero donde marcó su huella en la pared; es una ausencia que es presencia. Es la puesta de los cuerpos en el espacio del *oikos* El vínculo entre ambas mujeres es conflictivo por lo que como sostiene Giorgi:

Entre la narradora y el dúo Janair-cucaracha se pone en juego la diferenciación entre esa narradora y su cuerpo transparente al “género humano” (es decir, a la especie), una figura que realiza una humanidad reconocible, en contraste a esos otros cuerpos que inscriben las fronteras de menos que humano y lo inhumano: la raza, la clase, el animal. El texto pone en juego así una retórica de las marcas biopolíticas de los cuerpos: la mujer humana ante la proletaria, la mulata, esos cuerpos que se hacen visibles en su contigüidad con lo animal. (2014 84)

El mencionado investigador sostiene que la presencia del animal cucaracha “plantearía nuevos horizontes de interrogación, evidenciando antagonismos políticos, tensiones y líneas de dominación. La aparición del animal, entonces, ya no representa el límite exterior, sino algo íntimo o doméstico; se revela aquí para impugnar un orden político” (Giorgi, 88).

La cucaracha que describe G. H. se ha instalado en la habitación y por tanto, en su propiedad; es oscura, mulata, con el color de la piel comparable a la de Janair la criada. Janair ha invadido el ámbito privado de otro dado que ha dejado su marca en el dibujo realizado con carbón en la pared: una mujer, un hombre y un perro. G. H. escribe: “Y, mirando el dibujo hierático, de repente se me ocurría que Janair me había odiado” (G. H., 38). “Esta tensión entre los personajes evidenciaría desigualdades y formas de dominación. Entre lo humano y el animal se encuentra Janair, la figura intermedia: un cuerpo marcado por la clase, el género, la raza, es decir, un conjunto de alteridades” (Giorgi, 2014 89).

El insecto que la mira es el reflejo de la mirada hecha representación en el mural dibujado por la criada en ese espacio que fuera suyo por un tiempo y que interpelan a G. H. “Carboncillo y uña juntándose, carboncillo y uña, tranquila y compacta ira de aquella mujer que era la representante de un silencio como si representase un país extranjero, la reina africana” (G. H., 41).

“Es justamente en ese mundo doméstico, vuelto sobre sí mismo y multiplicado en sus pliegues interiores -expansivo, desde donde emerge el animal, o, mejor dicho, la relación con lo animal. El animal se vuelve interior, íntimo, interiorizado: viene desde ‘adentro’” (Giorgi, 2014 97).

Frente al animal G. H. expresa: “Y he aquí que descubriría que, pese a que era compacta, ella estaba conformada de capas y capas pardas, finas como las de una cebolla, como si cada una pudiera ser levantada con la uña, y pese a ello, aparecer una capa más, y una más” (Lispector, 65).

El espacio de lo animal es complejo. La animalidad y la ausencia de raciocinio han sido sostenidos desde siempre como la diferencia con “el otro animal que no soy yo” en tanto individuo pensante. “Cohabitanos, en una enorme diversidad de maneras, con una multitud de individuos de otras especies. Nos constituimos a la vez como humanos y como personas por medio de esas cercanías, cohabitaciones y fricciones” (Lestel, 2022 15).

Nosotros somos los otros animales. La dificultad no reside en que el humano deba cohabitar con los otros, sino en que él es los otros, así como los otros son él. “Cuando los otros hayan desaparecido, el humano ya no existirá. Mientras que si los humanos desaparecieran, los “otros” se sentirían sin duda mejor. Apenas un detalle” (Lestel, 16).

### **Lo siniestro: cuerpo, lenguaje, (in)comunicación**

De acuerdo con Sigmund Freud (1974) lo siniestro nos remite a lo familiar, lo conocido, se vuelve parte de lo cotidiano en cuánto a que lo “Unheimlich” está próximo a lo espantable, angustiante, espeluznante...” (Freud, 1974 2483). Así lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro [...] Lo siniestro causa espanto porque precisamente no es nuevo, es familiar (2484). Eugenio Trías sostiene que lo siniestro se da vinculado al sentimiento del deseo del individuo. En este sentido “siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida” (Trías, 2006 47). Las cosas familiares pueden volverse siniestras, ominosas. Todo el tiempo el narrador nos hace vacilar entre lo real y lo que no lo es; entre la posibilidad de la fantasía, lo pesadillesco, el sueño y el deseo; siempre existe una vacilación entre lo posible real y lo posible fantasioso.

En *La metamorfosis* constatamos que la familia de Gregorio es siniestra. Se lo valora mientras ha mantenido económicamente a su familia. Luego se lo aparta de su entorno confinándolo a su dormitorio, se lo desprecia, hablan por él, intentan interpretar lo que desea pero en realidad se lo excluye discursivamente. Al producirse la metamorfosis Gregorio permanece recluso en el cuarto-cárcel. Su nuevo cuerpo le supone grandes dificultades para moverse aún en su territorio familiar debido a su gran tamaño que no puede manejar y porque todos huyen al verlo. Falta solidaridad humana. Sin embargo, Gregorio “pensó en lo fácil que sería todo si alguien viniera en su ayuda. Dos personas fuertes –pensó en su padre y la criada habrían sido más que suficientes” (2012 27).

Cuando intenta explicarse no lo consigue y solo emite un “horrible pitido”; el gerente pregunta a sus padres: “¿Han entendido ustedes una sola palabra? “Espero que no nos esté tomando del pelo”, “Era una voz de animal”, dijo el gerente con un tono sorprendentemente bajo comparado con el griterío de la madre” (2012 34). Su madre lo supone enfermo y su padre lo considera un ser despreciable e inservible que ya no trabaja, no produce, no colabora con la sociedad ni tampoco en el círculo social más pequeño: la familia, la que dependía de él y a la que abandona, avergonzándolos. Pero Gregorio encuentra una disculpa para la nueva situación y muestra calma y comprensión hacia su familia. “Cierto es que sus palabras *ya no se entendían* (énfasis mío), aunque a él le parecían suficientemente claras, más que al principio, quizá porque el oído se le había acostumbrado” (35). El ser híbrido se conforma con el hecho de que se han percatado que algo extraño le ocurría” (35). “La confianza y seguridad con que acababan de tomarse las disposiciones le sentaron bien” refiriéndose al cerrajero y el médico y entonces “Se sintió otra vez integrado en el ámbito humano” (35). Pero ese sentimiento y esperanza decayó rápidamente en el enfrentamiento con la triste realidad; su madre se desmaya, lo rechaza, se aleja y su padre hasta le pega, sumiendo al protagonista en la mayor ansiedad y fría alienación. La hermana tan unida y cercana a Gregorio ahora le dirá al padre: “Debemos intentar librarnos de él [...] acabará matándoos a los dos, lo veo venir” (2012 90). Esta actitud familiar es claramente “Un ejemplo de la Sociología del desprecio y exclusión discursiva” como escriben Benno Herzog y Francesc Hernández (2013).

A lo largo de la novela constatamos el desamparo Gregor convertido en insecto que todo el tiempo conversa consigo mismo. Es el hombre consciente como ser humano pero inconsciente como nuevo individuo. Es un debate entre la conciencia y la inconsciencia del individuo. A su inconsciente afloran problemas de su infancia, mitos que hacen a lo siniestro, lo extraño, lo foráneo, lo que se percibe como amenaza desde adentro. Pero también ocurre que es consciente de lo que es el trabajo, la rutina, la melancolía, el tedio, propios de la Modernidad. Cobra dimensiones de tensión entre los planos consciente/inconsciente y de angustia existencial, cosa que apreciamos desde el

comienzo de la novela: “¿Qué me ha ocurrido”, pensó. No era un sueño” (2012 19). Es todo lo que alcanza al hombre de la modernidad y que es sentido como amenazante. Ya no es reconocido y solo recibe incompreensión, extrañamiento, como proclama Axel Honneth (1997), filósofo alemán, quien expresa que el reconocimiento es la tensión moral dinamizadora de la vida social; el reconocimiento implica que cada individuo necesita de los otros para lograr construir una identidad estable y firme. Cuando Gregorio es aislado es menospreciado, deshonrado al no sentir la solidaridad de sus pares, sobrevienen sentimientos de no ser querido y por lo tanto, su autoestima va en decadencia.

La emergencia de lo siniestro es entonces esa “grieta que se abre en el relato inevitablemente, el palpito de esa fuerza que porfía por ocultarse, que insufla de realidad a la realidad del sujeto y del mundo y que por lo mismo constituye una amenaza constante e inquietante, pues la misma potestad que permite dotar de vida puede privar de ella” (Serrano Marín, 2010 86).

Lo siniestro se instala no solo en esa transformación física sino en que resulta inquietante no encontrarlo como el Gregorio de siempre en su dormitorio. Lo familiar se vuelve extraño para los miembros de su familia y el monstruo intenta pasar desapercibido; convertirse en insecto fantástico pasa a ser una estrategia de vida, de escape forzado y de alienación voluntaria. Se transforma en bicho para escapar de la realidad de su día a día; tal vez, en forma semejante a Franz, Samsa se siente poco valorado; se siente un ser social en una sociedad moderna masificada donde se es un “número”, un esclavo, un judío, un rebelde.

Se busca incansablemente la individualidad en la masa donde, políticamente, como afirma Álvaro Cortina Urdampilleta (2021), existen dos planos: la de la situación de los pueblos de Checoslovaquia castigados por la guerra cruenta y la disgregación de los pueblos austrohúngaros, pueblos de culturas superpuestas, una sociedad culturalmente fragmentada. El hombre de la Modernidad busca desesperadamente la unidad de sentido en todos los aspectos; busca asumir su subjetividad, aunque sea por medio del asco, lo feo, lo grotesco, el horror, la animalidad.

Entonces ¿dónde está el monstruo? ¿Adentro o afuera? Tal vez en ambos sitios. El adentro vive esa amenaza y Gregorio se siente un insecto. La metamorfosis es la respuesta al cambio, el gesto de horror, el aullido, “El grito” expresionista de Edvard Munch de pedido de socorro ante la amenaza y la angustia que siente el hombre en la Modernidad. Tal vez en ese esquema de lo siniestro, en ese ser diferente que parece aún estar en ese mundo de lo onírico propio del surrealismo, el del insecto vibrátil ahora que narra el “espectáculo de una agitación sin consistencia” (LM: 25) sobre todo de sus piernas ahora vueltas “numerosas patitas que no paraba de agitarse en todos los sentidos y que él, además, era incapaz de controlar” (Kafka, 25) ofrecían a sus ojos el

espectáculo de los movimientos inútiles; son miembros que nos permiten movernos de forma independiente a los que compara con su grosor anterior pero que ahora son escuálidas y aparecen ‘dormidas’ sumado al hecho de que Gregorio está echado sobre su espalda, una dura coraza, lo que lo convierte en un ser vulnerable y dependiente de la buena voluntad de los otros.

Como nos lo recuerda Moraña, el monstruo siempre es más y es menos. “El monstruo es ante todo relato y, como tal, lenguaje, desarrollo discursivo, imagen, narrativa. Es también, y sobre todo, *soma*, corporeidad, *zoé* y al mismo tiempo *bíos*, inmanencia, materia prima vulnerable e inacabada, *opera aperta*, (id)entidad imposible y presente, afirmación en negativo, sustancia en busca de su forma” (2017 22).

### **Un aullido en la oscuridad: lo abyecto, lo neutro, la náusea en Clarice y Franz**

A través de la metamorfosis de Gregorio nos adentramos en los discursos de los diferentes familiares y conocemos las (re)acciones de asco, de abyección ante su transformación. Julia Kristeva (2004) en *Poderes de la perversión* afirma que “hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable” (2004 9). “Abyecto. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos” afirma Kristeva (2004 11). Lo abyecto, según la filósofa, está emparentado con la perversión. El sentimiento de abyección que se experimenta se ancla en el superyó. Lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe (25). La abyección no es

la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas [...] La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal. (2004: 11).

Teniendo en cuenta las ideas de Kristeva tanto en la metamorfosis que sufrió Gregorio Samsa, como en comer lo prohibido e inmundado en la devoración del animal por parte de G. H. se advierte la presencia de lo abyecto, lo perverso. En *Lispector*, G. H. a través de la mirada la protagonista hace contacto con lo observado y se reconoce en esa otredad que representa el insecto. El ver y ser visto le posibilita ese estar *siendo*. El reconocerse equivale a lo amorfo y moldeable en ese “lodo húmedo y vivo” (57).

Adlín Prieto sostiene que ese verse permite también visualizar la sociedad y sus miserias: “la escoria de la sociedad, la marginación, la pobreza y la destrucción” (2022 14). La rememoración de la pobreza en la infancia de G. H. “con chinches, goteras, cucarachas y ratas” (Lispector, 57) constituye un pasado prehistórico en el cual vivió con los primeros bichos de la tierra. Con la muerte del insecto también asistimos al cuestionamiento de la protagonista en cuanto a su decisión de abortar un embarazo, su esterilidad y hasta su soledad familiar a través del fluir de la conciencia. Ese pasado arcaico que no se desea es traído a su presente por esta “terrible” criatura oscura que despierta asco y abyección en la protagonista. En este sentido, esa oscuridad del armario que contiene a la cucaracha viva es la oscuridad interna del personaje y podemos interpretar este fenómeno como un miedo a su yo, al yo que se pretende resguardar de toda amenaza.

La cucaracha es un insecto que muta y su metamorfosis consiste en trascender porque es sobreviviente de muchísimos cataclismos; en este sentido el insecto resiste, se cuida, muda interior y exteriormente, se adapta a las situaciones y así ha logrado sobrevivir. En el Egipto antiguo era símbolo de renovación y de resistencia. Y G. H. ha resistido y es sobreviviente como ella. “Reconoce en esa materia prima que brota de la cucaracha las raíces de su propia identidad. En el encuentro con la cucaracha, se fusiona con el animal” (Prieto, 2022 14). Las palabras de G. H. lo confirman: “Yo, cuerpo neutro de cucaracha [...] –yo soy la cucaracha” (G. H., 64). En su lado animal está el origen. La vida primitiva, el plasma vivo, lo neutro, proviene de su propia esencia de animal-humano. La protagonista se iguala con la vida primigenia, arcaica del animal.

Cómo llamar de otro modo a aquella cosa horrible y cruda, materia prima y plasma seco, que estaba allí, mientras yo retrocedía hacia dentro de mí con una náusea seca, yo cayendo siglos y siglos dentro de un lodo, era lodo, y ni siquiera lodo ya seco, sino lodo aún húmedo y aún vivo, era un lodo donde se revolvían con lentitud insoportable las raíces de mi identidad. (G. H., 57)

Agrega G. H.: “la vida en mí es tan insistente que si me partieran, como a una lagartija, los pedazos seguirían estremeciéndose y moviéndose” (64). La neutralidad viva permanece. G. H. busca desintegrar su ser físico para volver a su estado más primitivo, hacia su esencia. Lo neutro es también la masa blanca que brota de la cucaracha muerta y que el personaje, superando la náusea se come. Un conjunto de metáforas son empleadas para referirse a lo neutro: “jalea” y “barro” dan cuenta de lo que no tiene forma por sí misma sino que hay que moldearlos o contenerlos para que la adquieran. Mientras que “plasma”, “placenta”, “semen”, “semilla”, “leche materna” aluden al origen de la vida. Lo puro o ‘neutro’, la ‘materia prima’, podrían pensarse como una fusión de ambos: lo viviente aún no tiene forma, ese lugar (membrana o límite) donde se instala lo primigenio y prehumano.

Esa repulsión que siente G. H. tanto en su cuerpo como espiritual es lo que Jean Paul Sartre denomina como la “náusea” física y literaria, es decir, el hecho de concientizarnos de que nuestros actos no tienen justificación. Ello nos produce insatisfacción, inquietud. Un momento antes del clímax se instala la cuestión de la angustia existencial donde se da un proceso de revisión de su vida afectiva y personal. Ante esta situación busca en su apartamento el impulso vital que necesita para sentirse viva, entera. Busca el orden en el caos, ordenar el apartamento y sobre todo inspeccionar el cuarto de la criada es ordenarse.

Siente el tedio, el *spleen*, pero más adelante este sentimiento se convierte en hostilidad que luego descargará en la cucaracha sintiéndola como el enemigo, lo extranjero, el otro que me inquieta y amenaza.

### **La negación de sí o el peregrinaje a lo inhumano**

Niels Rivas afirma que la negación de lo individual de G. H. conduce a la disolución de la identidad en tanto leemos en *La pasión*: “avanzo hacia la enorme ausencia de forma que es el sueño” (16); “necesito tener el campo libre de mí para poder avanzar” (24); “camino hacia la despersonalización” (149). El crítico literario sostiene que se intenta “abolir esa poderosa organización lingüística que es el yo” (Rivas, 2022). Es una operación que implica “extirpar de uno, con un esfuerzo tan atento que no se siente dolor, extirpar de uno, como quien se libra de la propia piel, las características” (149) escribirá Clarice Lispector.

G. H. desea demoler todas las estructuras del montaje humano y de lo organizado para volver a lo inhumano en lo humano; volver a conformar el individuo como tal. Lo neutro es la negación de lo individual y ella propone integrarse al todo, a lo universal.

Esa pasión por volver a la vida natural luego de contemplarla, odiado, rechazado pero devorado está resumida en ese ser que es la cucaracha, lo que le produce “una alegría infernal” (62) que desarma su mundo civilizado y ordenado donde parece estar “vendiendo ya mi alma, porque había comenzado a consumirme de placer” (67).

### **Viaje al núcleo: transformación y epifanía**

Affonso Romano de Sant’Anna, en “O ritual epifánico do texto” (1997) sostiene que *La pasión según G.H.* conforma un “laberinto mágico, místico y metafísico” y es “la historia de una transformación” (1996 245). Puede entenderse como una epifanía, como el relato de una experiencia de revelación, de renacimiento espiritual. Rescatamos

de este autor los conceptos de “peripeca” y “peregrinaje”, en el sentido de un viaje que sería a la vez una búsqueda con carácter metafísico y un “ritual”. “Pero cuando se ha sido torturada hasta llegar a ser un núcleo, entonces se pasa demoníacamente a querer servir al ritual, incluso aunque el ritual sea el acto de consumación propia; del mismo modo que para tener el incienso, el único medio es el de quemar el incienso” (G. H., 122).

G. H. en su experiencia accede a ese lugar que se ubica antes de lo humano, dejando de lado su humanidad y sus sentimientos. En el texto hay referencias religiosas ya en el título mismo de la obra; “la pasión” implica un paso, un aprendizaje, así como el tránsito de Cristo por el desierto y el sacrificio (comer la cucaracha remitiría al sacramento de la comunión), le permiten al personaje conocer y aceptar la maldad intrínseca del ser humano y de esta forma, después de este viaje de autoconocimiento alcanzar la verdad. Es con este acto de devoración, al comerse a sí misma que G.H. renace dado que en ese yo que se buscaba a sí mismo tiene lugar una revelación, una epifanía, un nuevo nacimiento: “... Yo estaba en el desierto como nunca había estado. Era un desierto que me llamaba como llama un cántico monótono y remoto. Estaba siendo seducida. Y me dirigía hacia esa locura promisoría” (69).

Adlín Prieto (2022) sostiene al respecto que

una revelación que sólo puede ser alcanzada en ese espacio otro, seco, desnudo, del sol cegador que es la habitación de Janair. Un desierto que se halla fuera del campo vital y existencial, abierto sólo a la trascendencia. Un lugar cuya sequedad ardiente es el espacio por excelencia de la espiritualidad pura y ascética, de la consunción del cuerpo para la salvación del alma. Un territorio baldío, entendido como un lugar de *encuentro*, zona de *contacto*, entre la luz y la oscuridad que tientan y prueban a un yo que se redime en el acto de transmutación al comerse a sí mismo. (15)

En la novela aparecen referencias al desierto, a las tentaciones y a la salvación alcanzada a su regreso, como en un viaje místico. “Pero ésta no es la eternidad, es la condenación. Cuán lujoso es este silencio. Ha sido acumulado durante siglos. Es un silencio de cucaracha que mira. El mundo se me mira [...] en este desierto las cosas saben las cosas. Las cosas saben tanto las cosas que a esto... a esto lo llamaré perdón [...] El perdón es un atributo de la materia viva” (Lispector, 75).

El texto pone en juego la relación con escritos bíblicos, en algunos casos casi de forma invertida. En línea con Olga de Sá (1996) G.H. renunciaría a la idea de religión, aunque sin desprenderse de las experiencias religiosas del judaísmo y del cristianismo (también aparecen elementos musulmanes como ‘minarete’). De Sá resalta que *La pasión según G.H.* no se trata de una parodia satírica ni burlesca, sino que podría tratarse de un “canto paralelo” (1996 223). Aparecen expresiones alusivas de origen religioso al modo de intertextualidades: “pecado original”, “antipecado”, “Cristo”, “sabbat”, “redención”,

“la Biblia”, “plegaria”, “Apocalipsis según San Juan”, “lo divino”, “el Infierno”, “Dios”, “misericordia”, “Paraíso perdido”, “alma”, “tentación”, “santidad”, “lo prohibido”, “la materia divina”, “reino”, “mi ángel”.

La cucaracha también es la cariátide del templo al que G. H. accede en su rito de pasaje: “Proyectada hacia delante, erguida en el aire, una cariátide. Pero una cariátide viva” (G. H., 53). Y G. H., a su vez, es la vestal de un secreto que por inmemorial ha sido olvidado. Sin embargo, como indica Nunes (1997), su experiencia sería menos cristiana y más pagana, y mostraría el carácter orgiástico de un misticismo primitivo.

Pero ingerir seres impuros simboliza una transgresión; es un acto de rebelión frente a los mandatos bíblicos. G. H. realiza el acto de comer de lo prohibido conscientemente a sabiendas de que tomar lo inmundo es un acto rebelde y desaprobado. “Yo había cometido el acto prohibido de tocar en lo que es inmundo” (81). Esto, sin embargo, se visualiza como imprescindible para el logro de esa muerte y renacimiento; sacrificio y trascendencia. Esa transformación es a la vez una elevación. Asistimos a la descripción de un ser íntegro que se descubre en el viaje iniciático al interior para elevarse y trascender. Es necesaria la disolución humana para perder su humanidad, dejar caer la máscara. Pero, como viaje iniciático, requiere de quienes deseen adentrarse en la ruta de conocimiento mínimas condiciones de evolución: la narradora pide que sus lectores sean, al menos, “de alma ya formada” (Lispector, 2010 38), afirma de Sá.

## Reflexiones finales

En resumen, el tema del monstruo pertenece a categorías tales como lo anómalo, lo enfermizo, la identidad, la otredad porque el monstruo es externo al yo, pero también amenaza al yo desde dentro. En efecto, “la significación de lo monstruoso solo puede ser comprendida a cabalidad a partir de esa trascendencia que lo vincula a la ambigüedad, la incertidumbre, la polisemia, la duda, la mutación y la resignificación (Moraña, 2017 28).

La percepción ampliada de la propia corporeidad en Gregorio es su forma de ser grande, importante, aunque sea repulsivo. En G. H. esa materia densa, la neutralidad viva más allá del cuerpo es lo que brinda una toma de consciencia de la vida interior ilimitada. En este sentido, “el monstruo es a la vez cosa y sujeto, corporalidad hipertrofiada, rebosante, derramada, desquiciada, fuera de sí, fuera-de-madre. Es presencia y ausencia, ambigüedad, hipérbole, hiato, metonimia, sinécdoque, catacresis” (Moraña, 2017 24).

La salida que encuentra G. H. para confrontar su temor y confrontarse a sí misma es cometer la abyección de comerse a sí misma para expiar su culpa en tanto se es un ser perverso, es volcarse más dentro de sí de igual modo que el personaje kafkiano. *La*

*pasión según G. H.* (1964) presenta “el sufrimiento de un yo que se busca a sí mismo, que atraviesa un desierto, que expía, y que se sacrifica en el otro en el que se reconoce para renacer (Prieto, 2022 15).

El tópico del sueño surrealista, presencia de lo irracional humano, la pérdida del sentido, el no saber muy bien si se está viviendo en la realidad o en la fantasía, está muy presente en ambas obras. Gregorio tiene “sueños agitados” (19), porque en su inicio: “muy tranquilo no había sido su sueño, por cierto, aunque sí probablemente muy profundo” (22); mientras intentaba entender su transformación corporal y del lenguaje le sobrevinía “cierta somnolencia” (22).

En la protagonista de *Lispector* el sueño es esa negación de lo real. Es también un camino a lo no humano. En *La pasión*: el personaje afirma: “avanzo hacia la enorme ausencia de forma que es el sueño” (16); “necesito tener el campo libre de mí para poder avanzar” (24); “camino hacia la despersonalización” (149).

A través de lo expuesto en este trabajo vemos que el proceso de transformación tanto en *La metamorfosis* de Kafka como en *La pasión según G. H.* no es solo físico, sino que tiene en ambos casos un importante componente espiritual y psicológico; en la novela del escritor checo se nos presenta una metamorfosis corpórea de conversión en el monstruo como ser híbrido.

El contacto humano con lo no humano provoca una revelación epifánica en el texto de *Lispector*, carácter presente también en el kafkiano.

Respecto de la alienación y la incomunicación se aprecia por igual en ambas novelas que los protagonistas si bien pertenecen a distintas clases sociales- obrera en él y acomodada en ella y tienen diferentes actividades sin embargo son seres solitarios. En el caso de Gregorio si bien tiene familia no existen lazos familiares sólidos ni reconocimiento pues se lo aísla en su propio cuarto y se lo inhabilita discursivamente.

G. H. no tiene a nadie, aunque tuvo un amor y pudo haber tenido un hijo. La coincidencia es que en ambos hogares había una criada que en el caso de Gregorio cuando se transforma no respeta, ni ayuda, pero sí lo destrata; en el de G. H. Janair parece odiarla y la ha abandonado sin aviso.

Ambos consiguen individualizarse al transformarse en insecto; en su transformación se vuelven seres híbridos, resistentes, rebeldes, sobrevivientes a los holocaustos. Y hasta desde sus biografías, sus autores también lo son. Ambos protagonistas transgreden el discurso de lo hegemónico. En el caso del personaje kafkiano metamorfoseándose para escapar del trabajo esclavizante, la anomia, la guerra, la modernidad, ser tratado como un número y el convertirse en insecto le permite preservar su yo llevándolo hasta el límite último, la muerte. En cuanto a

G. H. no tiene nombre, solo las iniciales en las valijas le recuerdan quién es; una elección de nombrar de manera sintética a sus personajes igualmente empleada por Kafka: *El proceso* (1914) y *El castillo* (1922), para su personaje “Josef K” y en la segunda novela solo “K”.

En las novelas trabajadas está presente la tensión humano-animal. En el personaje de Kafka se percibe la culpa de ser animal conscientemente humano porque aún es un proceso intermedio de transformación; en G. H. porque comerse el bicho es signo de perversión y de transgresión a las concepciones religiosas. El acto de devorar la hostia sagrada en el ser inmundo es más bien una ceremonia pagana. Lo abyecto va de la mano de la náusea física y literaria en ella; en Gregorio su cuerpo ancho y torpe produce repulsión y asco por ser un animal, un insecto húmedo, grande, diferente, haragán. El bicho es un Otro entre los otros, es un “zángano”.

En ambos personajes el fluir de la conciencia y la introspección les trae recuerdos de la dureza de sus infancias, las frustraciones de la vida, el tedio a pesar de sus diferentes estilos de vida; uno obrero y otro artista, sin embargo, ambos sienten el vacío de sus vidas. “Ser modernos nos arroja a todos a una vorágine de perpetua desintegración y renovación [...], de ambigüedad y angustia.

Si bien en el pesimismo moderno de Kafka la angustia existencial solo le deja como solución la muerte, en Lispector la epifanía la reviste de cierto optimismo. Aunque nacer es también morir recordemos que matar es crear para los dadaístas. Hay que liberarse de sí para destruir el yo, volver a lo primitivo, a esa gota disolviéndose en el mar. El yo es no-yo para volver a ser individuo, sujeto, re-nacer y ser lo uno en el todo, lo singular uniéndose en lo universal.

Ser modernos es formar parte de un universo, en el que como dijo Marx, “todo lo sólido se desvanece en el aire” (en Berman, 2001 1).

### **Bibliografía citada**

Aguilar, Gonzalo. “Prólogo La pasión según G. H.: el riesgo de ser humano.” Clarice Lispector, *La pasión según G. H.*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2010.

Andermann, Jens. “Tesis sobre la metamorfosis.” *Boletín /16 del Centro de Teoría y Crítica literaria*, diciembre 2011, pp. 1-14.

Bachelard, Gastón. *Poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000.

- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI, Madrid, 2001.
- de Sá, Olga. "Paródia e metafísica": *Lispector, C. A paixão segundo G. H.* Ed. Crítica. Coordinación de Benedito Nunes. Paris, Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, 1996. pp. 213-236. (Col. Arquivos, 13).
- Echavarren, Roberto. *Marosa di Giorgio. Devenir intenso*. Lapzus, Montevideo, 2005.
- Foucault, Michel. *La naturaleza humana: justicia versus poder. Un debate, Noam Chomsky/Michel Foucault*. Katz, Buenos Aires, 2006.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2014.
- Gómez, Diego. Entrevista "A propósito de los cien años de *La metamorfosis* de Franz Kafka." *Ciencias Sociales y Educación*. Compilación de Oscar Jairo González Vol. 4 N° 7 Universidad de Medellín. revistas.udem.edu.co, 2015, pp. 398-402.
- Kafka, Franz. *La metamorfosis*. Debolsillo, Barcelona, 2012.
- Kristeva, Julia. *El poder de la perversión*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2004.
- Lestel, Dominique. *Nosotros somos los otros animales*. Talleres Gráficos Elías Porter, Buenos Aires, 2022.
- Lispector, Clarice. *La pasión según G. H.* El Cuenco de Plata/Latinoamericana, Buenos Aires, 2010.
- Moraña, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana, Madrid, 2017.
- Niels Rivas, Nielsen. "La exuberancia del silencio. Aproximaciones a *La pasión según G. H.* (1964) de Clarice Lispector." Universidad Adolfo Ibáñez, Facultad de Artes Liberales, Chile, 2022, pp. 63-82.
- Nunes, Benedito. "La pasión de Clarice Lispector." *Revista Anthropos Clarice Lispector. La escritura del cuerpo y el silencio*. Extra 2, Barcelona 1997, pp. 46-54.
- Oliveira, E. J. de. "Ficciones de la animalidad en América Latina. Las formas animales en la literatura y en las artes visuales." *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, n° 7 (1), 2019, pp. 79-96. doi.org/10.37536/preh.2019.7.1.750.
- Platzeck, J. G. "El animal estalla. Políticas de lo viviente en la narrativa de Clarice Lispector." *Revista Letras*, Curitiba, Julio-diciembre 2018, pp. 228-240.
- Prieto Rodríguez, Adlín de Jesús. "La mirada como configuración del yo. Una lectura de *La pasión según G. H.*" *Revista Amerika Mémoires Identités Territoires*. Valdivia, Chile, 2022.

- Rocha, Mirna. "Animalidad, viaje y escritura Una aproximación a la obra de Clarice Lispector." Tesis Universidad Nacional de Río Negro, Argentina, 2019, pp. 1-76.
- Romano de Sant'Anna, Affonso. "O ritual epifánico do texto." *A paixão segundo G. H.* Edición crítica, coordinada por Benedito Nunez, ALLCA, Brasil, 1997, p. 243.
- Serrano Marín, Vicente. *Soñando monstruos. Terror y delirio en la Modernidad.* Plaza y Valdés, Madrid, 2010.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro.* Debolsillo, Barcelona, 2006.
- Villalobos Díaz, Catalina. "Metamorfosis. La animalidad y el mito en *La metamorfosis* de Kafka y *Axolotl* de Cortázar." *Revista Digital Catedral Tomada*, Vol. 5, nº 8, 2017, pp. 199-210.



E  
N  
T  
R  
O  
P  
Í  
A  
S  
  
L  
I  
M  
I  
N  
A  
R  
E  
S

*Claudia S.*

## Cuentos (selección)

---

Tabane Sosa  
(Uruguay)<sup>1</sup>

### Antropofagia

Hermosísimos cuerpos yermos, adorables rostros con las cuencas vacías, bocas mudas.

—¡Sos una puta estúpida! Resonaba en cada final.

Y la carcajada estrepitosa arremetía en ellos comiendo sus carnes crudas. Nadie sabía cómo ella sabía a las palabras.

No era un libro abierto, ni una flor que florecía, ni una válvula. Era simplemente una mujer cuyo sexo ardía ante las palabras. Y todo lo engullía.

Amaba a todos tan profundamente que en cada conversación se embarazaba, paría sus hijos, se los criaba, les servía, era una verdadera ama de casa (como nunca había podido ni querido serlo). Cada vez era igual, se vaciaba, ofrecía todo, vivía una vida entera en cada encuentro. Lamía lentamente sus cerebros y, en ocasiones, los devoraba.

Al final se marchaba, llena de historias, de vida, complacida.

---

1. Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas y estudiante avanzada del profesorado de Idioma Español en el mismo Instituto. Se desempeña como docente en el Consejo de Educación Secundaria, tanto en el ámbito público como en el privado. Ha sido expositora en diversos eventos académicos como el Coloquio Internacional de Literatura Fantástica en varias ediciones, en las Jornadas de Investigación y Extensión de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (2015), en Jornada del Colectivo de Investigación Teatral realizada en Teatro Solís (2018). Ha publicado artículos académicos en las revistas *Tenso Diagonal* (Uruguay) y *Quadrata* (México), así como una reseña y un cuento. Forma parte del Grupo de Investigación de Literatura Fantástica Uruguaya dirigido por el Dr. Claudio Paolini.

## Génesis

No sabía, o al menos no tenía la certeza, de cuánto pesaba el azar en su vida, o en la vida. No dedicaba mucho tiempo a pensar en ello; a propósito. Quería evitarlo, necesitaba evitarlo. Porque pudiera ser que la vida se transformara solo en azar o, peor aún, que la idea misma de azar se ligara directamente al destino, configurando una paradoja que, aplicada a la vida, la ponía en el punto exacto del sin sentido.

Lo cierto es que ese día decidió (no sabe bien por qué) leer el cuento que hacía tantos años ansiaba, era uno de los mejores cuentos (y esta apreciación se debía a los muchos trabajos que había leído al respecto) de una de sus, o de su, escritora favorita. La trama, referida en varios artículos, resultaba de lo más atrayente, provocadora, socavante. Un negro prófugo por asesinato, se resguarda en una casa en ruinas y allí la Virgen María baja del altar y tiene un encuentro erótico con el negro. Esto era lo único que sabía del cuento. Y aunque era una ávida lectora de la obra de esta escritora, ese cuento estaba entre los pendientes ya que su ópera prima era la que más había cautivado su atención, tornándose en libro de cabecera, al que volvía de manera constante, como suele suceder con esos textos que se constituyen en verdaderas biblias, como el del Cronopio Mayor.

La cuestión es que, habiendo conseguido la edición de Cuentos Completos de la pandense, el libro quedó, como tantos, un tiempo prudente, aunque determinado por la dinámica cotidiana, como para constituir su lugar en la biblioteca, un lugar de rápido reconocimiento visual, de manera que captara la atención a la menor pasada de vista, estrategia que utilizaba para algunos libros, y así evitar que cayeran en el espacio sin tiempo de los objetos/fetiches poseídos.

Cuando por fin, el deseo despierto por el permanente contacto visual logró su efecto, el tiempo de lectura apareció. Fue ese día y no otro, sin importar si había detrás de la elección una causa oculta, un destino, o el mismo azar. Tomó el libro y pasó por encima el numeroso estudio sobre la obra para ir directo al índice. Hallada la página, comenzó a leer. Y aunque ya sabía que la anécdota de un texto nada tiene que ver con su calidad (la anécdota en este caso era particularmente atractiva y ya daba cuenta de su calidad), transitar por esa narrativa tan característica y extraña cada vez, lo confirmó, a la vez que derritió (como el negro a la virgen) todo intento de análisis erudito volviendo carne el goce estético. Así es que no podía dejar de pensar en el negro, pero no como consecuencia de un estudio formalista del personaje creado, sino como ser, como sujeto real, como ser humano doliente y sufriente. El negro también cobró vida para ella.

Los días previos, habían sido los últimos del verano. El otoño había hecho su entrada de manera drástica. Y la calidez del sol se esfumó en un día cubierto de nubes gris plata, un día demasiado calmo, con una lluvia monótona, exasperantemente monótona. Un día que se metía a prepo pero sigilosamente en el ánimo.

En esa quietud de la ciudad y del espíritu, una imagen captó su atención. Pero no significativamente, la atención estaba en el grado mismo de la monótona calma de la ciudad y su ánimo. Así que simplemente posó la mirada allí. Sin embargo, y a pesar de que no hubo verdadera mirada, asociaciones o interpretaciones de ningún tipo, no era común en ella detener la mirada en una imagen. La ciudad estaba tan atiborrada de imágenes que todas formaban un conjunto homogéneo a sus ojos, no había nitidez, no había casi delimitaciones entre una y otra. Apenas se constituían en una masa informe de colores entremezclados que terminaban siendo grises, como cuando el niño, harto ya de los cilindros de colores perfectamente delimitados de la plastilina, harto ya de la inclinación del ser humano, incoherente y separatista que divide y sectoriza todo ámbito del conocimiento, los une en una bola integral y absoluta.

Pero su mirada se había detenido allí, aunque aún no veía. La masa informe comenzó a adquirir cierta nitidez, hasta convertirse en una imagen perfectamente delimitada y aislada del resto. Seguramente algo en ella la había vuelto visible a sus ojos, algo la diferenciaba. ¿Era algo propio de la imagen lo que la tornaba visible de entre el resto o era algo que estaba en ella, en su mirada? Lo cierto es que en la imagen había un negro. El hombre estaba sentado, y el ángulo de la fotografía focalizaba en sus rodillas volviéndolas prominentes y apuntando desde ese ángulo inferior hacia el resto del cuerpo. Una mano provista de dedos gruesos, de agarre firme sostenía a la altura de su cuello, y tapando parcialmente su hombro derecho, la hoja de un libro. Desde el margen inferior derecho de la hoja se expandía un semicírculo provocado por un fuego casi imperceptible que devoraba la hoja, y que de no ser por el momento capturado por la cámara la hubiera devorado de un solo lengüetazo. Una humareda sutil formaba una suerte de velo sobre la cara del negro que no impedía, sin embargo, apreciar una sonrisa indefinible. Esa sonrisa indefinible la inquietó.

Absorta, intentaba sin éxito hallar la palabra que pudiera calificar esa sonrisa.

Entonces la imagen cobró relieve, y el negro le habló.

Podía sentir cómo su voz la atravesaba.

Qué extraña manera de mirar.

¡Lo extraño es que me hables!

¿Te sorprende?

Y... nunca me había hablado un cartel.

Capaz que nunca miraste.

¿Quién sos? No entiendo qué está pasando.

¿No sentiste el calor?

¿Qué calor?

Solo en el preciso instante en que lo mencionó comenzó a sentirlo. Era un calor particularmente extraño. El foco ígneo parecía hallarse en el bajo vientre, sin embargo, no podía precisar el punto de ignición. Se expandía de una manera apenas perceptible pero intensa a la vez. No había la sensación de calidez que proporciona el fuego. Había, sí, un innegable e imperceptible ardor.

El calor continuaba su ascenso, en intensidad y alcance, ante la sonrisa aún indescifrable del negro. Recordó de pronto la hoja capturada por la imagen en el instante mismo en que era devorada por el fuego. Entonces el calor y el ardor aumentaron de tal manera que una bola de fuego rompía su carne queriendo abrirse paso hacia arriba por el tracto digestivo, ineluctablemente.

Anclada en la garganta, le impedía respirar. Ardor y picazón la quemaban con una pujanza extraordinaria. Los intentos desesperados por inhalar azuzaban el incendio en sucesivas e inflamables bocanadas. Un empuje volcánico y visceral tronó intempestivamente. Desgarró el alma y la garganta arrojando una maraña de hojas incendiadas.

Con el vaivén y la liviandad de una hoja de otoño, la maraña de hojas empezó a precipitarse a un suelo al que nunca llegaba. Empezaba un vital, inconcluso y eterno derrumbamiento.

El negro, sin dejar de sonreír, tomó las hojas, aún ardientes, e intentó separarlas. Palabra, papel, sangre, fuego y entrañas hacían parte de la inextricable maraña. Con todo y a pesar de todo, asomó el primero de los latidos; furioso, y pudo leerse:

AZora

Solo te extraño, te extraño...

Impotente, tengo toda la fuerza del mundo y no puedo devolverte. tengo toda la fuerza. toda tu fuerza y no estás y busco, desesperadamente te busco, en los amaneceres del oeste en el rejurgitado alimento que rompe la tráquea

no quiero estar sola nunca más no puedo y no estás estúpida adultez plantada en el alma niña no quiero seguirte sosteniendo no puedo y no estás y el mundo sigue y no estás la gente ríe llora siente vive y no estás ¡no quiero que vivan!

¡que nadie viva! porque no estás Acaso no ven que no estás?

Y la vida sigue ¿Sabrán lo que es morir la vida?

¿Por qué se atreven a gozar?

¿no ven que no estás?

y muere la metáfora para nombrarte y muere el retruécano para traerte y muere la alegoría para alcanzarte muere la palabra y no puedo serte Se ahoga la lengua; ya no materna En todas las cosas, no estás tan amada transgresora que la sola idea de un dios condenara tu alma arrebatando todo consuelo

### **Minuto al amanecer**

Lo absoluto anida en el silencio y aunque pueda parecer que la palabra separa, la palabra siempre une. Une en la diferencia, une cuando difiere.

No decir, como definición de adicción. No decir, como resguardo de lo impune. No decir.

La palabra es el poder. La palabra humaniza. La palabra rescata lo que sea. Libera y condena, acerca o aleja, Mata; sí mata. Pero no muere. La palabra es inmortal.

Por eso es que vivo, tan intensamente. Hablo, digo, profiero, charlo, peroro, converso y hago versos, monologo y dialogo, pronuncio y enuncio.

Tengo la palabra ¿qué más podría querer? Lo tengo todo. Oasis en el desierto de la existencia que te aplasta al saber que no solo no tienes la palabra, sino que la palabra te tiene a vos.

Y ¿qué importa? Que me tenga, que me lleve, que me traiga, que me arme y me desarme, me destruya y me construya. Se haga carne, corpórea. ¡La palabra descarnada! Eso no existe. La palabra me hace ser. Antes y después. Y en el eterno presente. Soy inmortal, soy palabra.

Así empezaba la mañana, sobre todo en otoño, momento en que los amaneceres eran de los espectáculos más formidables que la naturaleza ofrecía. La intensidad de los colores le llamaba particularmente la atención. No había división tajante, sin embargo, en uno y otro extremo la oposición era más que clara: iniciaba en un rojo lava y termina-

ba en un celeste grisáceo. A veces se entretenía en intentar descubrir el límite entre uno y otro matiz de colores.

Pero era ese, tal vez el único momento del día en que podía unificar un pensamiento. Hoy había sido el silencio y la palabra; otros días pensaba que ese pasaje de un color a otro, en ese matiz, en ese cambio, en esa transformación, era precisamente el lugar al que había que mirar para entenderlo todo. Debería estudiar los colores. ¿Dónde se estudiaría eso? En Bellas Artes seguramente, o en cualquier cosa relacionada a la Comunicación Visual. En fin... Lo que importaba es que... Ahí empezaba el caos cotidiano.

Era uno de esos días típicamente montevideanos. La humedad calaba en el alma. Humedad corrosiva, roedora. Se cuela imperceptible en el esqueleto; estratégicamente desgastando el sostén. De sutil entrada como política neoliberal. Te destruye como un cáncer, silencioso y tan devastador que cuando el síntoma aparece la metástasis se ha esparcido de tal manera que ni siquiera es posible encontrar el origen. Y al fin y al cabo hay tanto daño ya, que más vale ocupar la poca energía que queda en paliar la situación.

Tienes tres notificaciones de facebook

5 mensajes de instagram

7 me gusta

Siempre tuve la duda de saber qué era lo que verdaderamente había pasado entre mi madre y mi tía ¿Por qué se habían dejado de hablar? Creo que lo sabía, pero no lo recuerdo la siguiente alarma sonará en 10 minutos a fulano le importa tu post a mengano le encanta tu foto la caldera chifla, está el agua para el mate mirá el último video de portal de noticias

Creo recordar que la abuela me había contado que tuvo que venirse de Cerro Largo porque había tenido problemas con un ex marido. Y allá había dejado dos hijos graban a hombre que intentó robar un comercio la siguiente alarma sonará en 5 minutos

1 mensaje de perengano

Había un tío en la familia al que le decían tío Isabel. Recordaba eso por la particularidad del nombre. Pero nada más. Ni por qué era tío, de quién sería hermano. Pero el recuerdo era el de alguien bueno, o bondadoso al menos. Grupo de padres de la escuela, mamá de Carlitos: hola cambia tu foto de perfil con el siguiente marco para adherirte a la lucha en contra de la caza de ballenas

Pero no se puede decir esas cosas de una mujer. Es una vergüenza, mala madre.

Instagram: Filosofía del siglo XXI empezó a transmitir en vivo

Hemos actualizado la política de términos y condiciones de servicio

Aumenta la tensión en Medio Oriente

No había ya, alguien a quién escuchar, alguien a quién preguntarle sobre la partida de la abuela de Cerro Largo, o sobre la disputa de la madre con la tía o sobre el vínculo con el tío Isabel. O sobre la existencia.

Y ahora que no había bullicio. Y ahora que no había interrupciones. Había abismos por doquier, profundos huecos en la memoria.

Dios ha muerto

Todo es relativo.

La modernidad es líquida

La posmodernidad es simulacro.

Posverdad. Utopía, distopía. Cuerpos dóciles.

Fragmentación del discurso, crisis de los grandes relatos, la ruptura de la unidad aristotélica.

No era posible recuperar el relato. ¿Qué había pasado con su historia? ¿Qué es lo que pasa con todas las historias?

### *EL AHOGADO MÁS HORROROSO DEL MUNDO*

*No había realismo mágico que pudiera alterar la situación, por años habían tratado de armar relatos en torno al ahogado desde todos los estilos y corrientes literarias posibles. El ahogado era la vergüenza del Estado, pero sobre todo del pueblo, por eso lo escondían.*

*Hubo una ley que establecía que, al ahogarse, se había ahogado un acto de subversión que provocó una guerra. En el marco de esa guerra se produjeron ciertos sucesos que era mejor dejar en el pasado para seguir adelante, para poder avanzar. Razón por la cual, y teniendo presente de que se trató de una guerra, todo acto realizado en ese marco había caducado.*

*Daba igual cuál fuera el relato para devolverlo a la profundidad del mar; el ahogado volvía siempre...*

Sensación de estar acorralado, no hay posibilidad real de escape. Corpóreo coral. Era como correr para huir de la luna llena; voltear cada tanto para observarla y encontrarla, ya majestuosa en medio de la profunda oscuridad del cielo nocturno; ya semiescondida tras de las ramas secas de un árbol, escurriéndose como una mujer imán de la que no se puede escapar. Presente etéreo, eterno.

El sol y la luna en la piel. Océano en los ojos, una cordillera en el pecho. En las piernas el monte, en las manos la sabana. La selva en el corazón. Un pantano en los pies.... Un bosque en la boca. Una tranquilidad irreverente. Un bosque en la boca...

Otra más, otra menos. Una más. Otra vez no sabía por dónde empezar. Ya no había discurso por simple o complejo que fuera que cambiara la realidad. No podés pensar que las cosas no han cambiado. El resultado sigue siendo el mismo. Pero antes no se sabía. Sí, se sabía. Todos lo sabíamos. Pero la opinión pública tenía otra perspectiva. Pero la opinión privada de esa misma opinión pública no ha cambiado.

Hacer una ausencia presente. La distracción no es más que atracción. Atracción de otra cosa en la que no queremos focalizar en ese momento. La insistencia de la ausencia, como el profundo contraste cromático que anida en felinos ojos. Inalterables, fijos, sin pestañeo. Estremecedoramente perturbantes en su inexpresividad.

¿Qué había pasado con su historia? Nada. Su historia no había pasado. En su historia no había pasado. Contradicción, dicción en contra. Recuerda, recuerda ¡Recuerda! En algún lugar de la memoria está todo. Concéntrate en el sentimiento, tal vez emerja. Pero la realidad puja muy fuerte. Se entromete y desaparece todo rastro. El ahogado vuelve siempre... Hay cosas que no pueden ahogarse.

Atracción a tracción. Acéfalo, céfalo, fálico, itifálico. Problemas de envergadura, en verga dura. Forcejear, cejar. Penetrar, pene entrar. Destrozar, trozar. Estupro. Es tu problema, el lema inmunidad, impunidad, inmundicia impune, *homo homini lupus*. No, el lobo es el hombre de la mujer.

¿Cómo amar? Ya no era posible. Amar coherentemente. Solo podía sentir. Sexo y amor ya no iban de la mano. ¿O sí? El punto de partida ¿será la intimidad? De íntimo a éxtimo *Lúbrico*

*Alerta de sentidos, hiende lo inefable para la plétora experiencia siempre novel,*

*Nueva*

*De roce, de goce, del lúdico encastre impúdico*

*Rugido mudo, ancestral, animal, deviene gimoteo*

*En Sintonía... original sinfonía*

*Se estrena en cada encuentro, se entrena*

*Conexión, con acción. Lo conexo, cóncavo y convexo*

*Fluidez corpórea, etérea*

*Trémula tensión entra... entre...*

*Irresoluto deseo, del sexo, del seso*

*Del ludir de la hirviente carne*

*Ritmo sistólico, diastólico*

*Fluido frenesí, vertido en el desborde y en el goteo...Unión, en confusión, la fusión del éxtasis que no acaba ni aun cuando acaba...*

Todo parece muy ligado a lo inmediato. Recuerda, recuerda. Haz el esfuerzo, libérate de la carne, andá más profundo. No sé cómo. Pensá, algo en lo que normalmente no pensarías. Algo en lo que a propósito no quieras pensar. Cuando decidimos pensar en eso que deliberadamente ocultamos pueden surgir muchas cosas. Y el relato se va armando. La experiencia de la carne es muy intensa sí, pero andá más adentro. 11 y 6, en la radio suena 11 y 6 de Fito

*11 y 6*

*Debería hablar de ti, pero elijo el silencio ¡Pero si es poeta!*

*Amor al prójimo, amor al ser humano, amor al otro*

*Amor a sus congéneres*

*Amor maternal*

*Amor filial*

*Amor ante el odio*

*Amor ante el dolor*

*Amor ante el sufrimiento*

*Amor por la alegría*

*Amor por la belleza*

*Amor por la poesía*

*Amor a la palabra*

*Amor a la vida*

*Amor para sanar*

*Amor para llorar*

*Amor para amar*

*Amor a, ante, por y para*

*Debería hablar de ti pero elijo el silencio*

*Debería hablar de ti pero, después de tantos años, aún no puedo*

No poder, en definitiva, es lo mismo que no saber. Tenés que desgarrar para ir más abajo, más, mucho más. Pensá, ¿qué día es hoy? 18 de marzo

*Hoy es 18 de marzo y me esfuerzo en recordar cada 18 de marzo de los últimos cuarenta años. Nada. Nadie cumplía años*

*Ningún aniversario*

*Nada que conmemorar*

*Nada que destacar*

*No hay anécdotas Y sin embargo...*

*Un día como cualquiera que no fuera 10 de julio ni 16 de setiembre*

*Distante incluso de estos*

*Un 18 de marzo que no es preámbulo ni epílogo de nada*

*Seguramente habremos desayunado y trabajado y almorzado y vuelto a casa y conversado*

*Seguramente nada fuera de lo cotidiano habrá ocurrido*

*Seguramente no hubo emociones lo suficientemente fuertes como para fijar un 18 de marzo en la memoria Y sin embargo...*

*Hoy es 18 de marzo y no hay recuerdo que llene el vacío del ayer... del hoy*

*No hay recuerdo*

*No hay rastro de la presencia que tan contundente y absoluta tomó todos los espacios de lo cotidiano tan abrumadoramente*

*La ordinaria presencia resoluta de ayer se tornó en las irresolutas y extraordinarias ausencias de cada hoy*

*La gama de colores del horizonte se esfumó. Y había amanecido completamente. El día empezaba.*

*Todo era caos, y en la lucha por unificar el pensamiento, el pensamiento corría el riesgo de volverse único.*

## Sex-lover

---

*Camila Hincapié*

(Colombia)<sup>1</sup>

Las ganas me hacían mover las piernas súbitamente, las abría y cerraba para ejercer algo de presión en mi vagina, las ganas de verme con alguien o con algo hicieron que lubricara y no pude aguantar más, así que me escapé del trabajo y manejé hasta allí.

Sentí cómo mi rostro se iluminaba cuando llegué a la puerta “Sexo sentido-Sex Shop”, puse un pie adentro y con decisión avancé. Lo vi allí y sentí cómo mis ojos se abrieron, era él, con un peinado perfecto, piel tersa y blanca como una margarita, labios gruesos, perfectamente vestido, y un olor penetrante a loción masculina.

¡Tócalo si quieres! –me dijo la vendedora, hice caso, pasé mi mano por su rostro, ella exclamó: ¡más abajito!, la volteé a mirar y juntas sonreímos. Bajé la mano de manera pausada, detallando cada textura, sintiendo la tela que lo vestía, mis labios se apretaban un poco cada vez que subía y bajaba por su cuerpo. Sabía que no podía esperar a llegar a casa para saber qué había allí, así que abrí la cremallera y metí la mano, ¡era la erección más dura que jamás había llegado a sentir!, sus venas brotadas eran tan naturales que me pareció que palpitaba. ¡Me lo llevo! Le dije a la vendedora. Son \$5.000.000 y un placer asegurado me respondió ella.

Lo subí cuidadosamente al auto y me fui.

Al llegar a casa quise bañarme, pero no quise borrar la huella de la humedad de mis panties, así que busqué la lencería negra que estaba en mi cajón y me la coloqué, me maquillé y me peiné. Puse música, ritmos latinos que hacían que sacudiera las nalgas. Lo saqué de la caja, “lover sex” decía la etiqueta. Dispuse una silla y lo puse allí, prendí el único botón que traía, pese a las largas pestañas y la expresión dulce de su rostro, cada parpadeo era un poco artificial y algo espeluznante. Pero no me detuve en ello, él estaba allí para que yo me frotara, penetrara, me corriera o hiciera lo que quisiera y estaba dispuesta a ello.

---

1. Licenciada en literatura y lengua castellana de la Universidad Santo Tomás de Colombia, candidata a magíster en escrituras creativas de la Universidad Nacional de Colombia, donde actualmente escribo una novela erótica, siendo el erotismo y el horror los temas de interés en la escritura. He laborado como docente de lengua castellana y he participado en coloquios internacionales.

Me paré enfrente de él con una copa de vino en la mano y empecé a bailar, más puntualmente, a bailar para él. Subía y bajaba con el ritmo, cerraba los ojos, bebí un poco, luego otro poco y luego puse la copa en la mesa para permitirme la libertad de moverme. Me sentía fatalmente sexy, excitada, empecé a quitar prenda por prenda, me inclinaba un poco dándole la espalda, mis manos jugueteaban con mis senos, abría mis labios, guiñaba para él, y él seguía allí, inmóvil, solo parpadeando. Me acerqué un poco y lo besé en la boca, sentí como si lo obligara un poco, sus labios permanecían inertes.

¡Basta de huevonadas, a lo que vinimos! –pensé. Me senté encima de él, evitando su rostro empecé a cabalgarlo, no había notado que su miembro vibraba, lo que me hacía encalambrar y blanquear los ojos del placer, aceleré el ritmo, la humedad del orgasmo se convirtió en un delgado hilo que bajó por mis piernas. Una vez satisfecha me tiré en el suelo, empapada de sudor y sonriendo mientras contemplaba el techo. Luego de unos minutos estando en la misma posición pensé: —Hoy en día la soledad es bastante cara. Repentinamente recordé a Andrés, mi ex, con su recuerdo mis ojos se inundaron un poco, las charlas postcoitales eran la mejor parte del sexo con él. Un poco desilusionada me puse de pie y guardé a mi sex-lover.

Pasaron los meses y se convirtió casi que en rutina tener sexo con el robot inerte, artificial y tieso, el placer estaba asegurado día a día, pero me empecé a hartar un poco de su olor a aparato.

Una noche, cansada por la carga de trabajo y por la botella de alcohol que bebí, empecé a maldecir y en medio de la ira tomé al maldito, casi que, violándolo, lo golpeé y en un frenesí desesperado le pedí que me besara, no respondió, ¡abrázame pendejo!, dime algo, ¡inútil! Lloré por largos minutos, luego reí de forma desquiciada al verlo, él seguía allí, inmóvil, sordo, quieto, callado, pasivo, inanimado, frío, estático, robot, mientras yo le pedía algo que él no podía dar, amor.

Una vez que la risa y el llanto murieron en medio del ocaso, tomé un destornillador y un cuchillo, lo desarmé y dispuse cada parte en una bolsa negra.

Me dije a mí misma –cuando saquen una versión de un “sex-lover” que aprenda a querer entonces lo compraré.

## Bajo los tablones

---

*Barrios Borghini*  
(Uruguay)<sup>1</sup>

—Pa', no sé bo... ¿es seguro?

Todo me daba vueltas. La botella de cerveza se me resbalaba de la mano mientras, al trotecito, intentaba seguirle el paso a mi compañero. Él había tomado más que yo, pero la cocaína lo colocó a un nivel de energía del que yo no era capaz, y lo hacía caminar apresurado, con los brazos rígidos, manos en los bolsillos y hombros encogidos.

—Dale vení, es re seguro, te lo juro, ya fui mil veces; es caro pero vas a agradecerme toda la vida...—. Y lo siguiente que dijo fue un galimatías incomprensible.

Doblamos una esquina y se metió por el jardín de una casa. La reja estaba abierta. Yo lo seguí a los tropezones; la música de la discoteca todavía me reverberaba en el cerebro. Mi compañero se quedó tocando a la puerta ininterrumpidamente, al menos durante treinta segundos. Abrió una chica. Nos escaneó con cara de pocos amigos, masticando un chicle, y levantó una de sus cejas dibujadas.

—Venimos a ver al doctor; yo hablé con él hoy de tarde, nos está esperando...

La joven se apartó y nos dejó pasar. La casa por dentro estaba oscura y mal ventilada, y el olor a podredumbre era insoportable. Nos guió por un piso de madera crujiente y abrió una puerta bajo las escaleras que daban al segundo piso. El camino hacia el sótano emergió ante nosotros: escalones que morían en la inescrutable oscuridad, misteriosos y siniestros. Mi amigo se zambulló en las tinieblas, bajando la escalera a la velocidad de sus frenéticos pensamientos. Yo fui más precavido, puesto que no podía verme ni las manos.

---

1. Nació en Montevideo, el 2 de setiembre de 1992. Arquitecto recibido de la Universidad de la República, escritor y músico. Con varios cuentos publicados abrió su camino ganando convocatorias internacionales en Colombia, México y Argentina. Escribe ciencia ficción y misterio desde la simpleza, sin mucha filosofía, con el objetivo de lograr un cuento entretenido al mejor estilo de las viejas revistas pulp. Bajista de la banda de punk rock La Tres Acordes, con quienes se presenta desde el año 2011 en la escena under de Montevideo y llevan publicados un disco y dos EPs.

La luz de una bombilla incandescente que colgaba del techo se prendió de repente. Iluminaba una silla en medio del sótano. A un costado, había una mesa de madera con sierras, bisturís y bandejas de metal oxidadas. Unos pasos en las escaleras nos pusieron alerta.

—Buenas noches —saludó un tipo desaliñado, con sombra de barba y una camiseta manchada—, soy el doctor. Pónganse cómodos, empezaremos en un segundo.

Mi compañero se tiró en la silla, que crujió bajo su peso. “Yo, yo, yo primero”, decía aferrándose al asiento. Bruxaba con los ojos desorbitados, rígido y levantando los pies.

—Vos estás pasado, botija, tranquilizate un poco primero. Así no te voy a intervenir —dijo el doctor, poniéndose unos guantes de látex—. Tu amigo primero, que está más calmado, vamos.

Mi amigo saltó de la silla y me tiró del brazo, empujándome con impaciencia.

—Pará, no estoy seguro —dije, sentándome—. ¿Cómo es el procedimiento?

—Nada que no haya hecho antes, vos tranquilo. —El doctor me tiró la cabeza hacia atrás para verme las pupilas a la luz cálida de la lámpara. Su aliento olía a vino barato.

—¿Me va a doler?

—No, voy a usar anestesia local —sus dedos recorrían mi cabeza, como buscando un punto específico—, te voy a rapar esta zona y aplicar la anestesia. Luego, con un bisturí, corto la piel, la aponeurosis y el periostio...

Me sobresalté cuando prendió la rasuradora eléctrica. Algo raro había en ese tipo. Se me acercó pateando lo que sonaban como botellas vacías y empezó a rasurarme la coronilla.

—Luego, con la sierra, serruchamos el cráneo —continuó—, cortamos la duramadre y la piamadre y las sostenemos con unas pinzas. Luego, presionamos con la espátula en el mesencéfalo... y *voilà*.

—¡Te re pega, amigo! —gritó mi compañero desde un oscuro rincón, en el que se había echado a terminarse mi cerveza. El doctor lo fulminó con la mirada de advertencia antes de continuar.

—El mesencéfalo es donde se ubica el área tegmental ventral, el grupo de neuronas conectado a los centros de placer más profundos del cerebro humano —apagó la

rasuradora, se puso un barbijo y me roció la cabeza con un *spray*-. Cuando lo estimulamos, vas a sentir placer como nunca antes en tu vida, botija.

—¿O sea que no me va a doler? –El doctor soltó el *spray* en el piso y, mirándome con impaciencia, tomó el bisturí de la mesa.

Tenía una mini aspiradora que succionaba la sangre. Los cortes de la piel no dolieron, pero la sensación era desagradable, como si cortara una goma, yo era de goma, y sentía pedazos de mí desprenderse como un chicle. Tomó la sierra y empezó a serruchar el cráneo. Mi cabeza se movía al compás de la sierra, sentía un dolor agudo que me bajaba por el cuello hasta las palmas de las manos, por las piernas, una sensación de aplastamiento en toda mi cabeza, tímpanos y ojos. Un frío gélido me pinchó en la zona e invadió todo mi cuerpo al retirar el pedazo de hueso. Lo siguiente que cortó se sintió como si rajara una seda delicada, finita, dejando una sensación angustiante de irreversibilidad.

—¿Estás listo? –dijo el doctor-. Cuenta hasta cinco.

—Uno, dos, tres, cua...

Un espasmo me hizo saltar de la silla. Me aferré al asiento apretando las piernas, con una erección que parecía me arrancarían los botones del pantalón. Otra vez apretó, la segunda fue aún mejor. El calor emergió de mi pecho, recorrió en oleadas cada centímetro de mi cuerpo. Sentía una hipersensibilidad al aire que me rozaba, a la ropa puesta, quería quitarme todo, revolcarme y eyacular como nunca en mi vida. Jadeé. Grité. Pegué una carcajada y de la nada, me puse a llorar.

—Uy, ¿qué toqué?... –dijo el doctor.

No podía parar de llorar y no sabía por qué. Comencé a pegar gritos de angustia, me llevé las manos a la boca. El maldito doctor revolvía esa espátula en mis sesos como cocinando un estofado. “Quédate quieto” me decía. Yo pensé en correr, en gritar, en que por favor me matara y terminara con todo este calvario. Y de repente, todo quedó a oscuras.

Y caí. No caí del asiento ni mucho menos, caí en un vacío. Un vacío cósmico. Flotaba libre en la oscuridad, con la liviandad de una pluma. Entonces los vi. Era el doctor parado a la luz de una lámpara, moviéndose en torno a un cuerpo tieso y sentado. El cuerpo era yo. La sangre me corría por los costados, chorreaba en mi cara y en mi ropa, puesto que el aspirador rodaba en el suelo junto con las botellas de vino. Una masa viscosa y rosada asomaba entre mi pelo. El doctor, desesperado, la presionaba con una espátula. Mi amigo, en un rincón, dormía. Vi el sótano, húmedo y mohoso. Floté a través del techo. Llegué a la primera planta y vagué por el resto de la casa. La chica que

nos abrió se masturbaba en la cocina, de pie y encorvada contra una mesada de granito. Por supuesto, no reparó en mi presencia. Subí más. La planta alta estaba vacía, tenía muchas habitaciones. Una de ellas era la más descuidada; el empapelado de las paredes estaba rasgado, las ventanas rotas y los tablones del piso levantados. Uno de esos huecos en el piso me devolvió la mirada.

La vi. Una cara blanca asomaba bajo los tablones. Boca abierta, ojos fijos y una molla violeta, descompuesta y maloliente, asomaba por su cabeza partida. Me acerqué flotando, vi sus dientes marrones, su lengua, y noté que no era la única. Varios cuerpos yacían escondidos en el entrepiso, desnudos, tiesos y comidos por la cal.

De sopetón, aparecí de nuevo en mi silla. El doctor jadeaba, se quitó los guantes y se sentó en el piso a descansar. Mi compañero me clavaba una mirada de espanto, parado y agarrándose la cabeza.

\* \* \*

Pasaron unos meses y ya me estoy retirando las vendas. Me esforzaba en tratar de darle un sentido a mi experiencia, pero era inútil. Leí varios artículos en Internet, donde explicaban que existen ciertas zonas del cerebro que, al estimularlas, producen una experiencia extracorpórea y te ves flotando fuera de tu cuerpo. Aseguran que no es más que una recreación subconsciente de tu entorno. Sin ir más lejos, a mi compañero lo vi dormido cuando en realidad estaba parado y pendiente de mi intervención. La mente se manifiesta de formas fascinantes, supongo que se trató simplemente de un sueño. No sé. Habría que preguntarle a los que se esconden bajo los tablones.

# NOTAS TRANSVERSALES



## El resurgir ficcional de figuras silenciadas por la Historia (patriarcal) en *Las serpientes* (2022) de Sandra Massera, obra inédita

*Ithué Vieitez*

(Dirección General de Educación Secundaria, Uruguay)

Massera, Sandra.  
*Las serpientes: historias para ser contadas.*  
Obra inédita, Montevideo,  
2022.



*La vida es una rarísima condición entre tanta no existencia. La diferencia entre antes y después de la vida sería que, después de haber vivido, alguien nos recuerde.*

*Las serpientes, Sandra Massera.*

Esta obra dramática fue escrita y dirigida por Sandra Massera en 2022 especialmente para el curso de teatro que dicta en la Casa de la Cultura Daniel Fernández Crespo y, aunque no fue publicada aún, la autora nos autorizó a reseñarla en calidad de obra inédita. Al igual que otras obras de la autora, *Las serpientes* se sitúa en un espacio ficcional, un no lugar en el cual se encuentran, luego de la muerte, algunos personajes históricos occidentales. En esta obra teatral el protagonismo lo tienen los personajes femeninos que narran su versión de la historia de sus vidas, apropiándose de la palabra que la Historia oficial y patriarcal silenció intencionalmente.

## La importancia de las mujeres en la construcción de la memoria histórica

En su prólogo a *Sandra Massera: teatro* Yanina Vidal señala que

Massera confía y cree en la ficción, en la construcción de un argumento que permita a los espectadores y lectores viajar hacia otras épocas, espacios y sensibilidades [...] En este caso estamos ante un proceso de escritura que involucra una gran elaboración de relatos individuales por parte de los personajes, pero también de la creación de un relato histórico. Como docente de Historia, la autora está en todos los detalles de la reconstrucción de época, así como de la sensibilidad. (2022 9)

Existe en el teatro de Massera una base histórica marcada por su interés en la disciplina, aunque muy alejada del realismo y más adelante explicaremos por qué. Retomando el planteo esbozado por Vidal en torno a la creación de un relato histórico-ficcional consideramos que, especialmente en esta obra, dicho relato se encuentra enmarcado dentro de la corriente historiográfica denominada Historia de las mujeres, surgida en los años setenta en Europa “particularmente entre la tercera generación de los *Annales*” (Morant, 2016 28). Pero la perspectiva de género en los estudios académicos occidentales de las humanidades ha tenido un largo recorrido histórico, desde la década de los cincuenta tomando como mojón el ensayo de Simone de Beauvoir *El segundo sexo* (1949), producto de los debates feministas de esa época, y los posteriores. *Historia de las mujeres en Occidente* a cargo de George Duby y Michelle Perrot, publicada entre 1988 y 1992, se enmarca dentro de la corriente historiográfica homónima, y fue pionera en cuanto a la elección del objeto de estudio, pero también por la mayoritaria participación de historiadoras en todos sus tomos; cabe remarcar que la delimitación epistémica era únicamente europea. Isabel Morant determina que

Su planteamiento [...] entroncaría con el principio de universalidad e igualdad, adoptados por el feminismo francés, que considera que las mujeres forman parte de la misma sociedad que los hombres, pero que dominadas y discriminadas por el poder aspiran a convertirse en sujetos de pleno derecho, social y político [...] La mayoría de los autores de la *Histoire des femmes en Occident*, optan por una definición cultural e histórica. Así, a la manera anglosajona distinguen el sexo (biológico) y el género (cultural) y privilegian el estudio del segundo que sería el único visible en la historia. (2016 39)

En la obra dramática de Sandra Massera se evidencia la influencia de este enfoque en la elección de sus personajes femeninos cuya historia no se encuentra en los libros, o si lo hace es de manera parcial: Antonina Miliukova, Juana “la loca” y Ana Bolena. Mientras que los masculinos solamente cobran sentido en su relación con ellas: Piotr Ilich Tchaikovsky por haber sido esposo de Antonina, el rey Felipe esposo de Juana, y Auguste Rodin que es el único que no tiene su pareja femenina, al igual que Ana Bolena no tiene la suya masculina, pero que su aparición es prácticamente para contar la historia sobre su alumna y amante Camille Claudel.

Por otro lado, la autora se sirve del método de la Historia para investigar sobre sus personajes, esto puede verse en otras obras como *Ana después* (2014), *La bailarina de Maguncia* (2019), *Tulipanes para Hermine* (2021) y *Las serpientes* (2022). La autora busca en fuentes que visibilizan a estas mujeres, excluidas de los libros de Historia que forman parte de una identidad colectiva parcializada. Asimismo, según nos comentó personalmente, investiga las correspondencias y/o diarios que pertenecen al universo de lo íntimo, para obtener una visión sino completa, al menos aproximada, de las relaciones siempre complejas entre estas mujeres y sus maridos, cuyas trayectorias fueron exaltadas por la Historia. Massera busca constantemente cuestionar la construcción histórica patriarcal, que se erigió a partir de la exclusión de la memoria colectiva de la otredad, dándole voz en la ficción a estas mujeres que también se lo cuestionan:

Antonina: Soy Antonina Miliukova, costurera y estudiante... Y ésta es mi historia. *Unas enigmáticas mujeres comienzan a aparecer como espectros desde todas direcciones.*

Ana Bolena: No es sólo tu historia. Es también la mía.

Juana la Loca: Y la mía. (Massera, 2022 1-2)

Pese a que pertenecen a épocas históricas diferentes, los personajes femeninos están relacionados por la condición de ser mujeres, con una historia, o mejor dicho, un contrarrelato para contar. La de Antonina es una historia compleja, la principal de esta obra porque es la más desarrollada: ella cuenta desde su casamiento con el músico Tchaikovsky una pantalla pública elaborada por él para ocultar su homosexualidad, su obsesión con este juego de que la abandonara, hasta su encierro en un hospital psiquiátrico. El mismo final tuvo Camille Claudel, contado por Rodin quien se deslinda de su responsabilidad culpando a la familia de ella. Ana Bolena cuenta que no pudo cumplir con los mandatos sociales: no dio un heredero varón a la corona inglesa, y esa fue la causa de que la decapitaran. Juana estuvo encerrada cuarenta y seis años en una torre por el hecho de pasear el féretro de Felipe por España. Encerradas y asesinadas: este fue el final de todas ellas y el motivo de su resurgimiento ficcional.

## **De lo histórico a lo fantástico**

Aunque la autora parte de fuentes históricas, su obra se enmarca dentro de lo fantástico. En *Las serpientes* los personajes se encuentran en un no-lugar, que no se encuentra delimitado espacio-temporalmente, existente únicamente en el terreno de la ficción, pero que se constituye como un espacio íntimo y cercano al lector-espectador que sigue atentamente la historia que tienen para contar. Siguiendo esta línea, Agustín Arias y Luis Olivera plantean que “si partimos de la base de que lo privado es político, los sucesos personales, sin aparente conexión con la macroestructura política y en apariencia

superficiales, pueden ser pensados teniendo como trasfondo la historia” (2023 91), pero en el teatro de Sandra Massera lo histórico funciona como un telón de fondo que vertebraba el discurso teatral (93).

Los personajes toman conciencia de que están muertos históricamente pero “vivos” en la ficción, a partir de las interrogantes: “¿Cuál es este lugar dónde estamos? No veo más que niebla cuando quiero mirar a lo lejos” (Massera 3). Intercambian sobre el período histórico al que pertenecieron para llegar a la pregunta que, como espectadores y lectores, también nos realizamos: “¿Cómo se explica que estemos todos juntos aquí y ahora?”. Esta interrogante queda inconclusa, no se resuelve en el terreno ficcional, liberando las posibilidades a la interpretación del lector-espectador. Resulta interesante que en reiteradas ocasiones se haga alusión en la obra a lo espectral o fantasmagórico y puede ser perfectamente leído a la luz del planteo de Mariana Enríquez: “el fantasma es el pasado que sigue sucediendo” (2017), y en otra entrevista complementa su lectura: “lo que hace un fantasma es aparecer, manifestar lo que le pasó [...] lo que está enunciando es una injusticia que se ha cometido con él y lo que está pidiendo es reparación” (2020, 16:58 min.).

Los elementos que conforman la escenografía son acordes a la época de cada personaje: desde el vestuario hasta los objetos que entran en escena. Pero están pensados desde lo simbólico, como las tazas de té que están presentes en varias escenas de Antonina o la cabeza de Felipe que lleva Juana triunfal o la bebé de Ana Bolena. Cada uno de estos elementos sirve de nexo entre el pasado histórico y el presente ficcional de la representación, y se relacionan con el motivo de su condena social. El juego simbólico con estos objetos, en ocasiones teñido de humor, contribuye al extrañamiento del lector-espectador. La autora parte de objetos concretos y ordinarios, como los mencionados anteriormente, pero su reiteración o su especial utilización en escena, o incluso la burla de los propios personajes sobre estos, implica que el lector-espectador deba alejarlos completamente de la cotidianeidad y reinterpretar sus significados.

Por otra parte, las reflexiones en torno a la muerte en el teatro de Massera conllevan también una reflexión sobre la vida. El epígrafe elegido para esta reseña intenta esbozar el tono filosófico de esta obra. La importancia de la memoria histórica se hace latente e intenta recuperarse en el discurso ficcional: ¿Cómo terminaron estas mujeres encerradas o ejecutadas? ¿Qué actos fueron juzgados con tan desmesurada condena? ¿Qué proyecciones para la vida tuvieron estas mujeres y les fueron arrebatadas? pero también se complejiza: ¿qué ocurre cuando una persona muere si posteriormente nadie la recuerda? Todas estas interrogantes se desarrollan en esta obra dramática y sensibilizan al lector-espectador que, probablemente, no se cuestionó lo aprendido en las clases de Historia, o siquiera conocía a estas mujeres. Ellas en la ficción lo saben, como es el

caso de Antonina: “En el manicomio me prestaron un libro... que contaba sobre algunas mujeres que se habían portado mal. Me impresionó la vida de Ana Bolena. (*señala a Ana Bolena*)” (Massera 10). Entre los personajes femeninos se interrogan sobre el discurso histórico, pero no solamente Antonina sino también Juana: “yo... soy más importante ahora, después de muerta. En vida fui una mujer casi invisible, ausente, muerta andante” (Massera 3).

Más allá de la existencia de una linealidad en la historia de Antonina Miliukova y Piotr Ilich Tchaikovsky, esta se fractura cuando aparecen otros personajes que cuentan una historia similar, de esta forma, todos los relatos se entremezclan y las voces de unas y otras emergen desde las sombras. A su vez, si el lector-espectador tiene alguna proyección de lo que ocurrirá en *Las serpientes*, quizá por tener conocimiento de las figuras históricas, Sandra Massera se encarga de trastocarla: presenta personajes muertos, que son conscientes de ello, e interpelan la memoria histórica del lector-espectador a partir de la sensibilización estética.

El teatro de Massera interpela constantemente sobre las verdades constituidas, busca líneas de fuga en los relatos con la intención de construir nuevos espacios discursivos en la ficción. Con una puesta en escena detallista, en la cual cada elemento tiene un significado simbólico y un sentido en el conjunto, nada queda librado al azar. Sabe conjugar los distintos planos discursivos para darle unidad a la obra sin dejar de profundizar en lo particular, sobre todo en la psicología de sus personajes. Apuesta a la sensibilidad del lector-espectador mediante la cercanía espacial y discursiva, ya que el lector se introduce en este mundo íntimo y hasta confesional de los personajes. Pero, sobre todo, tiene una militancia artística en el rescate de la memoria histórica, tensionando la realidad hasta los límites de la ficción, e interpelando una y otra vez a aquellos que escribieron un único relato de la Historia exaltando a algunos y excluyendo, intencionalmente, a otras.

### **Bibliografía citada**

Arias, Agustín, y Luis Olivera. “En busca del tiempo recobrado: el teatro de Tadeusz Kantor y Sandra Massera.” *Sic*, n° 35, Montevideo, 2023, pp. 88-97.

Enríquez, Mariana. “En Argentina un relato de terror no es sólo un relato de género.” Entrevista de Laura Fernández. *El Cultural*, 1° febrero, 2017.

---. “Ciclo de Encuentros con las Escritoras de lo Inquietante: Fantásticas & Insólitas.” Universidad de Alcalá, 14 febrero, 2020.

Massera, Sandra. *Las serpientes: historias para ser contadas*. [Obra inédita, Montevideo, 2022.]

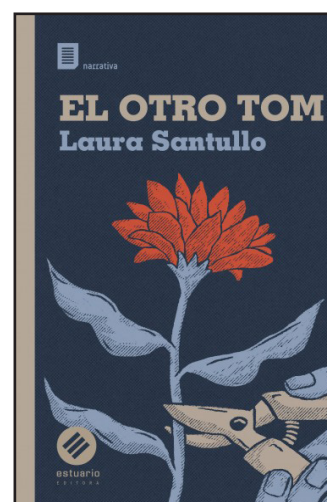
Morant, Isabel. “Mujeres e historia. La construcción de una historiografía.” *Históricas Digital*, s/d, México, 2017, pp. 25-54.  
[www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital)

Vidal, Yanina. Prólogo. *Sandra Massera: teatro*. Fin de Siglo, Montevideo, 2022.

## La ética del farmacopoder y el problema de la medicalización de los niños

María José Burgio  
(Instituto de Profesores Artigas, Uruguay)

Santullo, Laura.  
*El otro Tom.*  
Estuario, Montevideo, 2022.



*El otro Tom* es una novela escrita por la autora uruguaya Laura Santullo y publicada en 2022 por la editorial Estuario. El texto explora el drama vivenciado por Lena, madre de un niño diagnosticado con Trastorno por Déficit de Atención con Hiperactividad (TDAH) y la consecuente medicalización de su hijo impuesta por los diagnósticos de salud y exigida por los centros educativos. De esta forma, Santullo escribe sobre el dilema ético que, a partir de las peripecias que experimenta Lena, se traza como línea argumental de un asunto notablemente actual y sensible, pero escasamente explorado en la literatura uruguaya.

La noción de biopoder, acuñada por el filósofo francés Michel Foucault, se sugiere desde la tapa misma del objeto libro: en el centro se erige la figura de una flor roja a punto de ser cortada por el tallo por medio de una tijera de podar, imagen plasmada sobre un fondo absolutamente negro. Es evidente la metáfora: la flor-niño está a punto de ser cortada-moldeada-controlada por la tijera-institución del poder.

Pero, ¿de qué manera, en la historia, se logra cortar-controlar a la flor-niño? La respuesta se encuentra en la legitimación de la medicalización como respuesta normalizadora a las conductas desviadas. Es decir, la autora logra escribir sobre un problema que surge junto con la modernidad, momento en que la verdad se asocia a la ciencia y, en tal sentido, la medicina se constituye como el nuevo dios que determinará qué es normal y qué no; qué es permitido y qué no; qué es saludable y qué no.

En sintonía con esto, en *El otro Tom* se lee: “Tomás debía comenzar muy pronto con un tratamiento químico que le ayudara a calmarse, con menos movimiento en el exterior no habría tanto desasosiego en su interior y eso le significaría a Tomás la posibilidad de pensar, descansar, estudiar y jugar como los otros niños lo hacían” (72).

En ello radica el discurso normalizador de las instituciones de poder. La necesidad no es adaptar el mundo hacia la integración de la subjetividad de Tom, sino adaptar la conducta de Tom a la rigidez del mundo exterior. Es así que aparece el diagnóstico; un dictamen surgido del poder institucional encarnado en las figuras de los diversos profesionales: la directora de escuela, la maestra, el psicólogo, el psiquiatra, los asistentes sociales. El control de la subjetividad de Tomás, legitimado por la ciencia, invade la realidad familiar de Lena, quien emprenderá la odisea de la exigencia social y burocrática, yendo de la escuela al psicólogo, del psicólogo al psiquiatra, del psiquiatra a la farmacia y, en este periplo, convivirá con sus propias inseguridades, sus miedos, sus culpas y, finalmente, sus dudas sobre la validez del diagnóstico farmacológico.

El filósofo Paul Preciado aborda, desde una crítica historicista, el dilema que trae consigo la «era del farmacopoder». En *Testo yonqui* (2008) argumenta: “A principios del nuevo milenio, cuatro millones de niños son tratados con Ritalina por hiperactividad y por el llamado Trastorno por Déficit de Atención, y más de dos millones consumen psicotrópicos destinados a controlar la depresión infantil” (30). Es de considerar que las cifras aportadas en la actualidad han incrementado exponencialmente, dado que la prescripción psiquiátrica de fármacos se ha erigido como el procedimiento de control de la subjetividad legitimado por la industria farmacológica y, de manera extensiva, por la visión de la medicina clínica. Estas son las arenas sobre las que discurre el argumento de *El otro Tom*.

El punto de inflexión en la trama sucede al comienzo de la novela, cuando, a raíz de un accidente que sufre Tomás, se instala la duda sobre cuán beneficioso es el tratamiento farmacológico que recibe su hijo y, con ello, nace la actitud crítica de la madre en un proceso de creciente descreimiento. Sin embargo, ese es solo el punto de inicio de la trama, el momento de la duda que hace germinar la lumbre del personaje de Lena: ¿y si la verdad no es privativa de la ciencia?, ¿y si la madre conoce más del hijo que los propios profesionales?, ¿qué sucedería si, en todo el tiempo transcurrido, la intuición de la madre fuera más válida que los diagnósticos de la ciencia? Esa es la olla que hierve en la cabeza confusa de la protagonista; es, en definitiva, la maraña que surge de la contradicción entre los discursos instituidos y el saber filial más primitivo que se traduce en términos de “intuición” o “pálpito”.

Sin embargo, ese episodio inicial no es más que el momento de llegada, el arribo hacia una nueva actitud crítica del personaje principal quien, hasta ese momento, no había cuestionado jamás las verdades emitidas por los profesionales de la salud, ni había siquiera recelado de la confianza depositada en el saber médico. Es así que, por medio de la analepsis, el narrador va contando la historia de los acontecimientos acaecidos antes del accidente. En ese sentido, se deja en evidencia en *El otro Tom*:

Cada mañana, inmediatamente después del desayuno, Tom se dirigía al baño junto con su madre y tomaba su primera dosis del día parado frente al espejo. Lena se la daba con un gesto mecánico, tal como dar un complejo vitamínico. No dudaba, no se cuestionaba, no pensaba en la acumulación de químicos en la sangre de Tom ni en si aquello podía tener consecuencias. Las cápsulas se las había dado un especialista, alguien que sabía mucho más que ella. (75)

La denuncia es sobre un nuevo tipo de capitalismo que gobierna en relación a la gestión política y técnica del cuerpo y que, progresivamente, se ha convertido en “el negocio del nuevo milenio”. Es decir, la operación del capitalismo farmacológico convierte en mercancía a los pacientes y tipifica sus conductas y maneras de ser por medio de diagnósticos que luego servirán para sistematizar e incrementar las ventas de los fármacos. Y, dentro de esta lógica, Santullo problematiza la ética del sistema de salud mental.

Se propone una historia de lucha, a la manera de David y Goliat, en la que Lena se transforma en la heroína que resiste y combate contra el escrutinio social y la inercia del capitalismo farmacológico. Es justamente esa sociedad quien determina la existencia objetivada de un Tom, tipificado con el diagnóstico de TDAH. Sin embargo, el trayecto que recorre la madre rescatará al otro Tom, su hijo.

El farmacopoder, como una de las manifestaciones del biopoder, determina perfiles clínicos con sus diagnósticos médicos y se erige como la panacea del control normalizador de la conducta de los seres humanos que, en este caso, moldea (o anestesia) el comportamiento de los niños. Pero, en la novela, el accidente que sufrió Tom instaló la duda en su madre: “lo cierto es que esperaba que el niño disipara sus inquietudes; quería la confirmación de una caída accidental o la posibilidad de una acusación frontal hacia la droga que había provocado un daño en sus emociones, pero lo único que obtuvo fue extender la agonía de la duda” (81).

Al cerrar el libro, el lector probablemente se lleve más interrogantes que respuestas. Y es que en ese efecto pragmático reside la intención de la obra.

### **Bibliografía citada**

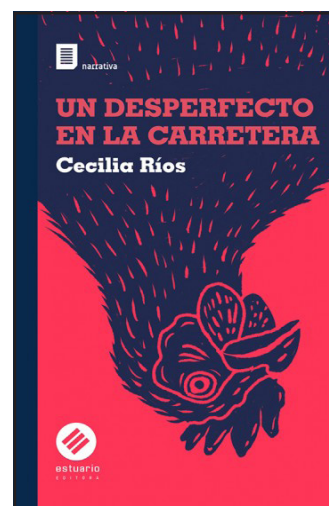
Foucault, Michael. *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno Buenos Aires, 2002.

Preciado, Paul B. *Testo Yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Anagrama, Barcelona, 2008.

## La felicidad en tiempos hipermodernos en *Un desperfecto en la carretera*, de Cecilia Ríos

Abril Rodríguez González  
(Instituto de Profesores Artigas, Uruguay)

Ríos, Cecilia.  
*Un desperfecto en la carretera*.  
Estuario, Montevideo, 2023.



*Un desperfecto en la carretera* es el último libro de Cecilia Ríos, publicado en junio de 2023 por Estuario. Reúne once cuentos que presentan historias independientes con personajes diversos que se encuentran en circunstancias distintas, las cuales enfrentarán de maneras distintas también.

En la contratapa del libro, Damián González Bertolino reconoce como historia común de todos los relatos “lo que los personajes hacen con la idea de la felicidad”, y el enfrentamiento de sus personajes “a una identidad insospechada”. En ese sentido, entiendo que identidad y felicidad pueden leerse en cada una de estas historias como una gran paradoja. Lejos de encontrar una idea de felicidad unívoca, *Un desperfecto en la carretera* nos obliga a acompañar a los personajes en su propia búsqueda que es siempre compleja, contradictoria e incierta. Desde lo paradójico, los personajes representan algunos de los aspectos que caracterizan a los sujetos de la hipermodernidad, según el pensamiento de Gilles Lipovetsky (2006) en *Los tiempos hipermodernos*.

El complejo vínculo que se establece con el presente tanto como con el futuro es un aspecto que se encuentra en varios de los cuentos del libro. La búsqueda de la felicidad en los relatos está ligada al concepto de “neofuturismo” que emplea Lipovetsky (2006), entendiéndolo que “la nueva orientación hacia el porvenir se busca bajo los auspicios de la reconciliación con las normas del presente (empleo, rentabilidad económica, consumo, bienestar)” (73). En líneas generales, los deseos y motivaciones de los personajes están

asociadas a la posibilidad de establecerse en la sociedad a partir de las apariencias y los aspectos materiales.

Dicha relación se presenta de manera casi explícita en el tercer cuento del libro. En “Casas con vista al mar, viajes, autos relucientes” asistimos a la comparación que realiza Nair entre Luana –su sobrina–, y los hijos de ciertos “dueños de una empresa importante” (36) de quienes es niñera. Desde su lugar de espectadora en la crianza de la niña, critica –internamente– varios aspectos de esta, analizando de manera paralela la vida de los niños a los que cuida y vislumbrando en su futuro “que serán ricos algún día y que no les faltarán casas con vista al mar, viajes, autos relucientes” (40). La preocupación de Nair por el presente de su sobrina está ligada de manera intrínseca con la incertidumbre que depara el futuro, y se pueden observar las tensiones que esto genera con respecto a la búsqueda presente de la felicidad de la niña –o, mejor dicho, su disfrute–. Sobre el final de la narración, se presenta a Luana como una suerte de espejo para Nair: “En veinte años, Luana tendrá la edad que ella tiene ahora. Cuidará de tres niños adorables por un sueldo bajo y vivirá en la pieza trasera de un hermoso apartamento” (41). Es quizás esta proyección lo que explica la insistencia de la joven, su minuciosa –y crítica– observación de la crianza de su sobrina, la profunda necesidad de ver a la niña siendo preparada para el futuro con la antelación que los tiempos hipermodernos requieren. El relato permite pensar la infancia desde lo hipermoderno, estando muy presente allí la idea de que “lo prioritario es la formación para el futuro” (Lipovetsky, 75), no sin contradicciones y problemas. Las distintas formas de enfrentar lo incierto del porvenir en estos tiempos no están desvinculadas del lugar socioeconómico de las personas, y esto queda en evidencia en esta historia que nos invita a cuestionarnos: ¿está la felicidad en casas con vista al mar, viajes y autos relucientes?

Nuevas formas de la misma búsqueda se presentan en “Kalea”, donde Magdalena deja su vida atrás motivada por una fuerte atracción. Su forma de actuar es una muestra del “individuo amo y señor de su vida” que reconoce Sébastien Charles (2006) en *Los tiempos hipermodernos*, alguien “fundamentalmente voluble, sin ataduras profundas” (44). Esto se evidencia de forma muy clara cuando el personaje afirma: “Las dudas son parte del mundo que quiero dejar atrás. Hace falta valentía para renunciar y empezar de nuevo. [...] Ahora tengo otros valores y otras urgencias” (76). El hambre de novedad y de una vida colmada por el placer constante la llevarán a dejar todo lo que sea necesario atrás, desandando lo ya transitado con gran velocidad y aparente soltura. A lo largo del relato se observa cómo Magdalena se desenvuelve en el nuevo escenario al que se lanza, viviendo desde una supuesta autonomía que resultará bastante paradójica. La lógica contradictoria de lo hipermoderno caracteriza esencialmente a este personaje y su historia, despertando en el lector gran incertidumbre que se acrecentará conforme

se vayan transformando las expectativas de Magdalena con respecto a lo que podrá otorgarle la tan ansiada felicidad.

Si en “Kalea” es posible identificar rasgos de personalidad asociados al “hiperindividualismo” (Lipovetsky, 58), en “El cuello de una gallina azul” será el centro del conflicto. En un relato en que felicidad, estabilidad y placer parecen querer encontrarse con evidente dificultad, el comportamiento de todos los personajes – aunque especialmente el del principal– estará mediado por los intereses particulares y su maximización (Lipovetsky, 58). Las estructuras tradicionales y su peso no se presentan de la misma forma que lo hacían antes, pero es claro que no desaparecen, imponiendo la normatividad desde la elección, como destaca Charles (20). El problema del deber ser y la apariencia conviven –no sin contradicciones– con la aparente libertad y el aumento de posibilidades para el individuo. Esta paradoja propia de lo hipermoderno acompañará al personaje de “El cuello de una gallina azul”, dificultando su felicidad y haciendo de su persecución un problema en sí mismo, interpelando al personaje, y también a los lectores. El narrador se dirige a nosotros desde el inicio del relato: “Usted cree estar a salvo en el comedor de su casa” (129), comienza.

Al sumergirnos en el relato que cierra el libro, las preguntas presentes en todo el recorrido nos enfrentan de manera directa, intensificándose y haciendo carne.

“Carta final de Amalia” es quizás el relato que muestra con mayor firmeza un caso de fracaso en la ya tan referida búsqueda de felicidad. Al igual que en los demás cuentos, esta se presenta desde los intereses individuales del personaje –Amalia, en este caso– y no como una búsqueda colectiva. La derrota es asumida en plena conciencia, y el sentir del personaje frente a la misma es expresado con absoluta certeza: “Descubrí el dolor de no haber tenido lo que habría hecho mi vida mejor” (104). Sin embargo, desde la aparente libertad de elección, la protagonista escapa de una imposición que, se podría decir, se presentó en ella de manera asfixiante. La hipermodernidad no conserva la fuerza de las tradiciones y de las instituciones, pero tal como indica Charles: “Los mecanismos de control no han desaparecido: se han adaptado haciéndose menos directivos” (21). Dicha imposición estará fuertemente ligada a su rol como mujer, además, y la salida que encuentra en un mundo que aparentemente le ofrece una mayor autonomía y capacidad de decisión, no es menos paradójica que las anteriores. Además, es otro ejemplo de hiperindividualismo y ella misma lo reconoce así cuando le dice a su destinataria: “Por último, te pido que me perdones. Sé que con este acto cambio tu vida” (110). La forma de actuar de Amalia es el ejemplo máximo de comportamiento disfuncional (Lipovetsky, 58), así como de predominio del miedo y no del goce como motor de vida.

Los personajes que crea Cecilia Ríos son, de una manera u otra, contradictorios en su esencia. Pero no todos los relatos nos presentan el mismo tipo de desenlace en lo absoluto, demostrando que, como observa Charles: “La hipermodernidad no es ni el reinado de la felicidad absoluta ni el del nihilismo total. En cierto modo no es ni la consumación del proyecto de las Luces ni la confirmación de las sombrías previsiones nietzscheanas” (46). Reconocemos en cada historia y cada resolución dejos de ambas posibilidades, dejos de una actuación que mira con cierto optimismo el futuro incluso con su incertidumbre, y otras formas más asociadas a la falta de perspectiva.

Al igual que la sociedad hipermoderna, el libro de Ríos “no es unidimensional: se parece a un caos paradójico, a un desorden organizador” (Lipovetsky, 87). En sus personajes leemos a un sujeto hipermoderno: “Abandonado a su suerte, desmarcado, [...] despojado de los planos sociales estructuradores que le dotaban de fuerzas interiores que le permitían afrontar los infortunios de la existencia” (88), y cada uno de ellos nos interpela en nuestra propia búsqueda. No encontraremos respuestas tranquilizadoras sobre la idea de felicidad, sino preguntas movilizantes sobre ella. Relato a relato podremos reflexionar acerca de los “infortunios de la existencia” o, dicho de otra forma, acerca de los *desperfectos en la carretera*.

### **Bibliografía citada**

Lipovetsky, Gilles, y Sébastien Charles. *Los tiempos hipermodernos*. Traducido por Antonio-Prometeo Moya. Anagrama, Barcelona, 2006.

## **SOBRE LA REVISTA. CONDICIONES Y NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS**

### **Sobre la Revista**

1. *Tenso Diagonal* es una publicación electrónica arbitrada, de periodicidad anual, y de consulta libre y gratuita, cuyo Equipo editorial está integrado por académicos latinoamericanos. Es un emprendimiento de Proyecto Tenso Diagonal. La temática de la revista es amplia en las áreas de la investigación literaria y de las humanidades, con énfasis en las literaturas, culturas y comunidades fronterizas; por tanto, el público objetivo es el interesado en dichas áreas. En este sentido, *Tenso Diagonal* es una revista que pretende contribuir a la construcción de conocimiento social, humanístico y artístico, a través de la publicación de trabajos que persigan el rigor académico y la originalidad, tendientes a la reflexión y al debate pluralista. Asimismo, la revista incluye secciones dedicadas a la opinión, el rescate de documentos, entrevista, creaciones literarias y de artes plásticas, y reseñas bibliográficas.

2. La revista tiene una política de libre acceso (*Open Access*) a todos los artículos que la componen, autorizando su reproducción total o parcial, con la condición de que se cite la fuente (Licencia Creative Commons “Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional”). Por consiguiente, *Tenso Diagonal* provee acceso libre inmediato a su contenido bajo el principio de hacer disponible gratuitamente los trabajos publicados, lo cual fomenta un mayor intercambio de conocimiento global.

3. *Tenso Diagonal* tiene una frecuencia de publicación anual, publicándose en julio.

4. La revista contiene las siguientes secciones: Manifiesto (editorial/opinión), Territorios Usurpados (dossier), Zona de Clivaje (apartado misceláneo), Diálogos Centrifugos (entrevistas y conversaciones), Exhumaciones (rescate documental), Entropías Liminares (creaciones personales) y Notas Transversales (reseña y crítica).

### **Condiciones Generales**

1. *Tenso Diagonal* acepta solo trabajos originales e inéditos. No deben estar en proceso de evaluación ni tener compromisos con otras revistas o editoriales. Los trabajos escritos serán recibidos por medio del correo electrónico de la revista (revista@tensodiagonal.org), o a través del registro en el sitio web de la revista. Los formatos aceptados son: doc, docx u odt.

2. Los conceptos vertidos en los textos son de responsabilidad exclusiva del autor o los autores.

3. Todos los trabajos serán sometidos a una valoración preliminar por parte del Consejo Editor, que se reserva el derecho de determinar si los artículos se ajustan a las líneas de interés de la revista y cumplen con los requisitos imprescindibles de un trabajo académico.

4. La revista admite escritos en español o en portugués. No obstante, todos los textos que estén dirigidos a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” deben contener un resumen en lengua inglesa y otro en la lengua del cuerpo del trabajo (de hasta 300 palabras). Asimismo, debe presentar hasta cinco palabras clave en ambas lenguas.

5. Todas las colaboraciones destinadas a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” serán sometidas a arbitraje. La evaluación de cada texto será realizada por uno o dos especialistas en la materia –externos al Consejo Editor de la revista–, integrantes del Comité Académico o designados ad hoc por *Tenso Diagonal*. Dicha evaluación podrá determinar: la publicación del trabajo, la publicación con modificaciones o la no publicación. Las condiciones del arbitraje implicarán el anonimato tanto de la identidad del autor como de los evaluadores (revisión por par doble ciego). Si los dictámenes implicaran modificaciones, los autores tendrán un máximo de tres semanas como límite para realizar y reenviar las correcciones; a continuación, el artículo será remitido a los evaluadores para un dictamen definitivo.

6. En los casos que los procesos de arbitraje excedan los límites de tiempo propios a la edición del número correspondiente, *Tenso Diagonal* se compromete a publicar los trabajos en su número inmediato siguiente.

7. La presentación de los artículos dirigidos a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje”, en los casos que se opte por el envío a través de correo electrónico, se realizará a través de dos documentos. El primero estará compuesto por el título y el texto del artículo, no mencionando ninguna referencia identificadora del autor o los autores. El segundo documento deberá especificar los datos completos del autor o los autores (nombre y apellido, filiación académica, correo electrónico y dirección postal), un breve currículum y el título del texto. Por otra parte, los trabajos destinados a otras secciones de la revista se presentarán por medio de un único documento. La recepción de trabajos también se canaliza a través del registro en el sitio web de la revista.

8. Los derechos de los textos aceptados pertenecerán a *Tenso Diagonal* hasta el momento en que sean publicados por la revista. A posteriori, el autor o los autores dispondrán de los derechos sobre sus respectivos trabajos con la condición de hacer referencia a su edición en *Tenso Diagonal*.

9. La presentación de las colaboraciones implica el conocimiento y la aceptación de las presentes condiciones.

## **Normas para la Presentación de Trabajos**

1. El trabajo deberá ser enviado en formato de texto doc, docx u odt.

2. El documento no deberá exceder las 10.000 palabras, incluyendo notas, bibliografía y anexos (gráficos, figuras, tablas, fotografías e ilustraciones).

3. El manuscrito deberá seguir las normas propuestas por la Modern Language Association (MLA, <https://www.mla.org/>) en su última edición, con las especificidades mencionadas a continuación:

3.a. Márgenes de 2,54 centímetros por cada uno de los cuatro lados, hojas tamaño A4 y en tipografía Times New Roman de 12 puntos.

3.b. Un título breve (máximo 20 palabras), un resumen (de hasta 300 palabras) y palabras clave (no más de 5), todo lo anterior en la lengua del texto y en inglés. El orden de estos elementos debe ser: título, resumen, palabras clave, abstract y keywords.

3.c. El título va en minúscula, negrita, alineación centrada, interlineado simple, sin punto final. El resumen y el abstract: minúscula, alineación justificada, interlineado simple, sin sangría, y con punto final. Precedidos de los vocablos “Resumen” y “Abstract”, respectivamente, en minúscula, negrita, cursiva y dos puntos. Las palabras clave y las keywords: minúscula, alineación justificada, interlineado sencillo, sin sangría, con punto final. Entre cada palabra clave o keyword y la siguiente se insertará una coma. Serán precedidas de los términos “Palabras claves” y “Keywords”, respectivamente, en minúscula, negrita, cursiva y seguidos de dos puntos.

3.d. Los capítulos o secciones del trabajo (incluyendo la bibliografía) serán precedidos por encabezados de sección, en negrita, alineación justificada, interlineado 1.5, sin sangría, con espaciado anterior, pero sin espaciado posterior y sin punto final.

3.e. El cuerpo del texto: minúscula, alineación justificada, interlineado 1.5, sangría de 1,25 centímetros desde el margen izquierdo en la primera línea, y sin espaciado anterior ni posterior.

3.f. Las citas textuales breves (hasta 4 líneas) deberán presentarse entre comillas dobles y dentro del cuerpo del texto. Las citas textuales largas (más de 4 líneas, aproximadamente) irán en un párrafo aparte, en minúscula, sangría de 1,25 centímetros desde el margen izquierdo, sin sangría en el margen derecho, interlineado simple, justificado, sin comillas, con espaciado anterior y posterior, y punto final. Inmediatamente después de cada cita debe explicitarse la referencia bibliográfica correspondiente entre paréntesis (si la bibliografía contara con un único texto del autor citado, alcanza con indicar solo el número de página).

3.g. Cuando el autor desee destacar un término, podrá utilizar comillas dobles; las cursivas o itálicas serán reservadas exclusivamente para expresiones no convencionales en lenguas extranjeras.

3.h. Se recomienda un uso restringido de las notas, que nunca se utilizarán para señalar referencias bibliográficas; deberán insertarse al final de la página (no al final del documento) en cuerpo de 10 puntos, interlineado sencillo y justificado. Las llamadas correlativas se indicarán en el espacio siguiente del vocablo precedente; si hubiese puntuación, se insertarán después de dicho signo y mediante un formato en cuerpo menor y en superíndice.

3.i. La bibliografía se presentará en minúscula, alineación justificada, interlineado simple, sangría francesa de 1,25 centímetros, con espaciado anterior y posterior, y punto final. Estará precedida por los vocablos “Bibliografía citada”, en negrita, alineación justificada, interlineado 1.5, sin sangría, con doble espaciado anterior y simple espaciado posterior, y sin punto final. El formato de cada referencia seguirá, como ya se expresó, las normas de estilo de la MLA, y solo se referenciarán las obras aludidas en el texto. Debe expresarse por orden alfabético del apellido del autor y, a modo de ejemplo, siguiendo el orden y la presentación siguiente:

Libros: Apellido, Nombre. *Título del libro*. Editorial, Año.

[En los casos que se considere necesario, puede incluirse la ciudad de edición, seguida de una coma, después de la editorial y antes del año.]

Y en el caso de artículos: Apellido, Nombre. “Título del artículo.” *Nombre de la publicación*, n.º, Fecha de edición, pp. (números de páginas entre que se ubica).

3.j. Los gráficos, figuras, tablas, fotografías e ilustraciones que no sean de producción propia deben contar con las autorizaciones correspondientes para su reproducción y publicación.

No se aceptarán trabajos que no cumplan con las normas de presentación explicitadas.

## Normas Éticas

### **Responsabilidades de los directores y del Equipo editorial**

1. Los directores y el Equipo editorial de la revista asegurarán la calidad del material que se publica, con criterios objetivos, descartando toda discriminación en función de pertenencia étnica, orientación sexual y creencia religiosa, filosófica o política de los/as autores/as.

2. Los directores y el Equipo editorial deberán proteger la integridad y reserva de la información confidencial suministrada por los colaboradores de la revista.

3. Los directores y el Equipo editorial tienen vedado el uso del material no publicado para su beneficio personal o institucional sin el consentimiento y aprobación expresa de los colaboradores.

4. Los directores y el Equipo editorial se comprometen a seleccionar y asignar evaluadores idóneos para la revisión de las publicaciones, de acuerdo a su área de competencia y experticia.

5. Los directores y el Equipo editorial garantizarán el anonimato de los evaluadores y de los autores del material recibido.

6. Los directores y el Equipo editorial se comprometen a evitar todo conflicto de interés entre los participantes de la producción.

7. Los directores y el Equipo editorial se obligan a publicar correcciones, clarificaciones, retractaciones y disculpas si la circunstancia lo exigiera.

8. Es responsabilidad de los directores fomentar la transparencia, de acuerdo al protocolo de evaluación de la revista y según normas y pautas establecidas; así como comunicar los resultados de los dictámenes de los evaluadores.

9. Los directores y se comprometen a cumplir con los plazos de publicación establecidos.

10. *Tenso Diagonal* no cobrará a los/as autores/as o colaboradores/as ningún cargo por la publicación de sus trabajos, los que estarán disponibles online y libremente a partir de la publicación de la revista.

### **Responsabilidades de los evaluadores**

1. Los evaluadores se comprometen a aplicar criterios claros y objetivos en sus revisiones, eludiendo todo tipo de discriminación étnica, sexual o religiosa de los autores/as.

2. Los evaluadores se obligan a advertir a la dirección de la revista acerca de posibles conflictos de intereses, previo a la aceptación de los artículos a evaluar.

3. Los evaluadores se comprometen a colaborar voluntariamente en un proceso de revisión riguroso y ecuánime.

4. Los evaluadores deberán conocer y respetar los protocolos de evaluación establecidos por la revista, así como el cumplimiento de los plazos establecidos por la dirección editorial.

5. Los evaluadores deberán respetar la confidencialidad del material encomendado a revisión, y a no difundir o utilizar los contenidos de los artículos evaluados.

### **Responsabilidades de los autores**

1. Los autores o colaboradores se harán responsables por el contenido de sus artículos, y deben garantizar la fiabilidad de los datos entregados, así como también garantizar la originalidad del material enviado y de no infringir los derechos de autor de terceros.

2. *Tenso Diagonal* rechaza firmemente cualquier situación de plagio, parcial o total. El autor o colaborador debe evidenciar un correcto reconocimiento de las fuentes utilizadas.

3. Los autores deben expresar los posibles conflictos de intereses de cualquier índole que pudieran existir, ya sea por incompatibilidades relacionadas a intereses económicos, pertenencias institucionales, posiciones académicas, relaciones laborales o personales.

4. Es de exclusiva responsabilidad de los autores el envío del material bajo el formato y las directrices de estilo establecido por la revista. *Tenso Diagonal* se reserva el derecho de rechazar aquellos envíos que no se adecuen a las de presentación.

5. *Tenso Diagonal* no acepta trabajos publicados con anterioridad, sea cual sea el formato en el que se sustente, o que estén en proceso de publicación en otras revistas o editoriales.

## Política Antiplagio

Teniendo en cuenta su declaración de exigencia de originalidad, *Tenso Diagonal* publica trabajos originales e inéditos producidos por una o más personas que declaran su autoría. Los autores, al pretender publicar en *Tenso Diagonal*, deben aceptar las normas y condiciones de la revista, haciendo constar que su trabajo es original e inédito. Asimismo, que no poseen compromisos con otras revistas o editoriales.

Con la intención de asegurar el carácter de original e inédito de los contenidos de la revista, los editores se comprometen a llevar a cabo un riguroso control de antiplagio sobre los trabajos recibidos. Estos controles se efectúan a través de una operación interna del Equipo editorial utilizando diversas herramientas de búsqueda en Internet y de otros repositorios bibliográficos, además del recurso de herramientas informáticas de antiplagio.

Conjuntamente, en la instancia del arbitraje, se solicita a los evaluadores –como concedores de las fuentes y especialistas en el tema– que también presten atención a factibles indicadores de plagio.

## Declaración de Privacidad

Para *Tenso Diagonal* es fundamental garantizar la ética de los artículos que se publican. Por tal motivo, todos los involucrados en el proceso de publicación (Equipo editorial, autores y evaluadores) se comprometen a conocer y actuar de acuerdo a normas éticas para asegurar el cumplimiento de las buenas prácticas editoriales.

Los nombres y las direcciones de correo electrónico recibidos en esta revista se utilizarán, de modo exclusivo, para los fines establecidos en ella y no se compartirán a terceros o para su usufructo con otros propósitos.

## Proyecto Tenso Diagonal

Proyecto Tenso Diagonal es una entidad sin fines de lucro, integrada por académicos latinoamericanos, que pretende contribuir a la construcción de conocimiento social, humanístico y artístico a través del impulso de investigaciones, publicaciones de libros y de la revista, y eventos académicos –como todas las ediciones del Coloquio Internacional de Literatura Fantástica (Montevideo, 2016-21), entre otros. Todas las actividades llevadas a cabo por Proyecto Tenso Diagonal se sustentan por medio de aportes de sus directivos o colaboraciones de amigos; por consiguiente, Proyecto Tenso Diagonal no exige ningún tipo de pago por sus acciones –tampoco efectúa remuneraciones–; asimismo, para preservar su independencia y autonomía, no admite avisos publicitarios externos.

Funciona bajo el patrocinio de: Díaz Grey Editores (Nueva York, Estados Unidos), Grupo de investigación “Literatura y Cultura del Norte de México” (LICUNOME) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Chihuahua (México), “Devir-Amazônia: Grupo de pesquisa em Educação, Literatura e Interculturalidade” de la Universidade Federal de Rondônia (Brasil), “Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya” (GILFU, Uruguay) y “Grupo de Estudios Narrativas de lo Mutante” (Uruguay).

Correo electrónico: [proyecto@tensodiagonal.org](mailto:proyecto@tensodiagonal.org)

Domicilio: Av. del Libertador 1881bis, of. 104, Código Postal: 11.826. Montevideo, Uruguay. Teléfono: 00598 29243568

Autoridades actuales:

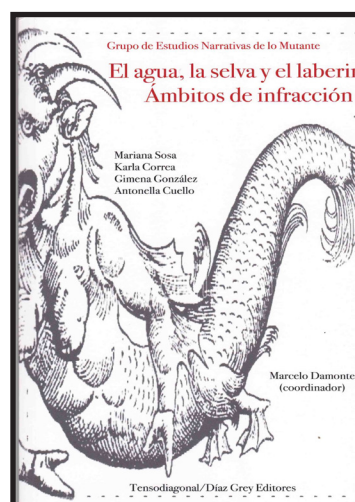
Dr. Claudio Paolini: [claudio.paolini@tensodiagonal.org](mailto:claudio.paolini@tensodiagonal.org)

Mag. Virginia Frade: [virginia.frade@tensodiagonal.org](mailto:virginia.frade@tensodiagonal.org)

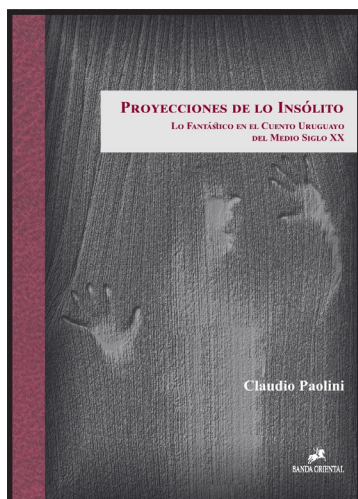
## LIBROS EDITADOS Y/O AUSPICIADOS POR *TENSO DIAGONAL*



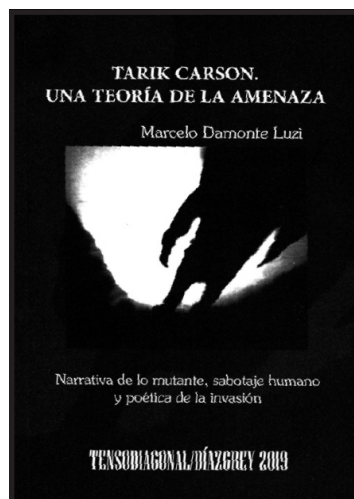
Paolini, Claudio, Marcelo Damonte, y Virginia Frade, editores. *Configuraciones del desvío. Estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana*. Tenso Diagonal Ediciones / Díaz Grey Editores, Montevideo / New York, 2017. 192 págs.



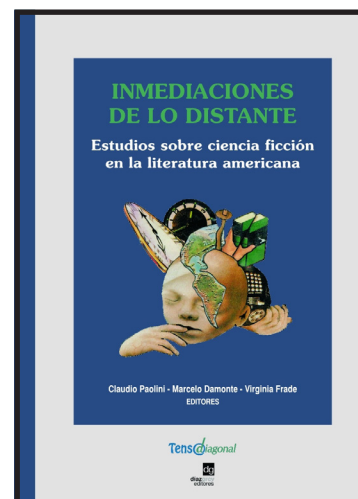
Damonte, Marcelo, coordinador. *El agua, la selva y el laberinto. Ámbitos de infracción*. Tenso Diagonal Ediciones / Díaz Grey Editores, Montevideo / New York, 2018. 64 págs.



Paolini, Claudio. *Proyecciones de lo insólito. Lo fantástico en el cuento uruguayo del medio siglo XX*. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2019. 480 págs.



Damonte, Marcelo. *Tarik Carson. Una teoría de la amenaza*. Tenso Diagonal Ediciones / Díaz Grey Editores, Montevideo / New York, 2019. 192 págs.



Paolini, Claudio, Marcelo Damonte, y Virginia Frade, editores. *Inmediaciones de lo distante. Estudios sobre ciencia ficción en la literatura americana*. Tenso Diagonal Ediciones / Díaz Grey Editores, Montevideo / New York, 2020. 208 págs.